



Facultat de Geografia i Història  
Departament d'Història de l'Art



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



Comité Español de  
Historia del Arte





CEHA

XVII CONGRÉS NACIONAL D'HISTÒRIA DE L'ART



22 a 26 setembre de 2008

Barcelona (2012)



## CEHA

# XVII CONGRÉS NACIONAL D'HISTÒRIA DE L'ART

### **Presidència d'honor**

Santiago Alcolea Gil  
Joaquín Yarza Luaces

### **Comitè organitzador del congrés**

**President:** Joan-Ramon Triadó

**Secretari:** Carles Mancho

**Vocals:** Lourdes Cirlot, Antoni Conejo, Rosa Creixell, Mireia Freixa, Vicenç Furió, Anna Maria Guasch, Juan Miguel Muñoz, Carme Narváez i M. Teresa Vicens

### **Comitè científic**

**Presidenta:** Mireia Freixa

### **Comitè científic Mesa I: “Memòria i tecnoart”**

**President:** José Luis Brea (Universidad Carlos III, Madrid)

**Vocal 1:** José Ramón Alcalá (Universidad de Castilla la Mancha)

**Vocal 2:** Claudia Giannetti (especialista en *Media Art*)

**Vocal 3:** Anna Maria Guasch (Universitat de Barcelona)

**Vocal 4:** Lourdes Cirlot (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Michela Rosso (Universitat de Barcelona)

### **Comitè científic Mesa II: “Memòria del passat”**

**President:** Delfín Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid)

**Vocal 1:** Inmaculada Lorés (Universitat de Lleida)

**Vocal 2:** Marià Carbonell (Universitat Autònoma de Barcelona)

**Vocal 3:** Germán Ramallo (Universidad de Murcia)

**Vocal 4:** Milagros Guardia (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Iliaria Sgrigna (Universitat de Barcelona)

### **Comitè científic Mesa III: “Les noves històries de l'art”**

**President:** Fernando Marías (Universidad Complutense de Madrid)

**Vocal 1:** Alberto Luque (Universitat de Lleida)

**Vocal 2:** Jesús Carrillo (Universidad Autónoma de Madrid)

**Vocal 3:** Nuria Llorens (Universitat Autònoma de Barcelona)

**Secretari:** Vicenç Furió (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Nuria Peist (Universitat de Barcelona)

**Comitè científic Mesa IV: “Rememorar artefacta, atifells, atuendos”**

**President:** Ignasi Terradas (Universitat de Barcelona)

**Vocal 1:** Rosalia Torrent Esclapés (Universitat Jaume I, Castelló)

**Vocal 2:** Anna Muntada (Universitat Autònoma de Barcelona)

**Vocal 3:** Joan Domenge (Universitat de Barcelona)

**Vocal 4:** Teresa M. Sala (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Ricard Bru (Universitat de Barcelona)



Editorial ATRIO

ISBN: 978-84-15275-13-8

Depósito legal: Gr.-127/2017

[www.ub.edu/art](http://www.ub.edu/art)

**I** Mesa I: Memòria i tecnoart

Subponència:

**Antecedentes del imaginario digital**

Lourdes Cirlot Valenzuela [22-28]

Subponència:

**Mapas de lo virtual y la virtualización en la era de la globalización**

Anna María Guasch Ferrer [29-39]

Subponència:

**Prácticas artísticas y pensamiento social en el sistema-red**

Juan Martín Prada [40-56]

Comunicacions

**Presencias paradójicas: espacio, representación y performatividad en la era digital**

Juan Albarrán Diego [57-66]

**La memoria del franquismo en El viaje de Carol (Imanol Uribe) y El laberinto del fauno (Guillermo del Toro): esperanza de futuro desde la democracia**

Amparo Aliaga Sanchís [67-74]

**Paradojas artísticas contemporáneas: Naturaleza *versus* Tecnología**

Ana Ara Fernández [75-88]

**Beirut, Presente Continuo. La Memoria entre la destrucción y la reconstrucción**

Herman Bashiron Mendolicchio [89-106]

**Tractatus artivístico-metalinguisticus (Una revisión de la distinción tradicional en net.art entre arte autoreferencial y el políticamente orientado)**

David Casacuberta [107-111]

**El mito del “Fin del Arte”, en tres miradas**

Enric Ciurans Peralta [112-125]

**En los umbrales de un Neo-humanismo digital: el trabajo artístico de Marotta&Russo**

Daniele Della Vedova [126-137]

**Imprevisibilidad creativa entre pensamiento archipiélago y cuerpo nomádico**

Modesta Di Paola [138-150]

**Rememoración y Repetición. Consideraciones sobre la memoria en la videocreación contemporánea**

Andrea Díaz [151-164]

**Imaginario Espacio-Temporal de la Cultura Digital: Antecedentes Visuales en la Imagen Tecnológica**

M. Luisa Gómez Martínez [165-178]

**La recuperación y recreación del pasado (aplicación de las nuevas tecnologías en el patrimonio histórico dañado o desaparecido)**

Lucía Gómez-Robles y Victoria Quirosa García [179-198]

**Estudio sobre el desarrollo y las líneas de trabajo del New Media Art relacionado con las nuevas tecnologías de control y vigilancia**

Paloma González Díaz [197-210]

**Peter Greenaway: Un Ilustrado en la Era Neobarroca**

Monika Keska [211-217]

**Marina Núñez. La búsqueda de la fractura**

Daniel López del Rincón [218-234]

**Una aproximación a distintos procesos de revisión histórica de ciertos artistas contemporáneos chinos**

Laia Manonelles Moner [235-248]

**Narrativas fluidas. El agua como presencia material en las artes plásticas contemporáneas**

Esther Moñivas Mayor [249-263]

**Metrópolis pixeladas**

M<sup>a</sup> Aránzazu Pérez Indaverea [264-276]

**Conceptualizando el Arte Postal: red sin inicio, ni fin**

Fabiane Pianowski [277-290]

**Creación en los pliegues de la ciudad invisible: síntesis sonora y visual en La Céleste (2004), de Pascal Auger y José Manuel López López**

Pedro Ordóñez Eslava [291-302]

**Memoria personal y colectiva en la experimentación audiovisual: José Val del Omar y Javier Codesal**

Virginia Ruisánchez Acebal [303-316]

**El Interfaz como motivación del aprendizaje del Patrimonio. Aplicaciones prácticas en torno a los Reales Alcázares de Sevilla y el “descubrimiento” interactivo**

Francisca Torres Aguilar / Concepción Rodríguez Moreno [317-327]

## II Mesa II: Memòria del pasat

### Subponència:

#### **La memòria artística i l'oblit del passat**

Carles Mancho [329-344]

### Comunicacions:

#### **La Dirección General de Regiones Devastadas en Gijón: una arquitectura al servicio del Régimen**

Miriam Andrés Eguiburu [345-361]

#### **Mémoires d'une dynastie déchue: l'image posthume des Aragonais de Naples en Italie et en Espagne**

Joana Barreto [362-381]

#### **El Pasado como condición: discurso artístico e identidad nacional durante el franquismo**

M<sup>a</sup> Isabel Cabrera García [382-394]

#### **Arquitectura, ciudad e ideología. La recuperación de señas de identidad por Francisco Pons-Sorolla**

Belén M<sup>a</sup> Castro Fernández [395-413]

#### **El Barrio Gótico de Barcelona. Nacionalismo, historiografía, y planificación del pasado**

Agustín Cocola Gant [414-431]

#### **Escenografías Re-Construidas (Galicia como caso de estudio)**

Virginia de la Cruz Lichet [432-448]

#### **Tratados, Arquitectura y el vuelo del Boomerang**

Félix Díaz Moreno [449-457]

#### **Recuperación de la tradición iconográfica oriental en el arte sacro actual**

María Diéguez Melo [458-466]

#### **Utilización y revalorización del pasado. La restauración de la arquitectura religiosa en el Gran Bilbao (1876-1936)**

Eva Díez Paton [467-479]

#### **La proyección del pasado en la obra de tres artistas latinoamericanas contemporáneas: Adriana Varejão, Verónica Riedel y Betsabé Romero**

Jodie Dinapoli Algarra [480-490]

**Arte del franquismo. La gloria del Imperio y el rechazo al arte abstracto judaizante, masónico y comunista**

Begoña Fernández Cabaleiro [491-502]

**“Actuar en libertad, con fe en el porvenir y respeto por el pasado”: Tomás García Luna y la difusión del eclecticismo en España.**

Francisco Daniel Hernández Mateo [503-516]

**Influencias de los conventos franciscanos extremeños en la arquitectura conventual novohispana del siglo XVI**

Dra. Yolanda Fernández Muñoz [517-527]

**La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje, Cruzada**

María Pilar García Cuetos [528-542]

**El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada: Memoria del Pasado (1885-1985)**

María José García Larios [543-558]

**La memoria de la Antigüedad en las armaduras de cubierta y sus diferentes vías de difusión. Reflexiones sobre la existencia de una historia de los ornamentos**

Joaquín García Nistal [559-576]

**La reconstrucción de la arquitectura militar como imagen del régimen franquista**

Alex Garris Fernández [577-590]

**El relato de Viajes como memoria Siete recuerdos de San Juan de los Reyes**

Verónica Gijón Jiménez [591-605]

**Uso y memoria de las fuentes antiguas en el primer manuscrito español sobre perspectiva**

Carmen González Román [606-617]

**Obras surgidas de la memoria: Pedro Cano**

María González Sánchez [618-632]

**El historiador del arte y las intervenciones en el Patrimonio Histórico-Artístico. Un caso práctico: El Hotel Palacio del Bailío de Córdoba**

Blanca M. González Talavera [633-649]

**Los pormenores de Nemesio M. Sobrevila en el aparato de propaganda cinematográfico durante la Guerra Civil**

Izaskun Indacochea [650-663]

**Cuando el patrimonio es baza política. Restaurar un monumento como emblema de una región**

Natalia Juan García [664-680]

**Transmisión y enriquecimiento de programas iconográficos en la Alta Edad Media: el caso de las Etimologías de doña Sancha de León\***

Junko Kume [681-700]

**Leyendas marianas e imágenes milagrosas. Las «vírgenes encontradas» en la Valencia medieval**

M<sup>a</sup> Elvira Mocholí Martínez [701-716]

**La «construcción» del pasado a través de la memoria de los muertos: los sarcófagos de Fernán González y doña Sancha**

José Alberto Moráis Morán [717-733]

**Contribución a la memoria artística y cultural de Granada en la primera mitad del siglo XX. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno con Antonio Gallego Burín**

Matilde Morales Gallego [734-745]

**(Re)construir en pasado, (re)inventar el presente La tradición popular como fuente de identidad y paradigma de modernidad en la arquitectura vasca de preguerra**

Francisco Javier Muñoz Fernández [746-763]

**La memoria de lo efímero. Escenografía durante la Guerra Civil española**

Idoia Murga Castro [764-776]

**Monterrey reinventado: la estela de este palacio renacentista en la arquitectura salmantina del siglo XX. Un ejercicio de memoria**

Sara Núñez Izquierdo [777-793]

**El humor gráfico en Cuadernos para el diálogo. Los dibujos de Layus**

María de la Paz Pando Ballesteros [794-811]

**Imágenes para el recuerdo: cuando la arquitectura efímera perdió su condición de fugaz testigo de la Historia**

María Pilar Poblador Muga [812-829]

**El mudéjar revisitado en la arquitectura zamorana de finales del siglo XIX y principios del XX**

María Ascensión Rodríguez Esteban [830-843]

**El Noucentisme y lo Primitivo. ¿La tradición reformulada?**

Cristina Rodríguez Samaniego [844-853]

**El tiempo y la memoria. El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada: programa de intervenciones arquitectónicas durante la época franquista.**

Aroa Romero Gallardo [854-866]

**Arte, política y mercado: el caso de los frescos de Joaquín Torres-García en el Palacio de la Generalitat de Barcelona**

Michela Rosso [867-884]



**El expresionismo en Polonia: Ruptura y reconciliación con el pasado**

Inés Ruíz Artola [885-897]

**Monedas y sellos como modelos figurativos: ejemplos de transposición iconográfica en la Corona de Aragón**

Marta Serrano Coll [898-911]

**La ornamentación medieval y alto medieval: ejemplo de recuperación y perpetuación de la cultura clásica**

Ilaria Sgrigna [912-923]

**La Exposición Iberoamericana: monumento a la memoria, víctima del olvido**

Ana Souto Galván [924-937]

**Apología de la desmemoria: la pintura española de los 80**

Daniel A. Verdú Schumann [938-951]

**Fin de la historia, historia de la pintura y pintura de historia**

Juan Pablo Wert Ortega [952-967]

**La representación después de la Shoah**

Alicia Yáñez Puentes [968-976]

**III Mesa III: Noves històries de l'art**

**Subponència:**

**Novedad y espejismo en la noción de “cultura visual”**

Alberto Luque [978-998]

**Las historias del arte de James Elkins y algunas más**

Vicenç Furió [999-1010]

**Comunicacions:**

**La historia del arte y la conciencia del espectador**

Paula Barreiro López [1011-1021]

**A la sombra de Aby Warburg**

Alejandro Bauzá Bardelli [1022-1034]

**La aportación del estudio de los materiales y sus poéticas a una historia del arte contemporáneo abierta e interdisciplinar**

Carmen Bernárdez Sanchís [1035-1047]

**Arte y Economía: La inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Forales Vascas durante el siglo XX**

Xesqui Castañer, José Luis Hernández [1048-1066]

**¿Cultura y Arte en los animales? Sobre la posibilidad de un Arte Animal**

Concepción Cortés Zulueta [1067-1084]

**Un pasado que devuelve la mirada: Carl Einstein y la historia radical del arte**

José María de Luelmo Jareño [1085-1095]

**Arte y Memoria. Del arte sin objeto y de la memoria del arte. La construcción histórica del arte y el caso del cementerio enmascarado**

Renée Del Porto de Ortúzar [1096-1102]

**¿Lo visual / lo óptico? Continuidad y discontinuidad en los modelos de percepción**

Dra. Julia Doménech López [1103-1114]

**Un caso de estudio para una reflexión metodológica sobre la historia de la fotografía del siglo XIX en España: Pau Audouard, fotógrafo “retratista” de Barcelona\***

Núria F. Rius [1115-1123]

**Il Novecento di El Greco: ricezione critica, storiografia artistica e memoria viva (alcune note italiane)**

Davide Lacagnina [1124-1143]

**Una iconología para el futuro: la Bildwissenschaft y el debate alemán sobre el estudio de la imagen**

María Lumbreras Corujo [1144-1157]

**El resquebrajamiento de la mirada dominante. Poscolonialismo y feminismo ante Les Demoiselles d'Avignon**

María Teresa Méndez Baiges [1158-1170]

**El cambio de estilo según Thomas Crow. Confrontaciones teóricas**

Marlen Mayela Mendoza Morteo [1171-1182]

**La Historia del Arte nunca tuvo lugar. De profecías y fantasmas**

Marta Morales Martín [1183-1197]

**Los retos del tercer milenio: Factores de influencia en el estudio de la arquitectura contemporánea**

Laura Muñoz Pérez [1198-1215]

**El anclaje en lo cultural o por qué las nuevas historias del arte olvidaron a la sociología**

Nuria Peist [1216-1227]

**A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte**

Iván Rega Castro [1228-1241]

**Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX**

Isabel Rodrigo Villena [1242-1256]

**La Teoría del Arte en el marco de las Humanidades Digitales: nuevas perspectivas de análisis**

Nuria Rodríguez Ortega, Miguel Taín Guzmán [1257-1273]

**Miradas amargas en espejos del desengaño. Tentativa para una Iconología de la imagen**

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez [1274-1289]

**IV**

**Mesa IV: Rememorar Artefacta, Atifells, Atuendos**

**Ponència:**

**Perspectivas de fusión entre “Arte” y “artesanía”**

Ignasi Terradas Saborit [1291-1309]

**Subponència:**

**Escultores de oro y plata. En torno a la estimación del arte de la platería en España en el siglo XVI**

María Victoria Herráez Ortega [1310-1334]

**El diseño y el imaginario del lujo**

Oriol Pibernat [1335-1356]

**Vestir el cuerpo, desnudar el arte. Breve recorrido por los principales artífices de la fotografía de moda**

Mónica Carabias Álvaro [1357-1372]

**Comunicacions:**

**Estudios sobre el arte del hierro en Cataluña: nuevas aportaciones**

Lluïsa Amenós [1373-1382]

**Maestro vidriero y maestro pintor: fer vidrieres en las fuentes medievales**

Flavia Bazzocchi [1383-1396]

**Lujo, plástico y nostalgia: el valor del objeto en las instalaciones de Pepón Osorio**

Laura Bravo López [1397-1414]

**Rememorar bimbals, joguines i artefactes en miniatura**

Pere Capellà Simó [1415-1426]

**Escenografies domèstiques. Despeses per un agençament luxós en la primera meitat del set-cents a Barcelona**

Rosa M. Creixell i Cabeza [1427-1444]

**Amueblar para recordar. La Diputación Provincial de Oviedo**

Gerardo Díaz Quirós [1445-1462]

**El león y el trono: presencia de una asociación simbólica en la iconografía medieval hispánica**

Francisco de Asís García García [1463-1480]

**Espectadores de nuestra memoria**

Natalia Juan García [1481-1503]

**El tejido histórico de la moda en tiempos de Isabel II de España**

Ana Llorente Villasevil [1504-1522]

**Memoria y esperanza. Los contenidos vivos del proyecto. Notas preliminares sobre el pensamiento de Ernst Bloch desde la investigación sobre el diseño**

Miquel Mallol Esquefa [1523-1532]

**En estat de joia. L'aixovar de Frida com amor al cos**

Laura Mercader [1533-1543]

**L'ofici de brodar a la Catalunya del segle xvi. Els brodats en la indumentària litúrgica de la seu de Vic**

Miquel Mirambell i Abancó [1544-1563]

**La indumentaria y las pompas fúnebres a través de los sepulcros góticos de la catedral de Toledo**

Sonia Morales Cano [1564-1578]

**María de Molina y la promoción de textiles en la corte castellana entre el último cuarto del siglo XIII y el primero del XIV: usos y gustos**

María Pellón Gómez-Calcerrada [1579-1597]

**Los interiores del siglo XVIII, referente de la memoria familiar del linaje Carles**

Mónica Piera Miquel [1598-1612]

**Josep Pascó, decorador de interiores. De la idea a la creación**

Aitor Quiney Urbieta [1613-1628]

**El “orientalismo” tardomedieval a través de la pintura: Nicolás Francés como exponente de un concepto**

Carmen Rebollo Gutiérrez [1629-1642]

**100 años de investigación en los tejidos del Valle del Nilo: claves para una nueva interpretación**

Laura Rodríguez Peinado [1643-1658]

**L'evolució dels interiors del tombant del segle XIX al XX a través dels mosaics hidràulics de la Casa Escofet**

Maribel Rosselló Nicolau [1659-1673]

**Rememorar és avançar. “Un viatge pel túnel dels temps de l’art”**

Núria Ruiz Comin [1674-1684]

**Mangas pardas bordadas de pardo**

Sílvia Saladrigas Cheng, Joan Soler i Jiménez [1685-1691]

**El recuerdo a través de los objetos devocionales. Las medallas del Born y de la plaza Villa de Madrid de Barcelona**

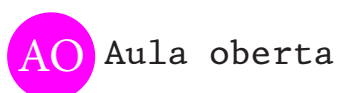
Maria Gràcia Salvà Picó [1692-1704]

**Un busto-relicario para el monasterio gerundense de San Daniel**

Joan Valero Molina [1705-1717]

**Brandons, llibres, entremesos i altres arreus (la creació del càrrec de pintor de la ciutat a Barcelona i a Tortosa i les seves funcions)**

Jacobo Vidal Franquet [1718-1731]



Aula oberta

**Comunicacions:**

**El impacto del turismo. La difusión de las Baleares a través de la fotografía internacional.**

Catalina Aguiló Ribas, Josep Morata Socías, Maria-Josep Mulet Gutiérrez, Miquel Seguí Aznar [1733-1738]

**Vidrieras góticas del área mediterránea: composición química, técnica, estilo. El caso concreto de Siena y Barcelona**

Flavia Bazzocchi [1739-1748]

**Los “curatos de presentación” del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela: proyecto de Tesis Doctoral**

Miguel Ángel Cajigal Vera [1749-1764]

**La producción de vestidos femeninos en Cataluña (1880-1920): orígenes de la Alta Costura en Barcelona. El modernismo en el vestido femenino catalán.**

Laura Casal [1765-1773]

**Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV**

Gloria Del Val Moreno, Beatriz Blasco Esquivias [1774-1786]

**Ensayo biográfico y catálogo razonado de la obra de Ramon Pichot Gironès (Barcelona, 1871 – París, 1925)**

Isabel Fabregat Marín [1787-1790]

**Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)**

Borja Franco Llopis [1791-1799]

**Espacios alternativos en España**

Raúl Hevia García [1800-1807]

**Nemesio Sobrevila y Sabino Micón, y su significación en el cine español de su época (1920-1930)**

Izaskun Indacochea Oyarzun [1808-1813]

**Sobre la escultura gótica de Mallorca**

Antònia Juan Vicens [1814-1823]

**La catedral de Barcelona a l'època del Barroc: plàstica i arquitectura**

Santi Mercader Saavedra [1824-1829]

**Rehabilitación y nuevos usos del patrimonio arquitectónico en Palma de Mallorca desde 1985**

Jordi Mestre Quetglas [1830-1834]

**La indumentaria y las pompas fúnebres a través de los sepulcros góticos de la catedral de Toledo**

Sonia Morales Cano [1835-1848]

**El románico del espacio occidental de Asturias (ss. XI-XIII)**

Ana Olay Rodríguez [1849-1859]

**Color y experiencia de la arquitectura en Aragón en las Edades Media y Moderna**

Antonio Olmo Gracia [1860-1870]

**El patrimonio industrial en la Región de Murcia**

M<sup>a</sup> Dolores Palazón Botella [1871-1878]

**“La Colla del Safrà”, un grupo de jóvenes pintores en el panorama artístico catalán finisecular**

Montserrat Pérez de la Hoz [1879-1886]

**El formismo polaco y su contextualización en las vanguardias europeas**

Inés Ruiz Artola [1887-1901]

**Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado jaqués como instrumento para la definición de una geografía artística en el contexto del románico europeo (1)**

Ilaria Sgrigna [1902-1909]

**Ethos postexótico y posmodernidad**

Josep Oriol Silvestre i Canut [1910-1916]

**Els pensionats artístics i la comissió de monuments de la Diputació de Lleida, 1875-1936**

Esther Solé i Martí [1917-1931]

**Procesos iconoclastas de la Reforma protestante en los países germánicos. Estudio de la destrucción artística e identitaria y su representación en las artes visuales en el siglo XVI (1)**

Ariadna Sotorra Figuerola, Dr. Joan Sureda i Pons [1932-1940]

**El color en la arquitectura moderna**

Mónica Vázquez Astorga [1941-1956]





# Prólogo

Entre los días 22 y 26 de septiembre de 2008 se celebró en Barcelona el XVII Congreso Nacional de Historia del Arte, respondiendo a la convocatoria bianual del Comité Español de Historia del Arte, C.E.H.A..

En el marco del Congreso *Art i Memòria* nos propusimos discutir como el arte actual bebe del pasado, pero también como podemos reinterpretar el pasado como una realidad artística (a veces) nueva. En la organización y desarrollo del Congreso tuvimos muy presente que las comunicaciones y ponencias de cada Mesa pudieran ser debatidas al final de cada sesión, para lo cual las cuatro Mesas se organizaron a lo largo de los días del congreso en franjas horarias distintas para que todos los congresistas pudieran asistir a aquellas comunicaciones y ponencias de su interés.

La participación de los miembros del C.E.H.A. fue importante a tenor del número de las comunicaciones presentadas y de las leídas a lo largo de los días de Congreso y de los asistentes que, sin comunicación, intervinieron en los debates.

La lección inaugural “Como saborear un cuadro. *La festa de Venus* por Ticiano y la écfrasis de Filostrato”, estuvo a cargo de Victor Stoichita.

El Congreso se estructuró en cuatro Mesas: *Memoria i Tecnoart*, bajo la presidencia de José Luís Brea; *Memòria del passat*, bajo la presidencia de Delfín Rodríguez; *Noves Històries de l'Art*, bajo la presidencia de Fernando Marías y *Rememorar, artefacto, atifells, atuendos*, bajo la presidencia de Ignasi Terradas. Los trabajos referidos a tesis y proyectos de investigación en curso se articularon en un Aula Abierta a través de la página Web del Congreso. Las ponencias, comunicaciones y los proyectos de investigación se han incluido en las presentes Actas.

El marco de las distintas sesiones fue el Aula Magna de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, así como algunas de las aulas del Departament d'Història de l'Art que, para propiciar la presencia de alumnos en las sesiones y debates, suspendió las clases durante los días de su celebración.

El Congreso no hubiera sido posible sin la dedicación del comité organizador, que tuvo el honor de presidir con la eficiente ayuda de su secretario Carles Mancho, los vocales Lourdes Ciriot, Antoni Conejo, Rosa Creixell, Mireia Freixa, a la vez presidenta del Comité Científico, Vicenç Furió, Anna María Guasch, Juan Miguel Muñoz Corbalán, Carme Nárvaez, Rosa María Subirana Rebull y Maria Teresa Vicens, y la incansable colaboración de los becarios del Departament d'Història de l'Art de la UB. Y tampoco hubiera sido posible sin la inestimable labor de los miembros de los cuatro comités científicos todos ellos reseñados en las presentes actas.

No queremos olvidar las ayudas económicas, logísticas, de acogida y apoyo del C.E.H.A., de la Universitat de Barcelona, de la Facultat de Geografia i Història de la UB, del Departament d'Història de l'Art de la UB; del Bisbat de Barcelona, organizador de la exposición *Memòria del Barroc. Tresors de la Catedral de Barcelona i del Museu Diocesà de Barcelona* con motivo del Congreso; del Institut d'Estudis Catalans, del Ajuntament de Barcelona, de la Generalitat de Catalunya, del Gremi d'Antiquaris de Catalunya, y muy especialmente del artista José Luis Pascual, quien nos cedió, con total generosidad, su dibujo para el cartel del Congreso.

Aquí también queremos recordar a los Presidentes de Honor, Santiago Alcolea Gil y Joaquín Yarza Luaces, que fueron presidentes del V Congreso del C.E.H.A. celebrado en Barcelona el año 1984, hoy ya lejos de nosotros pero que siempre serán recordados como maestros y grandes historiadores del arte.

JOAN RAMON TRIADÓ

*Presidente del Congreso*

# Distribució de mesas





# Mesa I: Memòria i tecnoart

## **Comitè científic Mesa I: “Memòria i tecnoart”**

**President:** José Luis Brea (Universidad Carlos III, Madrid)

**Vocal 1:** José Ramón Alcalá (Universidad de Castilla la Mancha)

**Vocal 2:** Claudia Giannetti (especialista en *Media Art*)

**Vocal 3:** Anna Maria Guasch (Universitat de Barcelona)

**Vocal 4:** Lourdes Cirlot (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Michela Rosso (Universitat de Barcelona)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El imaginario en el arte digital: antecedentes

Lourdes Cirlot Valenzuela

Universitat de Barcelona, Departamento de Historia del Arte  
(Subponencia)

### Resumen

En el contexto actual sumamente complejo en el que se superponen y mezclan todo tipo de referencias, el imaginario del arte digital aparece planteado desde una perspectiva tal que creo que resulta posible delimitarlo e incluso llegar a plantear cuáles son algunas de sus características principales. En primer lugar, podría señalarse como aspecto esencial, propio de las creaciones digitales, el deseo por parte del artista que lo crea de acercarse al público. Una de las estrategias más utilizadas por los artistas que emplean las nuevas tecnologías es la de recurrir a imágenes del pasado. En ocasiones se trata de imágenes renacentistas o barrocas pertenecientes a señalados artistas. Tales imágenes tienen la ventaja de haber sido estudiadas por historiadores del arte de distintas épocas y poseen ya un estatus determinado en el contexto historiográfico. Puede afirmarse, por consiguiente, que el acercamiento al público es en sí mismo una finalidad y por ello existen muchos artistas en la actualidad que con sus imágenes digitales remiten a obras del pasado.

### Abstract

*In the present context, which is extremely complex since a wide range of references interfere with the other, the imaginary of the digital art appears posed from such a perspective that I believe that we can put limits and even confirm which some of its main features are. First of all, we could stress that the desire of the artist of approaching the audience might be one of the essential aspects of digital art. One of the most used strategies by the artists which employ new technologies is appeal to images of the past. On some occasions, it's a matter of renaissance or baroque images which belong to well known artists. These images have the advantage of having been studied by art historians of different times having already acquired a determined status within the historiographical context. It can be stated, therefore, that the approaching to the audience is by itself a purpose and for this reason, nowadays we have lots of artists who with their digital pictures refer to past images.*

En los últimos tiempos -desde los años noventa hasta la actualidad- se han llevado a cabo numerosas exposiciones de arte digital, tanto en las salas de museos y fundaciones como en lugares virtuales. Las formas de presentarse el arte digital pueden ser tradicionales o nuevas. Las primeras incluyen manifestaciones de arte gráfico, fotográfico, escultórico, instalaciones, videos, films, animación, música y performances. Las nuevas, en cambio, son aquéllas producidas exclusivamente en realidad virtual, software art y net.art. Así pues, el arte digital se halla íntimamente ligado a ciencia y tecnología. Para muchos críticos y comisarios artísticos el arte digital surge de la evolución del proceso mecánico y eléctrico de fotografía, film y video, teniendo siempre en cuenta que la fotografía puede remitir al dibujo y a la pintura. (1)

Una exposición especialmente interesante desde la perspectiva de cómo enlazar el arte digital con las manifestaciones artísticas anteriores, realizadas a lo largo del siglo XX, ha sido la comisariada por Germano Celant y Gianfranco Marianello y ha podido verse en 2007 en el MAMbo (*Museo d'Arte Moderna di Bologna*), titulada *Vertigo, il secolo di arte off-media dal futurismo al web*. (2)

En el primer capítulo, *Le ragioni di Vertigo*, del catálogo publicado Celant apunta que el sistema del arte, tras una etapa de euforia desmesurada, está atravesando una crisis y se halla marcado por la inseguridad. Este hecho es debido, según Celant, a que su proyecto ha decaído, al igual que su rol crítico. Por otro lado, señala el crítico italiano, que el hecho de que el arte haya perdido su sentido político puede, no obstante, quedar compensado por un acercamiento a las masas, aún cuando esto suponga la restricción a que la manifestación artística posea sólo una función decorativa. En cualquier caso, la popularidad ha comportado tanto el ocultamiento como la disolución de la estructura representativa y utópica del arte. Puede advertirse como consecuencia de todo ello una cierta homogeneización del imaginario artístico, en tanto que el arte se ha adaptado al proceso inherente al producto de consumo. Por este motivo, puede decirse que en la actualidad la gama de innovaciones es infinita e inimaginable.

En este contexto sumamente complejo en el que se superponen y mezclan todo tipo de referencias, el imaginario del arte digital aparece planteado desde una perspectiva tal que creo que resulta posible delimitarlo e incluso llegar a plantear cuáles son algunas de sus características. En primer lugar podría señalarse como aspecto esencial, propio de las creaciones digitales, el deseo por parte del artista que lo crea de acercarse al público. Una de las estrategias más utilizadas por los artistas que emplean las nuevas tecnologías es la de recurrir a imágenes del pasado. En ocasiones se trata de imágenes renacentistas o barrocas pertenecientes a señalados artistas. Tales imágenes tienen la ventaja de que han sido estudiadas por historiadores del arte de distintas épocas y poseen ya un estatus determinado en el contexto historiográfico. Además, el hecho de que hayan sido reproducidas en numerosas obras tanto de investigación como de divulgación les ha conferido un carácter específico desencadenando en el público admiración e incluso veneración.

## Acercamiento al público

Así pues, el acercamiento al público es en si mismo una finalidad y por ello existen muchos artistas en la actualidad que con sus imágenes digitales o con sus instalaciones holográficas remiten a obras del pasado. Harriet Casdin-Silver (1925-2008), por ejemplo, realizó una instalación de este tipo en otoño de 1990 al llevar a cabo su *Venus de Willendorf 91* que, por supuesto, remitía a la figurilla prehistórica conocida bajo esa misma denominación.

Uno de los artistas actuales de más renombre, el canadiense Jeff Wall (1946), realiza un tipo de obras que pueden englobarse en el llamado fotoconceptualismo y que se caracterizan por tomar conocidas pinturas o esculturas del pasado como antecedente. Cabe recordar *Retrato de mujer* (1979), obra que realizó partiendo de la conocida pintura de Manet, *Un bar del Folies Bérges* (1881). Del mismo modo que el propio Edouard Manet - al igual que otros impresionistas - «trastocaron radicalmente la composición y el encuadramiento tradicionales de modo que quedaran reflejadas la contingencia, la parcialidad y la subjetividad intrínsecas a la mirada moderna» (3) gracias a la fotografía, Jeff Wall pone de manifiesto a través de los minuciosos montajes de las escenografías para sus imágenes fotográficas de qué modo le influyen las nuevas tecnologías, así como el interés de las mismas como procedimiento.

A lo largo del siglo XX hubo numerosos artistas que en distintas ocasiones y en el seno de vanguardias diversas partieron de importantes obras del pasado para llevar a cabo sus aportaciones. Ese sería el caso de Duchamp o Dalí - por citar algunos nombres - y sus respectivas interpretaciones de la *Gioconda* de Leonardo. En los años ochenta la artista norteamericana Lillian Schwartz (1927) empezó a digitalizar imágenes partiendo de fotos de pinturas, esculturas, dibujos y grabados de las colecciones del MoMA de Nueva York, almacenándolas en la memoria de su ordenador y produjo por collage imágenes procesadas. Podría citarse su conocida obra *Mona-Leo* (1986) que es una simbiosis entre el autorretrato de Leonardo da Vinci y el rostro de la Mona Lisa.

Uno de los artistas más significativos en el ámbito del arte digital es el británico Victor Burgin (1941), formado en el Royal College of Art de Londres y en la Yale University (EE.UU.), que fue profesor en California entre 1988 y 2001, para pasar después a impartir clases en la Universidad de Londres en el Goldsmith College. Escritor y artista, Burgin se halla bajo la influencia de Marx, Freud, Foucault y Barthes. Puede afirmarse que ya en sus primeras creaciones digitales se advertía claramente - el mismo lo ponía en conocimiento del público - la procedencia de sus imágenes. Así, desde la *Olimpia* de Manet hasta la *Ofelia* de John Everett Millais se convirtieron en punto de partida para sus obras. Una de sus realizaciones digitales más conocida y difundida en la red es la interpretación que a finales de los ochenta hiciera de la pintura de Edward Hopper, *Oficina en la noche* (1940).

Una artista húngara que desde finales de los años sesenta trabaja con computadores es Vera Molnar (1924). Siguiendo la tradición del arte cinético, Molnar se ha interesado esencialmente por la creación de estructuras geométricas dotadas de movimiento verdadero y realizadas digitalmente. Muy conocida es su

serie de *Variations Sainte-Victoire* (1996) para las que toma como punto de partida la conocida serie de pinturas de Cézanne en torno a la montaña Sainte-Victoire.

Es evidente, por tanto, que son muy numerosos los artistas que trabajan en el ámbito digital partiendo de conocidas obras de arte del pasado, ya sean de la antigüedad, el mundo medieval, el renacimiento y barroco o bien de otras épocas más recientes. En la mayoría de tales creaciones existe la voluntad de trasladar una temática dada, surgida en un determinado contexto, a otro tiempo y lugar con las transformaciones profundas que ello conlleva.

De todos modos, es evidente que estos trabajos se apoyan casi siempre en obras muy significativas del pasado. Se trata de creaciones que constituyen un referente, no sólo para historiadores del arte, críticos o artistas, sino para un público general que las admira profundamente. Por tal motivo, podría afirmarse que el artista digital aprovecha ese bagaje que ya poseen tales manifestaciones para de este modo facilitar la comprensión de su propia obra a un público muy amplio, aquel que navega por internet y descubre, día tras día, nuevas propuestas artísticas.

### **Auge de las tecnologías de la comunicación**

Los primeros años del siglo XX fueron especialmente fructíferos respecto a los avances que experimentaron las tecnologías de la comunicación. Como se sabe, en el ámbito artístico, fueron los futuristas los que concedieron una vital importancia a los medios de comunicación, pues gracias a ellos las noticias podían difundirse a gran velocidad y ellos ante todo amaban la velocidad.

En sus manifiestos proclaman una y otra vez su interés por la velocidad y el movimiento hasta el punto de convertir tales conceptos en finalidades a conseguir en sus propias creaciones artísticas. De ahí surgen, por ejemplo, la serie de obras de Umberto Boccioni conocidas como “Dinamismos plásticos” o las composiciones abstractas que Giacomo Balla firmaba en 1914 como “Futurballa”.

La máquina fue para los futuristas objeto de idolatría y por ese motivo no resulta en absoluto extraño el hecho de que fuesen los primeros artistas que se dieron cuenta de la importancia de la radio, inventada por Guglielmo Marconi a finales del siglo XIX. Gracias a este aparato se iba a poder eliminar «la distancia que separa al emisor de un número potencialmente ilimitado de receptores y su capacidad de evocar imágenes y sentimientos a través de los sonidos, iban a excitar la imaginación de los artistas de vanguardia» (4).

En las obras digitales del artista norteamericano Jim Campbell (1956) existe una clara repercusión de temáticas desarrolladas por los futuristas. Así, en obras como *Church on Fifth Avenue* o *Motion and rest # 5 (white)* (2002) - y de modo especial ésta última - se advierte cómo el artista se inspira en creaciones fotográficas de finales del siglo XIX de Eadweard Muybridge que, por otro lado, fue quien sirvió de inspiración a los futuristas. Entre las obras de Campbell merece especial atención la que dedica a la famosa pintura de Boccioni, *Dinamismo de un ciclista*, pues gracias a ella se advierten claramente los cambios y



la importante distancia existente entre una y otra obra. Tal distancia podría a su vez entenderse como metáfora de la que existe entre la radio e internet. Campbell afirma que su «obra incorpora memoria electrónica, imágenes grabadas e imágenes en movimiento. Usando herramientas tecnológicas y modelos científicos como metáforas de memoria e ilusión, mi obra busca interpretar, representar y evocar estados psicológicos y procesuales con sus correspondientes rupturas. Tiempo y memoria, individual y colectiva, electrónica y realidad son los elementos de mi obra» (5).

A principios de los sesenta Michael Noll (1939) ya había realizado experimentos parecidos partiendo de pinturas de Mondrian - consideradas ya como algo clásico -, tal y como puede apreciarse en *Computer Composition with Lines* (1964).

### **Hacia un arte autónomo de carácter interdisciplinar**

Al ver algunas de las creaciones digitales de uno de los artistas actuales más importantes de Japón, Yoichiro Kawaguchi (1952) que también desarrolla una función docente como profesor de Computer Art, se aprecia que ya no existen referencias concretas en relación al arte del pasado y que, como mucho, pueden detectarse ciertas alusiones a una manera de entender la abstracción.

Kawaguchi parte de imágenes de la naturaleza - flora y fauna en sus respectivos paisajes - para conseguir, gracias al empleo de una tecnología de alta definición, sus *Metaball* o esferas de densidad viscosa con las que construye sus espacios monocromos o cromáticamente exaltados. «Personalmente - afirma Kawaguchi - me gustaría ser capaz de sentir físicamente las siempre nuevas y frescas imágenes conseguidas gracias a los logros de los ordenadores de imágenes de alta definición. Quiero describir al agua cálida subtropical como un objeto purificado existente en un reino de rebosante brillantez» (6).

Es evidente que la naturaleza ha constituido desde siempre uno de los puntos de partida preferidos por los artistas para llevar a cabo determinadas obras. No obstante, fue a partir del siglo XVII cuando el paisaje adquirió su independencia temática y, con el transcurso del tiempo, llegó a convertirse en uno de los géneros esenciales que podían llegar a transmitir estados anímicos. Desde la época romántica hasta la actualidad ha transcurrido ya mucho tiempo y en el siglo XX las vanguardias no se distinguieron precisamente por su interés por el paisaje, salvo puntuales excepciones, como, por ejemplo, algunas obras de artistas que trabajaron en el seno del surrealismo como Max Ernst, Salvador Dalí o Yves Tanguy. A este último precisamente se le debe la creación de maravillosos y enigmáticos paisajes oníricos que, en la mayoría de ocasiones, rozan la abstracción.

Uno de los artistas que fue pionero en el desarrollo de vida artificial y de sistemas de software evolucionados es el norteamericano Karl Sims (1962). Pese a que puede considerársele como uno de los mejores artistas actuales en el ámbito del arte digital, Sims no estudió arte, sino biotecnología en el Instituto Tecnológico de Massachussets. Tal como señala Xavier Redo «la definición de artista para referirse a una persona como Karl Sims puede resultar algo extraña. En muchos ámbitos le llamarían investigador,



en otros lo llamarían animador gráfico, y en la mayoría simplemente programador.... La idea de crear arte evolutivo empezó a arraigarse en la mente de Karl Sims y consciente que sus conocimientos estaban todavía incompletos en el campo del diseño volvió al Instituto Tecnológico de Massachussets para realizar un master en estudios Visuales que concluyó en 1987» (7).

En la actualidad Sims dirige la empresa Gen Arts que fundó en 1996 y que ha desarrollado proyectos muy importantes para la realización de efectos especiales de películas como *El señor de los anillos*, entre otras. Además de esa tarea Sims no deja de realizar proyectos importantes para el arte digital. Uno de ellos es *Genetic Images*. Se trata de crear “la evolución de figuras en dos dimensiones teniendo en cuenta parámetros estéticos dados por los observadores de la obra” (8).

Otro de los artistas muy significativos en el ámbito del arte digital es John F. Simon (1963). Aparte de haber estudiado arte, Simon posee conocimientos profundos en ciencias planetarias y terrestres. Empezó a trabajar haciendo dibujos sobre papel y muy poco después comenzó a elaborarlos mediante el ordenador.

Uno de sus referentes es Mondrian y de manera especial su pintura *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) fue la que le inspiró para llevar a cabo *ComplexCity* en el año 2000. En esta obra lo interesante es el dinamismo y cambio inherente a la imagen digital. Al visionarla, el espectador asiste verdaderamente a las consecuencias de la teoría y la práctica de Mondrian, autor del conocido texto *Realidad natural, realidad abstracta*. No obstante, pese a que Mondrian haya desencadenado el interés en Simon por un determinado concepto artístico, resulta evidente que la obra en software de este último no puede considerarse una mera prolongación de la del maestro de la abstracción. Es algo distinto con identidad propia y que se caracteriza por el innegable efecto de atracción sobre el que la observa y la estudia. Podría llegar a afirmarse que la obra posee vida propia en su capacidad para generar configuraciones, colores y estructuras diferentes en los distintos estadios por los que pasa. El propio artista afirma que uno de los artistas del que más ha aprendido - sobre todo en relación al dinamismo lineal en el dibujo - es Paul Klee (9).

En la actualidad cada vez es mayor el número de artistas que trabajan en el ámbito del arte digital. Tan sólo hay que acceder al DAM (Digital Art Museum) para conocer a muchos de ellos y poder ver sus creaciones. Este museo virtual es un excelente lugar para investigar este vasto y magnífico mundo pleno de creatividad. Nombres como los de Dennis H. Miller, Manfred Mohr, Char Davies, John Klima, Charles A. Csurí, Victor Acevedo, Paul Brown, David Em, Helen Golden, Víctor Koen, Juan Antonio Lleó, Karin Schminke, Javier Roca, Michael Wright, Dan Collins, Christian Lavigne, Corinne Whitaker, Jeremy Gardiner, Victoria Vesna, Opy Zouni y un largo etcétera forman parte de ese amplio y todavía inexplorado lugar del llamado arte digital.

## Notas

1. Véase WANDS, Bruce: *Art of the Digital Age*, London, Thames and Hudson, 2006, p.8 y ss.
2. VV.AA.: *Vertigo. Il secolo di Arte off-media dal Futurismo al Web*, Catálogo de la Exposición, Museo d'Arte Moderna di Bologna, Skira, 6 mayo - 4 noviembre 2007.
3. CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, p. 160.
4. Ibidem , págs.162-163.
5. WANDS, B. (2006) op. cit., p. 147.
6. KAWAGUCHI, Yoichiro: *Arte-pensamiento*, <http://www.artfutura.com/02/kawaguchi.html> (consultado 3-03-2008)
7. Redo, Xavier, *Karl Sims*, [http://www.iaa.upf.es/~berenguer/recursos/ima\\_dig/\\_5\\_/estampes/1\\_15.htmf.es/](http://www.iaa.upf.es/~berenguer/recursos/ima_dig/_5_/estampes/1_15.htmf.es/) (consultado 3-03-2008)
8. Ibidem
9. PLOUG, Kristine: *Interwiev with John F Simon Jr.* (19 noviembre 2003), <http://www.artificial.dk/articles/simon.htm> (consultado 11-05-2008)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Mapas de lo virtual y la virtualización en la era de la globalización

Anna Maria Guasch

Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del Arte  
(Subponencia)

### Resumen

En este texto se aborda el impacto de las nuevas tecnologías “on-line” ante un mundo en el que lo virtual parece ganar cada día terreno a lo real, lo inmaterial a lo material, lo ubicuo a lo tangible, un mundo “on-line” en el que se impone un nuevo glosario: conexión, navegación, hipertexto, interfaz, intervalo y sobretodo ciberespacio, allí donde se ubican los nuevos “entes virtuales”. Un mundo que no deja indiferente a casi nadie. Por un lado estarían los apocalípticos, aquellos que como Paul Virilio o Jean Baudrillard se lamentan ante un mundo que ha perdido su dosis de realidad y también los apologetas, aquellos que piensan no sólo en los beneficios de las nuevas tecnologías en sí mismas sino en sus usos sociales. Desde este punto de vista analizaremos algunas de las reflexiones teóricas sobre las que se sustenta lo virtual (Pierre Levy, Michel Serres, Peter Weibel), así como los diferentes procesos a través de los cuales lo virtual se ha convertido en soporte de la obra de arte y de la institución que la alberga (museos, galerías, exposiciones).

### Abstract

*In this text the impact of the new on-line technologies is tackled in front of a world in which what is “virtual” seems to gain every day ground to what is real, what is immaterial to what is material, what is ubiquitous to what is tangible, an “on-line” world in which a new glossary imposes itself: connection, navigation, hipertext, interface, interval and cyberspace. A world that does not leave indifferent almost anybody. On the one hand the apocalyptic ones those that as Paul Virilio or Jean Baudrillard are regretted in front of a world that has lost its dose of reality and also. But, on the other hand, there are the defenders, those that think not only in the profits for the new technologies in themselves but in the social uses of them. From this last point of view we will analyze some of the theoretical reflections (Pierre Levy, Michel Serres, Peter Weibel) on which what the virtual is held, and also the different processes through which what is virtual has turned into a means or support of the work of art, and of the institution that lodges it (museums, galleries, exhibitions).*

Imaginémonos qué pensaría Walter Benjamin, autor de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* de 1936 (1) que inaugura la reflexión sobre las transformaciones del estatus de la obra de arte ante la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación, o qué pensaría Marshall McLuhan cuando en 1964, en plena explosión de la sociedad de masas, se refería a las transformaciones que los “media electrónicos” iban a introducir en la cultura, en el arte, en los modos de vida (2) y también qué pensaría Jean-François Lyotard en su texto programático de 1979 *La condición posmoderna* (3) en el que afirmó: «Nuestra hipótesis de trabajo es que el saber cambia de estatus al mismo tiempo que las sociedades entran en la denominada era posindustrial y las culturas en la denominada era posmoderna, ante un mundo en el que lo virtual parece ganar terreno a lo real, lo inmaterial a lo material, lo ubicuo a lo tangible, un mundo “on-line” en el que se impone un nuevo glosario: conexión, navegación, hipertexto, interfaz, intervalo y sobretodo ciberespacio, allí donde se ubican los nuevos “entes virtuales”».

Un mundo que no deja indiferente a casi nadie. Por un lado estarían los apocalípticos, aquellos que como Paul Virilio (4) o Jean Baudrillard (5) se lamentan ante un mundo que ha perdido sus dosis de realidad y que está indefectiblemente destinado a su desaparición. ¿Estamos bajo la amenaza de un Apocalipsis cultural? o ¿Estamos encaminados a un tiempo único y, por tanto, a un pensamiento único que postergaría los tiempos locales?, se pregunta Virilio. Y por otro lado, estarían los apologetas o integrados, en terminología de Umberto Eco, aquellos que piensan no sólo en los beneficios de las nuevas tecnologías en sí mismas sino en sus usos sociales.

No hace ni un cuarto de siglo que habitamos el ciberespacio, este espacio que tal como popularizó William Gibson en la novela de culto ciberpunk *Neuromancer* del orwelliano año de 1984 (6), se halla definido por un vertiginoso campo sin bordes aparentes ni forma definida en el que quedan suspendidas las barreras espacio-temporales e identitarias.

Y no hace ni diez años que este talismán de lo virtual (una palabra que hay que recordarlo procede del latín medieval *virtualis* que a su vez deriva de *virtus* – fuerza, potencia - y que como señala el filósofo Pierre Lévy en su *¿Qué es lo virtual?*, de 1995 (7), se ha convertido en el soporte no sólo de lo que entendemos por obra de arte, sino también de la institución que la alberga, la galería, la exposición o el museo.

A nadie sorprende que cada día estemos más cerca del “museo virtual”, el museo inmaterial, tal como se afanan en programar los responsables de grandes y pequeñas instituciones museísticas, como por ejemplo el portal de la Tate On Line con la totalidad de la colección de las diferentes sedes de la Tate (Britain, Modern, St. Yves, Liverpool) ([www.tate.org.uk/modern](http://www.tate.org.uk/modern)) e incluso con la posibilidad de que durante la exposiciones de cada artista se puedan visionar una extensa retrospectiva de su obra videográfica “on – line”.

El mundo del arte está repleto de obras en la Red como la pionera de Antonio Muntadas, *The File Room*, de 1994 ([www.thefileroom.org](http://www.thefileroom.org)), un archivo sobre la censura en el arte o de Mark Napier *The Digital*

*Landfill* de 1998 [www.medienkunstnetz.de/works/digital-landfill/](http://www.medienkunstnetz.de/works/digital-landfill/), no un archivo sino un basurero o más bien un irónico comentario sobre la creciente cantidad de *Data trash*, el título de un libro de Arthur Kroker y Michael A. Weinstein (8) en la era de la información que no sólo atasca Internet sino también nuestro propio canal de percepción. Y también en el mundo del arte abundan los colectivos de Net-art, algunos históricos como la pareja JODI ([www.jodi.org](http://www.jodi.org)) o el colectivo californiano RTMARK ([www.rtmk.com](http://www.rtmk.com)) y su activismo anticorporativo que apoya la alteración informática de productos corporativos desde muñecas a instrumentos didácticos infantiles y videojuegos.

Abundan también los foros de debate Net (*Nettime*), los festivales Net (*Arts Electronica*) o las exposiciones “on-line” siguiendo la pionera de la Documenta X de Kassel 1997 titulada *Hybrid WorkSpace*, un “laboratorio temporal” que exhibió casi por primera vez en el marco de la escena artística oficial el Net-art y reunió a individuos y colectivos de muy diversa índole, desde Net-artistas a ciberfeministas y a los primeros activistas de resistencia global en un foro común de discusión sobre la red: «La Orangerie se transformará – escribió Catherine David - en un estudio abierto donde coleccionar, seleccionar y distribuir información y contenido. Abordará cuestiones políticas, sociales y culturales» (9).

Y tras la Documenta nuevas exposiciones como la *Bienal Whitney* en 2000 con obras del colectivo californiano RTMARK y su activismo anticorporativo, *La conquista de la ubicuidad* (10) *Donde y durante* <http://www.2-red.net/dondeydurante/>, comisariada por Juan Martín Prada, *Cyberfem* de Ana Martínez Collado <http://ciberfem.com>, o la fundamental de *Net\_Condition.Arte and Global Media* comisariada por Peter Weibel y Timothy Druckrey (11), un evento multi-local en la Red que tuvo lugar simultáneamente en Karlsruhe (Alemania) y Graz (Austria), exposiciones ya muy lejos de *Les Inmateriaux* de Lyotard, 1986 – todavía en el marco del arte de la telecomunicación -, que plantearon la necesidad de unir los conceptos de exposición y museo con los de pantalla de ordenador y obra virtual. Y que intentaron dar respuesta a preguntas como: ¿Cómo incorporar a un espacio público, un museo, un centro de arte, lo que nace como obra de uso individual y privada? ¿Cómo objetualizar y hacer presenciales obras cuya razón de ser es su presencia en la Red? ¿Cómo transformar el sistema estético “cerrado” del objeto artístico propio de la modernidad hacia un sistema abierto posmoderno de “campos de acción”?

No sólo nos encontramos con un nuevo “*modus operandi*” casi como el último eslabón de la “historia de las vanguardias” como apunta Rachel Green en su “Una historia del arte en Internet” ([http://alpeh-arts.org/pens/greene\\_history.html](http://alpeh-arts.org/pens/greene_history.html)), sino con una manera “revolucionaria” de percibir y recibir el arte que parece definitivamente dar la razón a Walter Benjamin cuando en sus proféticas palabras de 1936 anticipaba una contemplación de la obra de arte en la que el valor de “culto” (y el del aura) fuera sustituido por el de “exposición”: «La época de la reproducibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía» escribió Benjamin, pero sólo ahora - y nos referimos básicamente al arte virtual o digital tanto versión “on-line” como “off-line” - podemos calibrar en su justa medida su verdadera dimensión.

Dentro de este radical cambio de paradigma en torno a esta imagen-tiempo, no un tiempo “cronológico”, es decir, el tiempo que se comunica a través del conocimiento, sino un tiempo “crónico” (de cronos), un

tiempo estratigráfico y por capas que habita el reino de la pura memoria y proporciona a la percepción un potencial visionario nos centraremos en una lectura cultural y geopolítica de lo digital, la que la hace casi subsidiaria del nuevo régimen global, un régimen, al decir de tantos filósofos, sociólogos y estudiosos del tema, entre ellos Arjun Appadurai, Néstor García Canclini, Frederic Jameson y Manuel Castells (12), representado por las nuevas teorías de la información dentro del capitalismo multinacional, la sociedad de consumo, la sociedad de los media, la sociedad electrónica de las “altas tecnologías” o, lo que José Luis Brea denomina en *El Tercer umbral* (13), el capitalismo del conocimiento.

En pocas ocasiones, el impacto directo de un nuevo medio - Internet - en la formación de imágenes, representaciones y opinión pública en nuestras sociedades se debe de forma tan directa al efecto de las nuevas tecnologías de la comunicación. La energía que había dominado la revolución industrial es ahora desplazada por la información y por el proceso. Y si la información y el conocimiento habían sido elementos esenciales en cualquier proceso de descubrimiento científico y de cambios técnicos, estamos ahora atravesando un momento en el que el “nuevo conocimiento” busca primariamente la generación de conocimiento y de proceso de información.

Estamos sin duda ante una nueva estructura social, la sociedad de los flujos, en el sentido de que los flujos están constituidos no sólo de información sino de todo tipo de materiales de la actividad humana (capital, trabajo, mercancías, imágenes, viajeros), una sociedad *networked* que representa un cambio cualitativo en la experiencia humana, un cambio de roles entre la naturaleza y la cultura. Esta es la razón por la que información es el ingrediente clave de la organización social por la que flujos de mensajes e imágenes entre *networks* constituyen la base de nuestra estructura social.

Estamos, en efecto, tal como apunta Peter Weibel, ante una nueva comunidad “on-line” con una economía global no basada en productos, sino en el tiempo. La Red activa un desplazamiento de la economía; ya no pagamos por el producto sino por su uso cuantificado en unidades de tiempo. Lo cual da lugar a un cambio en los poderes centrales del desarrollo económico que se distancian de los primeros sectores de la producción hacia los sectores secundario y terciario de las áreas de distribución, servicios, comunicación e información. La red dentro de este “capitalismo desbordado” habría también estimulado, según uno de los defensores del “trabajo inmaterial” Maurizio Lazzarato (15) las nuevas economías del “deseo” y consiguientemente la ampliación del campo imaginario del consumidor en la búsqueda de producción de “nuevas subjetividades políticas y mundos alternativos”.

Estas serán algunas de nuestras premisas de partida, y nuestra reflexión sobre lo virtual no la vamos a acometer desde una posición de “tecnofilia”, sino desde una perspectiva epistemológica y también, desde una lectura social, cultural y, en último término, geopolítica. Y siempre partiendo del hecho de que lo virtual puede desempeñar un papel “ético” en el desarrollo de la globalización al poner de relieve factores humanos y subjetivos más que cualquier otra forma anterior de arte. El arte virtual puede en efecto impactar en una visión crítica de la globalización que nos ayude a comprender los múltiples cambios existenciales a los que estamos asistiendo en un momento de “gran aceleración”.



En este contexto cobran todo su sentido autores como el filósofo e historiador de las ciencias francés Michel Serres (16) cuando sugiere nuevos mapamundis para habitar “virtualmente” el mundo global: “Las páginas del antiguo atlas de geografía se prolongan en redes que se burlan de las orillas, de las aduanas, de los obstáculos naturales o históricos, cuya complejidad dibujaban no hace tanto los fieles mapas”, Pierre Lévy, cuando el texto *¿Qué es lo virtual?* (17) propone reinventar lo virtual desde “la virtualización” como aquello que afecta a cuerpos, economías, sensibilidades e inteligencias y que no reproduce ni copia la realidad sino que la crea, y Tiziana Terranova que en *Network Culture .Politics for the Informarion Age* investiga la dimensión política del la cultura *network* y explora lo que estas nuevas formas de comunicación y organización significan para el entendimiento del poder y la política: «En la era – señala la autora - de las listas de e-mail de los web-blogs que ponen juntos a usuarios, consumidores, trabajadores y activistas alrededor del globo, qué clase de subjetividad política – se pregunta la autora - está emergiendo? ¿Qué clase de política se hace posible en un tiempo dominado por la información y por la saturación de los media? ¿Qué estructuras de poder y control operan en un sistema como el de Internet?» (18).

También son pertinentes las teorías de autores como Danilo Martuccelli que en “*La Face sombre de la mobilité*” sostiene que lo real, en su versión más depurada, está asociado a un mundo cada vez más “lejano e inaccesible” simbólicamente hablando, pero que al mismo tiempo guarda el monopolio de la definición socialmente legítima de lo real: «La zona de vida identificada con lo real sería la de los grupos superiores, o mejor, el universo de los signos en los que se considera que viven los poderosos. Identificado con el mundo de los poderosos el tipo-ideal de real está hoy asociado al menos a tres grandes elementos: lo inmaterial, la sobreactividad y la movilidad. Y detrás de las fronteras que trazan lo real así concebido se aloja la idea que la vida, la verdadera vida, está amamantada por estas características» (19).

Es bajo esta dimensión expandida y desterritorializada de lo virtual que encuentran su sentido las obras de artistas como Antoni Abad, Danika Dakic, Sandra Sterle, Coco Fusco, Ricardo Domínguez, Ana Navarrete, Pat Badani, Daniel García Andújar y Heath Bunting que se sirven de este medio global, desterritorializado y expandido que es el *Net-art* para formular reflexiones a algunos de los grandes debates y conflictos que surgen en el mundo global, un mundo en el que la nueva disciplina de “geografía del arte” (y los conceptos de lugar, territorio, frontera, migración, desplazamiento, migración, nomadismo, localidad y territorio) parece imponerse a una historia del arte todavía anclada en un arte material, autónomo, aurático y con valor “cultural”, según terminología de Walter Benjamin.

## 1. Lo global y lo local: Antoni Abad

La Red borra, en efecto, la barrera entre lo global y lo local al permitir que existan juntos, superpuestos, indiferenciados. De hecho borra el rastro de cualquier lugar. En este marco habría que situar algunos trabajos de Antonio Abad que se valen de las comunidades electrónicas y virtuales para visibilizar algunos de los factores más típicamente “globales”.

En 2005 Abad presentó el proyecto *Canal\*GITANO*, un espacio público digital en el que se ejemplifican los conceptos de globalidad y tecnología. El artista se sirvió de Internet, en concreto de un sistema patrocinado por *Nokia Imaging* en el que un teléfono móvil de última generación con cámara integrada servía para que veinte miembros de la comunidad gitana de Lleida enviaran a Internet en tiempo real imágenes, textos y sonidos, así como conversaciones telefónicas fruto de sus recorridos por los espacios públicos y privados de la ciudad. El resultado de ello se puede consultar en la página web [www.zexe.net/gitano](http://www.zexe.net/gitano) con servidores en el propio espacio expositivo en el que también se podían ver retratos de gran formato de sus protagonistas que se convertían en los auténticos creadores de la obra.

Porque, como dice Abad, lo importante es dar voz y visibilidad a colectivos tradicionalmente apartados de las instituciones de la alta cultura. Y si hasta cierto punto resulta fácil referirnos a la actitud de Antoni Abad como la de un multiculturalista en plena “era global”, creemos pero que la suya, más que la de “multiculturalista” (siempre con el peligro de imponer al “otro” su privilegiada universalidad bajo forma de un racismo “con distancia”) podría definirse con el concepto que los nuevos teóricos culturales definen como “interculturalista” donde lo que cuenta básicamente es el intercambio (o mejor interacción entre culturas, en este caso la cultura de los gitanos y la de los “payos”), un intercambio en el que, como en el caso de Abad, desaparecen las etnicidades de los diferentes participantes en favor de sus identidades humanas universales, de sus creatividades y potencialidades.

## 2. Lo virtual y lo nómada-sedentario en Danica Dakic

En el trabajo *Go Home*, Danica Dakic y Sandra Sterle [www.project-go-home.com](http://www.project-go-home.com), coincidiendo con traslado de las dos artistas en una nueva casa en Nueva York para convivir juntas durante cuatro meses, proyectan la idea del hogar en un territorio virtual, ubicuo, sin fronteras, con la consiguiente pérdida de contacto con lo real y la alteración de las relaciones intersociales.

Como afirma el filósofo Michel Serres en el ensayo *Atlas*: «Después de nacer, patéticamente unidos a una tierra local, heridos para siempre al alejarnos de sus amores, sin embargo, fuimos felices al pasar, no hace tanto, por ochenta lugares dando la vuelta al mundo (...). Hace algún tiempo que hablamos con los confines de la Tierra; las imágenes que llegan de allá nos han dejado de sorprender. Separados por mil leguas podemos reunirnos en una videoconferencia, incluso trabajar juntos. Nos desplazamos sin movernos un solo paso ¿Dónde se celebra esta conversación? ¿En París? ¿En nuestra habitación?. ¿En algún lugar intermedio? No. En un lugar virtual. Las antiguas cuestiones de lugar: donde hablamos tú y yo, por donde pasan nuestros mensajes parecen disolverse, como si un nuevo tiempo organizara un espacio diferente. En él, el ser se expande» (20).

A lo largo de estos cuatro meses, la casa de Nueva York de las dos artistas operó como un punto de enlace para reuniones y seminarios en forma de cenas cuyos diferentes invitados (arquitectos, sociólogos, escritores, historiadores del arte, inmigrantes de Nueva York y de Europa del Este), exponían sus ideas, planteando cuestiones en torno a los conceptos de la globalización, de nacionalismo, de identidad, de hogar



o de inmigración. Estos “*dinners*” tomaron incluso la forma de tele-conferencias emitidas simultáneamente en vivo por la Web, como por ejemplo, el titulado *Imagined Homes: nationalism and globalization with guest artist Milica Tomic and theorist Branimir Stojanovic*, emitida entre Belgrado y Nueva York. Como sostiene Roxana Marcoci, «las artistas utilizan el espacio real de su residencia y la casa virtual del Internet (que les ha servido como un lugar para el video y experimentación fotográfica, textos transatlánticos, recetas, un calendario de eventos, y una habitación de chat), para así revelar la relación dialéctica entre el hogar y el poroso concepto de la identidad» (21).

### 3. Lo virtual y lo antropológico: Ana Navarrete y Coco Fusco

Ese uso social de las redes telemáticas en una manera de combinar arte y tecnología desde una vertiente antropológica y sociológica, se puede analizar en dos nuevas obras “*on-line*” de Ana Navarrete y de Cuco Fusco y Ricardo Domínguez.

En *Turista fronterizo* ([www.turistafronterizo.net](http://www.turistafronterizo.net)) presentado originariamente en el marco del *Site* en Tijuana los artistas Coco Fusco y Ricardo Domínguez utilizaron Internet para explorar diversos rasgos de grupos sociales habitantes en la frontera Tijuana - San Diego. Los artistas diseñaron un juego bilingüe español/ inglés, una suerte de juego de la oca virtual usando el Internet básico (*Hyper Text Markup Language*) (*HTML*) de fácil uso como Monopoly o la versión mexicana Turismo.

Y tal como afirman los artistas, el acto de crear un juego virtual que actúa como un espejo refractario del espacio sociocultural de la frontera mexicano-americana busca seguir los pasos de los Surrealistas y los Situacionistas. El interés de los Surrealistas en juegos derivados de su creencia de que la creatividad puede ser una experiencia compartida y que el grupo de juego puede funcionar como un modo de exploración y “El juego de la guerra” del situacionista Guy Debord (1987) apuntan hacia las conexiones estructurales entre el juego, el arte y la guerra.

Por otra parte, el proyecto “*on-line*” y “*off-line*” de Ana Navarrete *N-340* [www.n340.org/](http://www.n340.org/) surge de la necesidad de hacer un uso político de las diferentes tecnologías de la información y de la comunicación (TIC) como una estrategia para mostrarnos uno de los rostros más perversos y alarmantes de la globalización: el que afecta a las personas de color, a las mujeres y al conjunto de migrantes. De ahí el tomar como eje argumentativo una carretera nacional (a modo de arquitectura ligera y flotante), la N-340 como un lugar de tránsito masivo de mercancías y cuerpos con empresas, cadenas de servicio y prostíbulos. Una carretera que permite visibilizar como los cuerpos de las mujeres migrantes son mercancías que producen altos beneficios, con un papel importante en la producción y reproducción del capitalismo globalizando.

La actitud de Ana Navarrete respecto a la imagen electrónica, como ocurre también con Ursula Biemann desde le video en obras como *Performing the Border*, 1999, una reflexión sobre la sexualización de la región fronteriza o *Europlex* de 2003 que proyecta la misma temática en los límites fronterizos entre Ceuta y Marruecos, se asemeja más a un “agente social” que lidera una crítica conceptual y feminista a

partir de las representaciones del “cuerpo” en el ciberespacio (es la tecnología la que acabaría construyendo el género, la raza y la diferencia de clase).

### **A modo de conclusión**

Han pasado sólo diez años desde que la Red irrumpiera en el campo del arte ocupando un lugar prioritario en el espectro de las nuevas tecnologías. Y haciendo balance pensamos que lo mejor que le ha pasado a la Red no han sido tanto sus progresos tecnológicos como la Web Semántica 2.0, sino la posibilidad, a través de los “espacios fronterizos de la pantalla” o de los diferentes usos de la interfaz, de visibilizar –desocultando poéticamente– las geografías de la Red y del ciberespacio que la contiene, trazar las cartografías de sus no-espacios topológicos, moverse en la pura paradoja de “habitar” un lugar no espacial.

Más pero cualquiera de los programas de “traza-rutas” que circulan por el ciberespacio capturando su cartografía (me remito al navegador Web Stalker, un software de lectura y manipulación de información en la World Wide Web que escanea los hipervínculos en las páginas web) pensamos que lo importante es como a través de estos impulsos cartografiadores se consolida una estética de “cartografía crítica” o, dicho de otro modo, un mapa topográfico de relaciones simbólicas en el seno de la sociedad global. De ahí la necesidad de sustituir, tal como sugiere Lev Manovich en su texto *The Language of New Media* (22) el “interfaz como un medio físico” que actúa entre el hombre y el ordenador, por el “interfaz cultural”.

Es cuando, siguiendo de nuevo a Lévy, hablaríamos no ya de lo virtual (como un modo particular de ser que nada tiene que ver con lo falso, con lo ilusorio, con lo imaginario) sino de una serie de procesos implícitos en lo virtual: algunos de carácter filosófico como la virtualización, otros de carácter antropológico (la relación entre procesos de hominización y virtualización) y otros sociopolíticos en el sentido de que la comprensión de las mutaciones contemporáneas permite convertirnos en actores de ellas. Es desde este punto de vista que la virtualización no sería ni buena ni mala ni neutra. Más bien se presentaría como el movimiento de convertirse en “otro” (23).

Como teórica e historiadora del arte interesada en constatar, detectar, los cambios y paradigmas que surgen en el arte global estoy cada vez más convencida que el *Net-art* (o Net-condición) supone hacer una tabula rasa respecto a todo el arte del pasado. Una tabula que permite retomar ciertas ambiciones utópicas y revolucionarias a las que aspiraban las vanguardias históricas y a las que parecían haber definitivamente renunciado un buen número de experiencias posmodernas todavía centradas desde su materialidad en una “economía de mercado”: usuarios convertidos en productores, un trabajo a través de distintas fronteras geográficas, directo intercambio informativo más allá de cualquier filtración a través de los *mass media*, comunicación libre para todo, estructura de no-lugar, usuarios múltiples, juegos en red o comunicaciones no locales.

Ambiciones que nos llevan a hablar en último término ya no en la “sociedad de la información”, sino,

como sostiene Peter Weibel, en la sociedad “más allá” de la información, la sociedad de nuestro milenio (esta nueva revolución operada en los ámbitos económico, social y cultural) y en todas las connotaciones políticas que de ella pueden derivar. Porque la Red es dentro del amplio abanico de la imagen electrónica (desde la fotografía, el video, las instalaciones interactivas de computadores) la forma de arte con la que se vinculan las más altas esperanzas políticas.

## Notas

1. BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004 [1936], págs. 91-110.
2. McLUHAN, Marshall: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Diana, México D.F., 1969 [1964].
3. LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987 [1969].
4. VIRILIO, Paul: *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984 [1983].
5. BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal. Ensayos sobre fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991 [1990].
6. GIBSON, William: *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1989 [1984].
7. LÉVY, Pierre: *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1999 [1995].
8. KROKER, Arthur y WEINSTEIN, Michael: *Data Trash. The Theory of the Virtual Class*, Montreal, New World Perspectives, 1994.
9. DAVID, Catherine: “Hybrid WorkSpace”, en *Short Guide*, Documenta X, Kassel, Cantz, 1997, págs. 284-285.
10. BREA, José Luis: *La conquista de la ubicuidad*, Murcia, Espacio XTRA-Fundación Caja Murcia y Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003-2004.
11. WEIBEL, Peter y BRUCKREY, Timothy: *Net\_Condition: Art and Global Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2001.
12. CASTELLS, Manuel: “The Net and the Self Working Notes for a Critical Theory of the Information Society”, en *Net\_Condition*, op. cit., págs. 30-48.
13. BREA, José Luis: *El Tercer Umbral. Estudio de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2004.
14. WEIBEL, Peter: “The Project”, en *Net\_Condition*, op. cit., págs. 8-20.
15. CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 203.
16. SERRES, Michel: *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995 [1994].
17. LÉVY, P. op. cit.

18. TERRANOVA, Tiziana: *Network Culture: Politics for the Information Age*, London, Pluto Press, 2004.
19. MARTUCCELLI, Danilo: “La Face sombre de la mobilité”, en *Mobilités*, nº 14, 2003.
20. SERRES, M. op. cit., p. 12.
21. MARCOCI, Roxana: “Nothing is Guaranteed Except Contamination”, en [http://artifact.mi2hr/\\_a01/lang\\_en/art\\_dakicsterle\\_en.htm](http://artifact.mi2hr/_a01/lang_en/art_dakicsterle_en.htm)
22. MANOVICH. Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona,. Paidós, 2005 [2001], p. 119.
23. LÉVY, P. op. cit., p. 14.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Prácticas artísticas y pensamiento social en el sistema-red

Juan Martín Prada  
Universidad de Cádiz  
(subponencia)

### Resumen

El desarrollo de la red Internet ha venido acompañado de una intensa proliferación de nuevas manifestaciones artísticas que han hecho de ella su espacio principal de actividad. Muchas de estas iniciativas derivan hacia la más amplia crítica social y el activismo político. En esta ponencia se analiza la dimensión social y crítica de las prácticas artísticas en la red Internet, valorando, entre otros aspectos, su relación con el “hacktivismo” y con las acciones multitudinarias de disensión “online” como las “netstrikes”. Asimismo se describen algunas estrategias de actuación crítica, como las basadas en la actualización de la *détournement* situacionista en el ámbito de Internet, las centradas en análisis críticos de la “web social” o las vinculadas al uso de tecnologías “locative media” entre otras muchas.

### Abstract

*The development of the Internet has happened with an intense proliferation of new art practices that have adopted the Web as their main field of activity. Many of those initiatives move on to the wider field of social criticism and political activism. This paper analyses the social and critical dimensions of the artistic practices in the Internet, considering, among other aspects, its relationship with “hacktivism”, and with the multitudinary online actions as the “netstrikes”. It also describes some of the strategies of critical action as those based on the update of the Situationist *détournement* in the field of the Internet; those that are focused on critical analysis of the “social web” or the ones linked to the locative media technologies, among others.*

## 1. Net-art como tecnologías de la disensión

Una gran parte de la creación artística desarrollada en la red Internet asumió, desde sus inicios a mediados de la última década del pasado siglo, la tarea de convertir en su objeto de reflexión principal los potenciales de transformación social y política inherentes a ese nuevo medio. Pensar socialmente a la red Internet, analizar políticamente sus dinámicas de funcionamiento, sus exclusiones, o las formas en las que la comunicación podría en ella conseguir liberarse de la colonización por parte de los intereses económicos, se convertía en el compromiso principal asumido por algunos de los artistas y colectivos más comprometidos de esa nueva corriente de la creación artística digital que fuera bautizada en 1995 con el término “*net.art*”.

Así, y retomando muchos de los objetivos planteados por iniciativas vinculadas al arte conceptual más politizado y comprometido iniciado décadas atrás, un amplio sector del llamado *net.art* reclamó el papel de la creación artística más allá de la reflexión sobre los significados dañados, perdidos o improbables en la sociedad del consumo, llevando a cabo una intensa reflexión sobre los procesos de inclusión del sujeto en la cultura y economía de las redes, de su adaptación a ella, así como de lo que la red Internet ofrece como nuevas posibilidades para la crítica y la transformación social.

Los defensores de esta nueva implicación política del pensamiento creativo partían del convencimiento de que las prácticas artísticas eran las más capacitadas para integrar en nuestra cultura las nuevas tecnologías, para calibrar la dimensión auténtica del campo de sus posibilidades sociales. Se planteaba, de esta manera, un intento de definir social y políticamente al medio Internet, aceptando ya que la única vía efectiva de transformación social era la proliferación de las líneas de resistencia a las formas existentes de poder, más que buscar su imposible derrocamiento, y que esa resistencia sólo podría ser ya ejercida desde dentro, empleando los mismos mecanismos y escenarios en los que el propio sistema se desarrolla. Con lo que, frente a su propuesta de divergir frente al objeto técnico, se promulgaba el reconocimiento de que toda política efectiva debía ser necesariamente técnica.

Apropiarse de la red Internet interviniéndola críticamente significaba nuevamente invertir los roles de actuación tradicionales de la práctica artística y de sus sistemas de mediación, hacer que el arte perdiese su autonomía, que la imaginación creadora se concentrara en sus potenciales más directamente aplicables a la acción política directa y a la transformación social. Obviamente, esto suponía, a su vez, una nueva disolución de lo que entendemos como prácticas artísticas en la cada vez más amplia esfera de las actividades del nuevo activismo político digital. Lo cual recuperaba, en cierto modo, la actualidad de aquella propuesta situacionista que optó por la supresión del arte mediante su realización, es decir, un retorno a la idea de que la revolución cultural debería tratar de producirnos a nosotros mismos, y no tanto cosas que nos sirvan (1). Podríamos, incluso, llegar afirmar que no hay, que no ha habido arte en la red sino más bien un uso “artístico” de ella, al igual que no podía haber pintura o música situacionistas, sino “un uso situacionista de estos medios” (2).

Retomando los principios del arte conceptual más combativo, el *net.art* se presentaba como una nueva

forma de pensar lo social, de evidenciar críticamente las leyes del intercambio que determinan los usos dominantes de las redes telemáticas, en base a nueva asociación del régimen técnico con una forma de discrepancia sobre él mismo. Pues el más comprometido *net.art*, en oposición al impulso generalizado en la industria del espectáculo y también en mucho del arte actual, pretendió siempre trabajar críticamente en el medio y no más (siguiendo la exigencia de McLuhan) en la manipulación de las ilusiones que aquél conlleva (3). Una extrema dificultad desde la que el *net.art* emergía y desde la que se justificaba como práctica no caduca, dado que su tiempo sería el interminable de la disconformidad y la disensión.

Una materialización, pues, de un pensamiento social que tomaba forma como intervención artística en esas redes en las que acontecen hoy las prácticas de producción y de vida globalizada. La crítica lanzada lo sería, fundamentalmente, a los medios de producción del significado que en ellas operan, a sus políticas, a sus formas de negocio, a sus contradicciones insolubles que se concilian en el acontecer de sus funcionamientos. *Net.art* como el intento de acabar con la imposición de significados y con la creación de dependencias que organizan la red, que la nutren y la mantienen. Quizá, no obstante, sólo se trate de pequeños intentos de deshacernos de los influjos del fascinante poder de la indiferencia que caracteriza nuestra época. Su capacidad de actuación crítica, sin embargo, no se centra en la investigación de los significados proyectados por la red, sino el estudio de las condiciones que permiten su construcción; es decir, el *net.art* podría ser definido, precisamente, como el proceso de comprensión de esas circunstancias.

Prácticas artísticas que no podrían ser, por todo ello, adecuadamente entendidas como algo a lo que se accede a través de Internet, que es presentado en Internet o que Internet contiene, sino como algo que en realidad busca contener a Internet, que la estudia, indica y presenta. Su estrategia central tendría, en este sentido, una estrecha relación con una estrategia de invaginación: contener el espacio de las redes en vez de ser contenido por él, apropiarse de ese espacio en vez de ser presentado en él.

En realidad, el *net.art* más socialmente comprometido y punta de lanza de las más ambiciosas prácticas ciberactivistas, habría operado, en este sentido, una inversión ya ensayada por las propuestas del arte conceptual más comprometido social y políticamente. Sus planteamientos no tratarían de crear un espectáculo o una obra que trate acerca de las condiciones sociales de lo que acontece y se gestiona en el campo de las redes, sino en presentar a las propias redes como un espectáculo en sí mismo, procurando intervenir en la articulación real de sus sistemas de producción y circulación de significados y de sus procesos, desvelando cómo actúan las nuevas formas digitales del poder.

La labor de la obra de *net.art* no sería la experimentación de un nuevo medio sino, más bien, de nosotros mismos en él. De aquí la razón de que sus mejores propuestas ofrezcan, sobre todo, tomas de postura frente al medio que ellas mismas constituyen, o del que forman parte. Su experiencia es la conciencia del propio medio y en este hecho radica su verdadero alcance político. Sólo así parecería posible pensar en las posibilidades de las prácticas artísticas para una recomposición ecológica de la comunicación. Con lo que la tarea pendiente para el *net.art* es un necesario proceso de conversión en tema del proceso medial mismo, romper los ensamblajes que nos unen a él, generando conciencia crítica de algo que es mucho más que un medio de transmisión, a través, precisamente, de constituirlo como actividad.



Definida la evolución de las redes hoy mediante los principios propios de la *Web.2.0* (red social, compartición, diálogo, comentario, redes entre iguales o P2P, etc.) se consigue presuponer en todo momento la autonomía ideológica de sus tecnologías como valor primordial de la vida en las sociedades tecnológicamente más desarrolladas. Quizá por esta razón, lo que resulta evidente es que en la red de hoy es cada vez más difícil distinguir entre validez o campo de sentido y violencia simbólica. Ello explicaría que una finalidad primordial en el futuro de las prácticas artísticas “online” sea, precisamente, el de revelar, desde el campo de la producción artística, esa distinción.

## 2. La presencia disconforme de la multitud

De gran importancia en la evolución del activismo digital desde mediados de la última década de los 90 ha sido la sinergia entre la actividad política de disensión en las redes y la desarrollada en el espacio real de las calles. Una progresiva síntesis de los movimientos sociales con la tecnología; un intenso compromiso de la acción creativa colectiva en el campo de la red con la crítica cultural y política.

Invirtiendo la capacidad de los sistemas propios de la globalización mediática para el desarrollo de una homogeneización siempre impositiva y extenuante del mundo en una misma lógica cultural y de mercado, el activismo reciente ha planteado el aprovechamiento de las nuevas tecnologías informáticas para la promoción de un pensamiento crítico generado en la aportación de voces desde una infinita multiplicidad de contextos. Un pensamiento fundamentado en la libre proliferación del intercambio de ideas y experiencias sobre los conflictos políticos y socio-económicos a nivel mundial, para dar lugar al desarrollo y configuración de lo que se ha venido a denominar una “globalización desde abajo” (4), centrada en la producción de interacciones sociales críticas y colaborativas a través de los sistemas de comunicación interpersonal más habituales (sobre todo la red Internet).

Casi todos los investigadores reconocen el importantísimo papel que en el desarrollo de la teoría y práctica activista en Internet tuvieron algunos grupos “artísticos” especialmente activos a finales de la década de los 90, como el Electronic Disturbance Theatre (EDT) o \*TMark. Incluso, el “*Hacktivism*”, término resultado de la combinación de las palabras “*hacker*” y “*activism*” y, seguramente, la más importante propuesta contracultural centrada en la reclamación del derecho de los usuarios a un acceso libre a toda la información, fue entonces definida como “una convergencia entre activismo, arte y comunicación computerizada” (5). De hecho, destacados miembros de esta corriente, como Ricardo Domínguez, denominaron a algunas de sus ciber-protestas “*performance art*” en Internet. Indudablemente, el concepto de práctica artística no puede aquí ser entendido más que como un modelo de práctica social crítica, de resistencia dentro de la tecnocultura.

Y más allá de una valoración de las posibilidades pragmáticas de este proyecto digital profundamente desregulado y carente de centro neurálgico (originariamente más basado en *The Temporary Autonomous Zone* de Hakim Bey y de una cierta lectura de las “nomadologías” de Gilles Deleuze y Félix Guattari (6)

que en los principios de representatividad política clásica) está claro que lo que se trata de hacer notar es, fundamentalmente, la presencia de una multitud crítica, su queja, su capacidad para el ejercicio de la disensión.

Por lo general, la mayor parte de las estrategias propuestas por el nuevo activismo digital fueron el resultado de una tarea de traslación de las tácticas de actuación activista callejera al mundo de Internet, de las que la llamada “sentada virtual” (*virtual-sit-in*) es, seguramente, su ejemplo más explícito. Se produce este tipo de acción cuando un grupo numeroso de personas acuerdan bloquear el acceso a un *website* elegido como objetivo del ataque dejándolo inoperativo durante una cierta cantidad de tiempo. La forma de llevarlo a cabo es a través de recargas continuas de la página elegida en los ordenadores de los miles de participantes (a veces mediante diversas aplicaciones informáticas diseñadas a tal efecto) saturando así el servidor que la aloja. Si el número de personas que participa de forma simultánea es lo suficientemente grande, puede llegar a producirse una ralentización de aquél hasta bloquear el acceso a la página atacada. La pantalla del ordenador se concibe, así, como espacio posible para una acción común de protesta.

Son muchos, desde luego, los ejemplos que podemos poner de este tipo de manifestaciones pacíficas “online” o *netstrikes*. Desde 1995, cuando tuvo lugar una de las primeras (la promovida el 21 de diciembre por el grupo Strano Network en protesta por los experimentos nucleares franceses en Mururoa, y que consiguió ralentizar el funcionamiento de algunos sitios de internet del gobierno francés) se han sucedido decenas de ellas. Quizá la más conocida sea el proyecto *SWARM* (1998) coordinado por el grupo *Electronic Disturbance Theater*, mediante el que se consiguió bloquear temporalmente, mediante un *applet* de Java llamado *Floodnet*, diversos *websites* institucionales como el del Pentágono estadounidense, el de la Bolsa de Frankfurt y la *Web* de la presidencia mexicana (en un claro apoyo a la causa zapatista). Resulta enormemente revelador que Carmin Karasic, la ingeniera de *software* que diseñó la aplicación *Floodnet* insistiera en que “esto no es ciber-terrorismo, es, más bien, arte conceptual” (7).

La adscripción de este tipo de acciones al concepto “arte” (es obvia la importancia, como canalización de esta conexión, que “Infowar” fuese, precisamente, el tema central del festival Ars Electronica de 1998) plantearía una identificación de la práctica artística como el diseño y canalización de una forma de interacción social específica entendida como una acción colectiva que trata de hacer visible, como efecto de bloqueo, lo que generalmente queda oculto en la navegación habitual por la *Web*, es decir, la experiencia del espacio compartido, la presencia crítica y participativa de otras muchas personas en los entornos remotos de las redes.

A aquella le siguieron muchas otras *netstrikes* realizadas contra muy diversos objetivos, como la desarrollada contra el website del G8 en el 2001; las dirigidas contra diferentes *websites* del Partido Republicano de los Estados Unidos durante la Convención Nacional Republicana de 2004; las lanzadas contra algunos *websites* de orientación xenófoba y anti-inmigración (8) de EEUU en julio de 2005 o contra los websites del G8 durante su encuentro en octubre de 2006 en México (9). Entre las más recientes podríamos mencionar las que han tenido lugar en marzo de 2008 contra las páginas web de diferentes empresas dedicadas a la biotecnología y nanotecnología relacionadas con la industria militar

estadounidense (10). En todo caso, la diseminación de la información que precede y sigue a este tipo de acciones, conseguir que sus motivos lleguen al mayor número de personas, es, sin duda, más relevante que los efectos, siempre temporales y, en todo caso reversibles, de la propia acción.

Mayor sofisticación técnica que la sentada virtual implica el empleo de los llamados “bots” y “botnets” que permiten el “rapto” por quien coordina la acción de protesta de cientos o incluso miles de ordenadores, que serían temporalmente utilizados para participar, obviamente sin el consentimiento de sus dueños o usuarios, en una determinada acción de bloqueo de un determinado *website*, golpeando una y otra vez su objetivo en lo que se ha denominado como *distributed denial-of-service* (DDOS). Estrategias de este tipo fueron aplicadas, por ejemplo, durante la *Toy War*, mantenida por el colectivo Etoy contra la empresa juguetera Etoys.com en 1999. No obstante, aunque los resultados de la DDOS puedan ser similares a los de la sentada virtual, obviamente la diferencia entre esta forma de ataque y aquella es drástica. Mientras que la DDOS se produce en solitario o por parte de un reducido número de personas, y mediante la apropiación no consentida de un conjunto de ordenadores, el éxito de acciones como la sentada mediante *Floodnet* dependen de la cantidad de personas que participen (en aquella intervinieron en torno a 75.000 manifestantes). De ahí, y como dejan muy claro las consignas de *Critical Art Esemble*, este tipo de actuaciones en la red carecen de sentido sin la participación masiva de personas. Para los miembros de este grupo de activistas es el apoyo popular multitudinario lo que consigue transformar lo que podría ser interpretado como un simple acto de vandalismo informático en la muestra de un ejercicio solidario de denuncia y reclamación de justicia (11). El resultado es una acción de protesta que sólo quiere hablar desde la posición de la víctima, que trata, ante todo, de hacer presente la existencia disconforme de la multitud.

Sin embargo, tanto la sentada virtual como la DDOS han encontrado una fuerte oposición desde dentro del propio movimiento de activismo digital, sobre todo por plantear la confrontación mediante el bloqueo, es decir, atentando, en cierta manera, contra la libre expresión del contrario. Si bien, por una parte, podríamos considerar que el bloqueo o la restricción de acceso a determinados *websites* sería una forma de devolver a los gobiernos su política de restricciones de la expresión pública de la protesta, estos bloqueos son entendidos por amplios sectores del activismo digital como algo en contra de los principios básicos de los movimientos antiglobalización, caracterizados por una firme actitud de respeto hacia la libertad de expresión de todo el mundo. Y eso es precisamente también lo que dificultaría su posible conceptualización como práctica artística, difícilmente compatible con un efecto de silenciamiento forzado de algunas de las partes implicadas en la “situación”.

Por otra parte, muchos de los “swarmings” o “ciberturbas” (12) (que desde los disturbios de la ciudad de Seattle en 1999 como protesta ante el encuentro de Organización Mundial del Comercio caracterizan las nuevas estrategias del activismo) lejos de ser simplemente manifestaciones de la disensión política, asumen connotaciones que los acercan más a una cierta recuperación del *happening* o del *performance* participativo. Algunas de estas prácticas de movilización colectiva (a veces también se emplean, de forma bastante inespecífica, otros términos como “flashcrowds” o “smart mobs”) (13) se orientan a la generación

de experimentos de relación entre personas en el espacio público a través de nuevos formatos de interacción abierta. Basadas en acciones pensadas para desarrollarse en lugares específicos, consisten en la creación de situaciones conformadas por personas generalmente desconocidas entre sí, que interpretan y evolucionan unas directrices de actuación previamente acordadas, en un lugar concreto, tras cuya realización ese grupo de personas se disuelve (14). Un fenómeno que empezó a extenderse sobre todo a partir del año 2003, y que cuenta ya con una muy nutrida historia de acciones realizadas. Un conjunto de prácticas creativas y activistas que recuperan claramente algunas consignas del situacionismo de finales de los 50, como el anteponer, frente al concepto de espectáculo, el de participación total; contra el arte de los objetos, la organización de un momento de vida colectiva. Generadas desde la apertura integradora del “swarming” tecnológico, difundidas viralmente a través de las cadenas de mensajes o del flujo de datos de la web, consiguen concretarse en situaciones localizadas y contextualizadas espacialmente, abriéndose al azar de la interacción abierta con otras personas que en ese momento ocupan o transitan por aquel lugar. Por otra parte, la fugacidad que las caracteriza (a veces no duran más que unos minutos) dificulta la neutralización de su carga irónica y crítica al no dejar tiempo a sus involuntarios espectadores para analizarlos en términos de algo premeditado, como distinto a algo que podría realmente suceder espontáneamente en ese lugar. Su capacidad para producirse en el interior de los flujos y lugares de la ciudad sin previo aviso rompe y enrarece las relaciones y expectativas de las personas en relación a esos espacios y a las situaciones cotidianas a las que están habituados, creando otro ámbito de posibles relaciones sociales.

### 3. Liberar la comunicación

Cada día se hace más presente la coincidencia entre la industria de los contenidos y la industria de los medios, y la correlativa derivación del mundo de los de los “worldwide media” hacia un negocio de “infotainment” (15). Algo muy relacionado, por otra parte, con el hecho de que el concepto de libertad haya significado para la lógica del capitalismo cultural más libertad de comercio que de expresión, siempre quedando supeditada esta última a la primera. Esto explicaría, al menos en parte, que la prioridad de las iniciativas más críticas en el campo de las redes haya estado orientada a liberar al acto comunicativo del parasitismo de los intereses económicos y comerciales, así como a crear nuevas vías y canales de comunicación, nuevas plataformas y acciones mediante las que poder contrarrestar las visiones hegemónicas, siempre parciales e interesadas, de los medios de comunicación corporativos.

En cualquier caso, la lucha contra la restricción en la libertad de emisión y acceso a la información cuenta con una historia ya cargada de sucesos. De todas las iniciativas surgidas, destaca especialmente el *Hactivism*, término que empezó a estar en boga a partir de 1998, gracias a algunos de los miembros del grupo *Cult of the Dead cow (cDc)*. Oxblood Ruffin, a quien se le atribuye la creación de este término, distinguía incluso entre *hactivism* y simple *[h]activism*. Si este último estaría orientado a hacer de la red un ámbito para la difusión e intercambio de información para la organización de acciones protesta, el *hactivism* se relacionaría con las actuaciones más transgresoras de las restricciones de acceso y de los mecanismos de control de la red. Diseminación, acción directa y soluciones creativas serían algunos

de sus principales características. Su objetivo prioritario no sería otro que el promover el derecho a la libertad de opinión y expresión tal y como está recogida en el artículo 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU. Considerado el *Hacktivism* como “el uso de la tecnología para hacer avanzar los derechos humanos a través de los medios electrónicos” (16) no es extraño que la aceptación de este conjunto de prácticas e intervenciones encuentre un amplio respaldo social e institucional, incluso procedente de algunas fundaciones altamente representativas del capitalismo financiero e industrial a nivel internacional.

Sin embargo, son muchas las intervenciones que son cuestionadas como prácticas “hacktivistas”, como la modificación de páginas *web* corporativas o gubernamentales a las que se les incorporan determinados mensajes de crítica y denuncia política. Para algunos ciber-activistas no habría *Hacktivism* en este tipo de acciones de desfiguración o modificación de un determinado *website*, sino tan sólo el ejercicio (como en el caso del bloqueo ocasionado por las *netstrikes*) de una cierta censura, es decir, de un silenciar al contrario.

Por supuesto, bajo la óptica de sus efectos tampoco cabe la posibilidad de obviar las implicaciones delictivas que se pueden atribuir a este tipo de actividades del *Hacktivism*. Muchas son, desde luego, las críticas lanzadas en este sentido contra ellas, sobre todo, como es lógico, procedentes de los gobiernos e instituciones más frecuentemente atacadas, que tratan de eliminar cualquier matiz bajo el que se pudiera diferenciar este tipo de desobediencia civil electrónica de una acción de criminalidad o de mero vandalismo electrónico, exigiendo la incorporación de estas actuaciones a los registros policiales de actividades delictivas. En efecto, se detecta un importante cambio en los últimos años en la forma de conceptualizar este tipo de prácticas (sobre todo en EEUU después del 11S) tendiéndose a la progresiva eliminación de toda distinción, tanto en los medios oficiales como a nivel legal, entre *Hacktivism* y *Cyberterrorism*.

Parece incuestionable que el *Hacktivism*, con su apego a la acción simbólica es fácilmente relacionable con el campo del arte y, de hecho, han sido asimiladas muchas de sus intervenciones y propuestas al amplio campo del *net.art*. Para los defensores de las propuestas hacktivistas las diferenciaciones entre *net-art* y net-activismo apenas serían posibles. Considerar al *Hacktivism* como práctica artística en sí misma presupone un rechazo a cualquier división o separación entre el ámbito de lo simbólico y de lo real en el campo de los medios, entre las referencias políticas que la propuesta artística contendría y las pretensiones de una efectividad política “real”. Con lo que plantear una propuesta artística en el contexto del “hacktivism” vendría a ser identificable no tanto con lo que aporta la obra como lenguaje o expresión, sino con el lenguaje que la propuesta o acción “artística” libera o ayuda a liberar. Se operaría así una cierta transposición entre la tradicional idea del arte como expresión de lo reprimido en el individuo a otra idea del arte que lo concibe como la expresión de lo reprimido en el ámbito social.

Pero independientemente de que consideremos a las propuestas “hacktivistas” como prácticas artísticas o exclusivamente acciones de activismo político, lo más relevante es que la crítica cultural actual, ejercida en cualquiera de los ámbitos mediáticos o fuera de ellos, dentro o fuera del ámbito que podamos denominar como artístico, pueda llegar a encontrar en la actividad del *Hacktivism* un cierto modelo de conducta, en la valoración de su capacidad de reescribir códigos y reprogramar sistemas, para abrirlos o

hacerlos colaborar en los flujos de una apertura informativa y de comunicación, ya que aquellos, en un contexto biopolítico como el actual, lejos de ser meramente herramientas o instrumentos de trabajo o producción, son, en el fondo, códigos culturales y programas sociales.

La intención de abrir lo que se halla encriptado, de liberar lo que se encuentra sometido al cierre de un sistema de propiedad privada o en la ocultación políticamente interesada de gobiernos o estados, es, probablemente, también un descubrir lo que la propia tendencia de nuestra sociedad a desvelar e informar, a ponerlo todo en evidencia, realmente oculta. Quizá por ello, las estrategias de imitación y simulación son tan recurrentes en el ámbito del nuevo activismo digital. Por ejemplo, muchos de los proyectos más comprometidos social y políticamente juegan con la adopción de denominaciones o apariencias de entidades corporativas y empresariales; es el caso de iniciativas como *®Tmark* (17), *etoy. CORPORATION*, *Mejor vida corp.* etc. Proyectos que proponen una intensa crítica a la ideología económica del modelo de las “punto.com” a través, precisamente, de una estrategia de posicionamiento desde el propio sistema criticado, apropiándose de apariencias, formas o dinámicas de tipo empresarial, haciendo un uso crítico de los propios mecanismos que caracterizan a lo que se critica, evidenciando también, probablemente, la imposibilidad de un actuar desde otra posición que no sea la dominante.

Pues el activismo “online” promueve un comportamiento parasitario en detrimento de la vieja estrategia “agit-prop” (la tradicional combinación de agitación y propaganda). Lo que se propone es un parasitismo caracterizado por formas de apropiación-replicación de los sistemas de lenguaje y de presentación de las estructuras empresariales o institucionales que se quieren combatir, habitando irónicamente esas mismas estructuras, pero sin ayudarlas a subsistir. Más que la creación de nuevos sistemas alternativos, se trata de parasitar los existentes, creando extensiones y funcionalidades añadidas que desvirtúan, imposibilitan o revelan los intereses subyacentes a sus dinámicas de funcionamiento, o actuando en torno a estrategias de desvío, desvirtuación o tergiversación, similares a las planteadas hace décadas por la *détournement* (18) situacionista.

Un ejemplo de este tipo de estrategia sería la desarrollada por el colectivo *The Yes Men* (19) en sus simulaciones de *websites* de entidades y empresas, como los de la World Trade Organization, The US department of Housing and Urban Development (HUD), ExxonMobil, Halliburton/KBR, BP, o de la campaña presidencial de George W. Bush (20) (realizada en colaboración con *®Tmark*) entre otras. Simulaciones que, unidas a la utilización de direcciones URL ambiguas que incitan a la confusión (21) tratan de convencer a sus visitantes de que se hallan ante el *website* auténtico de esas entidades y corporaciones. Sin embargo, en esos falsos sitios el usuario leerá textos y verá imágenes que le revelarán verdades e intenciones ocultas, incluso presuntas actividades criminales perpetradas por esas instituciones y empresas y en su mayor parte desconocidas por la opinión pública.

Siguiendo una vía de trabajo similar, el grupo Les liens invisibles, integrado por Clemente Pestelli y Gionatan Quintini crearon, siguiendo estrategias imitativas que ya habían ensayado en proyectos como *Fake is a Fake* (2008), el sitio *Peking 2008*, que simulaba el sitio oficial de los últimos juegos Olímpicos



(22). No obstante, al hacer clic sobre cualquiera de los enlaces de esta falsa página oficial, sólo aparecía un vídeo en el que se denunciaba la represión política china. También aquí se operaba a través de una estrategia centrada en torno a la falsificación, a los poderes críticos y subversivos de la simulación-imitación, a través de los efectos de la ubicuidad y reconocibilidad de los signos de la actualidad globalizada. La falsificación y la confusión permite hablar, hacerse oír, denunciar y escuchar lo que queda generalmente soterrado y oculto en los discursos institucionales; como se lee en ese video que constantemente se abre ante el equivocado usuario de la falsa página oficial *Peking 2008*: “power never speaks the truth”. Propuestas de tergiversación que parecerían responder a aquella consigna de Hans Magnus Enzensberger: “la cuestión no es si los medios están manipulados, sino quién los manipula. Un plan revolucionario no requeriría que desaparecieran los manipuladores, al contrario, debe hacer a cada uno un manipulador” (23).

#### 4. La reflexión sobre “lo común”

En el actual replanteamiento de lo que significa “lo común” en nuestros días nada parece haber actuado con más fuerza que el movimiento del *software* libre. Es más, cada vez cobra más fuerza la convicción de que los principios fundamentales del modelo de código abierto son aplicables a cualquier servicio o bien. Aplicabilidad que supone siempre la transformación de un determinado modelo de producción en uno altamente distribuido. Sin embargo, “lo común”, en vez de interpretarlo como algo que pertenece a todos, preferimos entenderlo usualmente como aquello que no es de nadie y, por tanto, aquello que carece de valor, como lo que no existe, al hallarse fuera de los sistemas de apropiación e intercambio de mercancías que conforman el sistema de mercado. De ahí que redes como las P2P (“Peer-to-peer”, o red entre iguales) en las que debería circular “lo común”, se hayan convertido en paraísos de la compartición ilícita de archivos protegidos por derechos de autor, como películas, música o videjuegos. Por eso, el empleo de este tipo de redes para la piratería digital es, precisamente, la mayor amenaza de este tipo de redes, cuya evolución, aún para usos completamente distintos, estará cada vez más controlada y obstaculizada.

Tratando de evidenciar, sin embargo, las posibilidades y potenciales sociales de este tipo de redes, algunas propuestas de net.art recientes como *don-x-change* (2008) de Laura Bey, por ejemplo, tratan, a través de una tematización de las formas de funcionamiento de las redes puras P2P, de elucidar los ideales sobre los que éstas se basan: la libre cooperación de iguales, la equipotencia de sus participantes, la puesta en circulación o la conformación de una mercancía que se considera común, la participación y comunicación de muchos a muchos y su eficaz holoptismo. La pretensión de esa obra sería la de evidenciar los potenciales emancipatorios de determinados aspectos inmanentes a la multitud conectada, especialmente en torno a los principios de “panarquía” y de gobierno en red, así como los enormes potenciales sociales que este tipo de redes albergan (incluso la afirmación de la lógica P2P como un programa político en sí mismo).

Indudablemente, tanto la licencia GPL, las iniciativas de código abierto y los *Creative commons*, constituyen las condiciones de posibilidad fundamentales de las formas de producción basadas en redes

P2P. Posibilidades que parecen tomar cada vez más peso en torno a conceptos como los de “producción P2P”, “gobierno P2P” y “propiedad P2P”. Pues las redes distribuidas que se basan en la estructura P2P hacen posible una regulación de las interacciones entre los participantes que, sin embargo, no restringe la heterogeneidad de sus miembros. En realidad, toda su teoría se centra en la unidad en la diversidad, lo que quizá se podría llegar a denominar como “un universalismo post-ilustración” (24).

Otros proyectos comprometidos con la reflexión acerca de “lo común” han planteado iniciativas mucho más directas e invasivas de los límites de la legalidad. Por ejemplo, el proyecto *Amazon Noir* (2006) de Ubermorgen.com, Paolo Cirio y Alessandro Ludovico (25) consistía en que la conocida librería “online” Amazon.com ofreciera al usuario, y de forma gratuita, volúmenes completos de los libros en venta. Esto se conseguía a través de una aplicación diseñada al efecto basada en una transformación de la función “Search inside the book” que la propia web de Amazon.com permite emplear a todo usuario. De esta forma, más de 3000 libros fueron descargados y distribuidos mediante redes P2P (Gnutella/G2, BitTorrent, FastTrack, ed2k) entre los meses de abril y octubre de 2006.

Pero la propuesta más radical acerca de las relaciones entre redes, democracia y sistema de mercado, fue el proyecto *Voteauction* (2000) de Ubermorgen.com (26), consistente en un *website* que ofrecía la posibilidad de que los ciudadanos estadounidenses pudieran vender al más alto postor su voto en las elecciones presidenciales del 2000. Esta idea de vender lo que no debiera venderse, comercializar aquello que es un derecho no transferible, vender un “común”, supone un paródico acercamiento entre democracia y capitalismo, así como una eficaz sátira contra la industria electoral, entendida como factor esencial en la introducción de la lógica del consumo en el funcionamiento democrático.

## 5. La reconfiguración de las interacciones comunicativas

Uno de los grandes retos del nuevo activismo digital, y, también, cómo no, de la creación artística más comprometida, es la construcción, en las dinámicas transfronterizas de presencias humanas en los entornos de redes, de flujos de valor y sentido independientes de las lógicas de los mercados y de los intereses corporativos y gubernamentales. Es decir, la producción de dispositivos cooperativos de activación y desarrollo de comunidad, de medios para una comunicación liberada. Esto justificaría, al menos en parte, uno de los objetivos del activismo digital hoy: que la simultaneidad de presencias humanas que hace posible la red no sea sólo condición para un sistema de homogenización, control y explotación económica, sino también una oportunidad para la coincidencia crítica de personas, para el encuentro y conformación de un ejercicio más efectivo de la disensión colectiva. En definitiva, de lo que hablamos es de la extracción de los potenciales críticos inherentes al tiempo globalizado, al sistema de *Le temps unique*.

Y es precisamente en estos aspectos sociales de la interacción que permiten las redes (la “máquina técnica” entendida como el medio entre dos sujetos) donde se ha concentrado gran parte de las intenciones del *net.art* más comprometido socialmente. Una tematización de los procesos de interacción social desde el arte que, sin embargo, ha procurado obtener como resultado algo distinto a una acción



meramente colaborativa de la producción artística. Esto es, algo que tiene poco que ver con lo que sería un banal proceso de actuación colectiva de tipo aditivo, como lo fueron, por ejemplo, los llamados “cadáveres exquisitos” surrealistas (entendidos como una “pintura hecha por todos”) (27), o aquellas reactivaciones de las propuestas de escritura colaborativa con la asistencia de ordenadores iniciadas a mediados de los años 80. Por el contrario, en los quince años de historia del *net.art* hemos visto cuán fuertes han sido los intentos de infundir a los procesos de interacción cibernética un carácter crítico-social a través de la generación experimental de situaciones sociales específicas o de espacios orientados al rediseño de las formas habituales de relación humana en el ámbito de las redes; es decir, de desarrollo de sistemas experimentales de interacción humana, de formas diferenciadas de intercambio lingüístico y de comunicación fundamentados en los aspectos subjetivadores y multisignificativos propios de la práctica del “arte”. La propuesta artística no se plantearía de este modo como una obra a ser experimentada o producida colectivamente, sino como el diseño de una situación social o comunitaria concreta, como un sistema de relaciones comunicativas reformuladas creativamente.

En definitiva, si la creación artística tradicionalmente se ha definido, entre muchas de sus posibles acepciones, como experimentación crítica en el lenguaje o como invención de lenguajes nuevos, puede que, en efecto, sean muchas sus capacidades no evidenciadas aún para la reconfiguración de las interacciones comunicativas que el nuevo activismo político digital reclama. Es razonable pensar que en los potenciales para generar interpretación que son propias de las mejores prácticas artísticas radique un valiosísimo potencial para el desarrollo de unas pautas sociales más críticas y reflexivas en el futuro cercano. Por supuesto, bajo esta concepción de la práctica artística se halla la creencia en que sería posible solucionar muchos de los problemas de la sociedad actual a través de una comunicación pública diferente y que el diseño de ésta podría verse en extremo beneficiado por los valores creativos, interpretativos, emocionales o críticos propios de la experiencia artística. Valores que se reclaman en oposición a la tendencia empobrecedora y restrictiva de los sistemas de lenguaje y comunicación impuestos por la economía de la efectividad empresarial que gobierna los usos más habituales en la red.

Combinando, por tanto, en mayor o menor medida, la idea de “arte” con la de “comunidad, vimos aparecer en la red, sobre todo a partir de 1997, una miríada de proyectos que en la forma de pequeñas comunidades virtuales o de entornos participativos de intercambio de opinión y lenguaje ensayaban las posibilidades de una íntima imbricación entre conectividad, pensamiento creativo y colectividad, disolviendo cualquier posibilidad de diferenciar entre prácticas artísticas y de activismo social y comunitario. Producir medios de encuentro y participación colectiva suponía una nueva disolución, en el campo de la creación artística, de la dicotomía receptor-productor y también la afirmación del potencial creativo y emancipador de los nuevos medios de comunicación. La creación de medios y el diseño de formas de comunicación alternativas se planteaba como actividad artística en sí misma, haciendo uso de la cada día mayor disponibilidad de tecnologías mediales “do it yourself” y de un sin fin de estrategias relacionables con las estrategias “tactical media” (28).

Un ejemplo de este tipo de estrategias en nuestro contexto cercano serían la serie de propuestas de Antoni Abad que él define como proyectos “de comunicación audiovisual celular para colectivos sin presencia

activa en los medios de comunicación preponderantes” (29) y en los que diferentes colectivos (taxistas, prostitutas, etc.) pueden proceder a la publicación inmediata en Internet de contenidos multimedia que toman con sus teléfonos móviles documentando y compartiendo sus experiencias cotidianas. Serie que se inició con *sitio\*TAXI* (2004) y que continúa hoy con el proyecto *GENEVE\*accessible* (2008), una plataforma en el que personas con movilidad reducida fotografían, a través de teléfonos provistos de GPS, los obstáculos que encuentran a su paso, creando una cartografía en la web de la accesibilidad de esa ciudad.

## 6. ¿Qué hay de “social” en la “web social”?

Muchas propuestas artísticas hoy se apropian de las nuevas redes sociales digitales, plataformas de participación y metaversos como nuevos contextos de referencia. Proyectos como *MyOwnSpace* de Jean Baptiste Bayle, *Some people* (2008) de Harrell Fletcher, Yuri Ono y Christopher Berry (30) o los incluidos en *antisocial networking* (2008) de project.ARNOFINI y PL9 Design (31) son sólo algunos ejemplos de este amplísimo conjunto de iniciativas.

Entendida esta nueva época del net.art como la dimensión más creativa del ejercicio de la disensión en el contexto de la web 2.0, podríamos caracterizar a este conjunto de prácticas artísticas como formas de ejercer una oposición interpretativa y crítica a las nuevas dependencias y necesidades que organizan hoy la red y que administran sus modelos de negocio; también como una vía idónea para desarrollar modos alternativos de valoración de los hábitos predominantes de intercambio lingüístico, colaboración y participación colectiva que son propios de la “web social”. Las borrosas fronteras entre arte y activismo, entre creación y disensión son transitadas nuevamente y de maneras muy diversas por las nuevas formas de la creación artística *online*.

Y puede que podamos afirmar que el papel de la creación más implicada en la reflexión social y política resida hoy en su capacidad para superar el cierto carácter comunicable de las luchas sociales en la red, en la que todo parece estar legitimado ya en base a términos como los de “participación”, “compartición” o “red social”, y ante los que es fácil que se ahogue toda forma de disensión efectiva. Probablemente, el pensamiento crítico propio de las prácticas artísticas pueda ayudarnos a entender mejor qué podemos considerar como verdaderamente “social” respecto a unas nuevas tecnologías y aplicaciones que, como ocurre en el contexto de la web.2.0, se nos presentan siempre como medios intrínsecamente “sociales”. El hecho de que en la actual web sea cada vez más difícil distinguir entre sociabilidad y economía, entre validez o campo de sentido e interés corporativo, explicaría que una finalidad bastante recurrente de las prácticas artísticas más críticas sea hoy, precisamente, el de revelar, desde el campo de la interpretación estética, esa distinción.

## 7. Estrategias del “arte locativo”

Se ha hecho patente en los últimos años que la red Internet tiene poco de sistema auténticamente transfronterizo, y que está fuertemente condicionada por los límites territoriales. Desde luego, no es lo mismo acceder a la red Internet desde un lugar u otro en el mundo. Además de que la velocidad, las posibilidades y costes de conexión pueden ser radicalmente diferentes según el lugar desde el que nos conectemos, también los factores políticos pueden condicionar tanto la libre expresión (siguen siendo muy numerosos los juicios y condenas a “bloggers” en algunos países, por ejemplo) como el acceso a determinada información (algunos términos en los buscadores más empleados en Internet no encuentran los mismos resultados en unos países o en otros, incluso algunos términos de búsqueda especialmente comprometidos no generan resultado alguno según donde nos encontremos).

Este obligado giro hacia el espacio físico se ve hoy intensificado por el ingente desarrollo de nuevas aplicaciones tecnológicas de uso cotidiano que enfatizan la relación entre información y lugar. De igual forma que los sistemas de comunicación portátiles como los teléfonos móviles o las agendas electrónicas empezaron hace años a incorporar herramientas de registro visual, como cámara fotográfica o de vídeo, hoy son ya habituales en éstos dispositivos GPS (Global Positioning System) capaces de ofrecer coordenadas de geolocalización, así como aplicaciones de todo tipo diseñadas para la gestión de información geográficamente contextualizada. Todas las herramientas y aplicaciones de la *Web* actual van asumiendo rápidamente esta vinculación con el espacio físico, el lugar y el territorio (32). Y son ya enormes los avances acontecidos en el desarrollo de aplicaciones *Web* relacionadas con el campo de los sistemas de información geográfica (SIG o GIS), es decir, aquellos diseñados para la gestión de información geográficamente referenciada y que suelen funcionar a modo de bases de datos asociadas, generalmente, a mapas digitales. La creación de aplicaciones para generar contenidos geográficos es hoy ya uno de los campos de crecimiento tecnológico más vertiginoso, siendo posible hablar de una “*Web* geoespacial” conformada por todo este tipo de aplicaciones y servicios de gestión de datos geográficos (33). Todo ello va acompañado de propuestas que son el inicio de una fase en la que empiezan a vislumbrarse los grandes potenciales comunicativos de la computación ubicua (“pervasive computing” o “ubicomp”) es decir, de todas aquellas tecnologías que permiten la gestión de información digital en cualquier lugar, así como las conexiones e interacción entre estratos diferentes de datos espacialmente localizados.

Como es lógico, nuevas prácticas artísticas apuntan ya hacia los intensos potenciales “socializadores”, inherentes a estas prácticas “espacializadoras” de la información, explorando sus posibilidades en el desarrollo de una conciencia recíproca entre las personas y su contexto espacial común. En este sentido, también son de enorme importancia los proyectos basados en redes locales inalámbricas, muchas autogestionadas por los propios usuarios, cuyo desarrollo conforma una de las vías de mayor interés en la redefinición de un renaciente urbanismo participativo digital(34). En realidad, parecería que hasta esta nueva fase geográfica de la red, activada por las nuevas tecnologías de la computación ubicua y de la geolocalización, habríamos vivido una larga devaluación del espacio público físico, una continua desurbanización del espacio real, que se pensaba podría ser compensada por la progresiva urbanización del espacio global y (falsamente) transfronterizo de las redes.

Y lo que pueda llegar a aportar el conjunto de prácticas artísticas relacionadas con los “locative media” (término que podríamos definir como la representación y experiencia del lugar a través de interfaces digitales) en el diseño de formas de disensión social y política, sobre todo mediante el diseño de formas alternativas de interacción social y comunicativa se vislumbra, desde luego, de enorme interés. Especialmente prometedora aparece la vinculación creativa entre estas nuevas tecnologías y los acontecimientos públicos masivos y fuertemente reivindicativos originados en torno al movimiento *Reclaim the streets*.

No obstante, no debemos olvidar que las tecnologías “locative media” son también una forma más de dominación observante y localizadora, máxima muestra de la capacidad de control y vigilancia permanente y total. Un control para el que no hay ángulos muertos, desencadenador de una época de vigilancia ubicua (“pervasive surveillance”) en la que para acceder a más servicios nos exponemos siempre a más control. Quizá por ello, muchas de las prácticas artísticas que hacen uso de estas tecnologías tratan de ensayar continuamente formas de contrarrestar la amenazante política inherente a estas tecnologías, explorando sus potenciales para la crítica y la disensión. Gran parte de los proyectos más críticos en el campo del “arte locativo” se plantean como objetivo el emplear estas tecnologías, precisamente, para proteger la privacidad de las personas, orientándose, por ejemplo, a generar itinerarios urbanos por donde escapar de los sistemas de vigilancia, como acontece en proyectos como *Digital Shelters* (2002) de Pedro Sepúlveda, *Floatables for Privacy*(35) de Usman Haque, o *i-see* de The Institute for Applied Autonomy (36).

## Notas

1. DEBORD, Guy: “Tesis sobre la revolución cultural”, en *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 35.
2. INTERNACIONAL SITUACIONISTA: “Definiciones”, *Ibid.*, p. 25.
3. Véase MCLUHAN, Marshall: “The Medium Is the Message”, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964.
4. LOVINK Geert, SCHNEIDER, Florian: “Reverse Engineering Freedom. The Revolution Will Be Metatagged”, en *Makeworlds #3*, septiembre 2003.
5. WRAY, Stefan: “Electronic Civil Disobedience and the World Wide Web of Hacktivism: A Mapping of Extraparliamentarian Direct Action Net Politics”, 1999, [en línea], <http://switch.sjsu.edu/Web/v4n2/stefan/>
6. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.
7. HARMON, Amy: “Hacktivists’ of All Persuasions Take Their Struggle to the Web”, en *The New York Times*, 31 de octubre de 1998.
8. Entre los días 20 y 22 de julio tuvo lugar la sentada virtual “The vr swarm action on the minutemen project” en el que participaron más de 75.000 personas. Véase <http://swarmtheminutemen.com/>
9. Coordinadas por los colectivos “The borderlands Hacklab”, “Electronic Disturbance Theater” y “Rising Tide North America”.
10. Con motivo del quinto aniversario de la guerra de Iraq, organizada por “The Electronic Disturbance Theater” y “The borderlands Hacklab”, el 19 de marzo de 2008.
11. CASSEL, David: “Hacktivism in the Cyberstreets”, en *AlterNet*, 30 de Mayo de 2000. [en línea], <http://www.alternet.org/story/9223/>
12. Según el término propuesto por Juan Urrutia. Véase: <http://juan.urrutiaelejalde.org>
13. Véase RHEINGOLD, Howard: *Multitudes Inteligentes: la próxima revolución social*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2005 [2002].
14. Véase KAHNEY, Leander: “E-Mail Mobs Materialize All Over”, en *Wired News*, Julio de 2003, [en línea], <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,59518,00.html>
15. LOVINK, Geert: “Radical Media Pragmatism Strategies for Tecno-Social Movements” en *Infowar* (Catálogo de Ars Electronica Linz, 98), Viena/New York, 1998.
16. cDc (Cult of the Dead cow): “The Hacktismo FAQ v1.0”, Hacktismo/cDc communications, 2001 [en línea], [http://www.cultdeadcow.com/cDc\\_files/HacktismoFAQ.html](http://www.cultdeadcow.com/cDc_files/HacktismoFAQ.html)
17. Desde su fundación en el 2000 el colectivo °Tmark ha estado sirviendo de plataforma para la organización y desarrollo de diversas acciones de sabotaje antiempresarial y antigubernamental, permitiendo la aportación colectiva de recursos económicos, técnicos y humanos de personas interesadas en colaborar en esas acciones.

18. Véase DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J. : “Mode d’emploi du détournement”, en *Les Lèvres Nues*, #8, mayo de 1956.
19. Los dos miembros que conforman este colectivo emplean los seudónimos Andy Bichlbaum y Mike Bonanno.
20. <http://theyesmen.org/hijinks/bush/gwbush>
21. La auténtica URL de la campaña de Bush era [www.GeorgeWBush.com](http://www.GeorgeWBush.com) y ellos emplearon [www.gwbush.com](http://www.gwbush.com)
22. <http://www.peking2008.com/>
23. ENZENSBERGER, H. M.: “Constituents of a Theory of the Media”, en DRUCKREY, T. *Electronic Culture: technology and visual representation*, New York, Aperture, 1996, p. 58.
24. Véase “P2P as the Technological Framework of Cognitive Capitalism”, [en línea], [http://www.p2pfoundation.net/2.\\_P2P\\_as\\_the\\_Technological\\_Framework\\_of\\_Cognitive\\_Capitalism](http://www.p2pfoundation.net/2._P2P_as_the_Technological_Framework_of_Cognitive_Capitalism)
25. <http://www.amazon-noir.com/>
26. <http://www.vote-auction.net>
27. Véase BRETON, André: “Against the Liquidations”, en *What is Surrealism? Selected Writings*, ROSEMONT, Franklin (ed.), New York, Monad press, 1978, págs. 351-54.
28. Véase GARCIA, David y LOVINK, Geert: “El D-E-F del Tactical Media” [en línea], <http://aleph-arts.org/pens/def.html>
29. [http://www.zexe.net/MEXICODF/taxi/intro.php?qt=0&can\\_actual=](http://www.zexe.net/MEXICODF/taxi/intro.php?qt=0&can_actual=)
30. <http://www.somepeoplepeople.com/>
31. <http://project.arnolfini.org.uk/projects/2008/antisocial/#>
32. Por ejemplo, *Twittervision*, geolocaliza los mensajes de Twitter añadiendo una importante dimensión espacial a la sincronidad propia de este sistema y abriendo todo un interesante campo de percepciones espaciales y contextuales. Otro ejemplo es la herramienta de *Google Trends*, que establece el origen de las búsquedas de los usuarios en *Google Search*, representando mediante completas gráficas con cuanta frecuencia se realiza una búsqueda particular en varias regiones del mundo.
33. Podríamos mencionar, por ejemplo, *weogeo*, *Everyscope*, *veloroutes*, etc.
34. Véase, por ejemplo, el proyecto *Neighbornode*, creado por John Geraci, y *Edushi*, éste último centrado en la construcción tridimensional de ciudades.
35. <http://haque.co.uk/floatables.php>
36. <http://www.appliedautonomy.com/isee/info.html>



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



# Presencias paradójicas: espacio, representación y performatividad en la era digital

Juan Albarrán Diego

Universidad de Salamanca

## Resumen

El objetivo de este texto es reflexionar acerca de los conceptos de presencia, espacio, identidad y representación tomando como referencia las performances que varios colectivos y artistas desarrollan en Second Life. Inscuiremos estas reflexiones en un eje temporal más amplio que parte del fotoconceptualismo y la fotografía performativa de las décadas de los sesenta y setenta, momento en que se produce una colisión entre prácticas fundamentadas en la presencia (de artistas y espectadores) y otras que, sirviéndose de acciones, documentos, videos y fotografías, comienzan a cuestionar las políticas de representación establecidas.

## Abstract

*The aim of this text is to reflect on the concepts of presence, space, identity and representation taking as a main reference the performances that several groups and artists develop in Second Life. We will inscribe these reflections in a wider temporary axis, which come from the photoconceptualism and the performative photography of the sixties and seventies. At that moment, a confrontation is taking place between practices based on the presence (of artists and spectators) and works that, using documents, videos and photographs, begin to question the policies of representation established.*



*Second Life* (SL) es un entorno virtual multiusuario (*Multi User Virtual Environment, MUVE*), que comparte algunas características con los populares juegos de rol en línea para múltiples jugadores (*Massively Multiplayer Online Role-Playing Games, MMORPG*). Philip Rosedale, fundador de *Linden Lab*, la empresa que ha creado y desarrollado este particular universo (1), admite la influencia que ejerció sobre su proyecto el Metaverso descrito por Neal Stephenson en la novela *Snow Crash* (1992) (2). En cualquier caso, SL no pretende reproducir fielmente el mundo real (la primera vida) ni tan siquiera los mundos virtuales imaginados por William Gibson, Stephenson o los hermanos Wachowski. SL es un universo digital en el que miles de avatares comparten un mismo tiempo en un entorno gráfico tridimensional que puede ser modificado por los residentes y que, por tanto, se encuentra en continuo cambio. Creadores y residentes insisten en que no se trata de un juego, aunque tal noción es discutible (3): no hay niveles que superar ni metas que alcanzar, y la mayor parte de las actividades que podemos desarrollar están relacionadas con el establecimiento de lazos sociales de muy diversa índole (sexuales, económicos, etc.). Existen otros mundos virtuales similares (*There, Red Light, Worlds, Cybertown, Whyville, Activeworlds, Zwinky, Doppelganger, Stardoll*) (4) pero, hasta la fecha, ninguno ha obtenido el éxito mediático cosechado por SL, donde ya se han asentado todo tipo de empresas, instituciones, medios de comunicación y colectivos sociales.

Desde su apertura en 2003 y especialmente tras el boom mediático de 2006, multitud de artistas han comenzado a trabajar en esta nueva y accesible plataforma a partir de los más variados presupuestos teóricos y formales (5). En muchos casos, estas propuestas caen en el mismo entusiasmo acrítico que en su momento afectó al net.art; en otros, han conseguido explotar las posibilidades del medio (conectividad, participación, etc.) llegando a introducir elementos críticos en el seno de esta problemática microsociedad. Entre la amplia variedad de propuestas, la performance (*code-performance*) revierte a nuestro entender un interés especial. Colectivos como Second Front (<http://slfront.blogspot.com/>), dedicados exclusivamente a la realización de acciones en SL, han desarrollado una intensa actividad bajo la declarada influencia de futuristas, situacionistas, *fluxus* y *performers* como Gómez Peña y Laurie Anderson. La web permite a cualquier usuario asistir (virtualmente, a través de su avatar) y participar en una acción artística desarrollada en tiempo real. Hecho éste que podría ser interpretado como una potenciación, extensión o actualización del concepto de presencia.

## Presencia

Si echamos la vista atrás y revisamos la historia del arte de acción, el concepto de “presencia” aparece como una de las claves que nos permite comprender y valorar los planteamientos y metas críticas de este tipo de prácticas. Las dramaturgias experimentales, gestadas en paralelo a las experiencias performativas de la vanguardia artística (desde el futurismo hasta el happening y la performance), pretendieron una superación efectiva de las convenciones escénicas derivadas del drama naturalista decimonónico. En este sentido, uno de sus principales objetivos fue la disolución de los límites de la escena y la consiguiente supresión de los espacios arquitectónicos (caja escénica, teatros a la italiana) que desde el barroco hasta el



siglo XIX habían perpetuado un tipo de disposición espacial que sometía al espectador a una visualidad monofocal, dificultando su participación y anulando la presencia física de los actores. Los happenings de los años 50 y 60, lejanos herederos de las teorías desarrolladas en la Bauhaus en los años 20 por Oskar Schlemmer y Xanti Schawinsky, requerían la presencia física de un cuerpo (un artista, un *performer*) que interactuaba con la reducida audiencia, quien a su vez gozaba de un grado variable de participación. De este modo, público y artista comparten un mismo espacio, por lo que los mecanismos de la representación quedan parcialmente desactivados. Durante los años 60, multitud de artistas recurren a la fotografía y al vídeo para documentar, comunicar y preservar estos actos efímeros, produciéndose una supresión de las audiencias y disipándose la relación directa e inmaterial entre público y artista. La performance se diseña para ser fotografiada (conocidas obras de Yves Klein, Carolee Schneemann o Gunter Brus serían un buen ejemplo de ello), reubicándose la acción en el espacio perspectivístico y bidimensional de la foto. En este punto se produce un retroceso del factor “presencia” en favor del factor “ilusión”. Ilusión del cuerpo ubicado (re-presentado) en el espacio perspectivístico. Así pues, las “dramaturgias de la imagen” (6) se condensan en una imagen de las nuevas dramaturgias.

La actividad performativa en SL reintroduce un determinado tipo de “presencia”: la presencia virtual -que no telepresencia- (7) de los usuarios-internautas-residentes cuyos avatares pueden participar en las acciones orquestadas por colectivos como *Second Front*. Usuarios (espectadores) y artistas comparten de nuevo un mismo tiempo (real) y un mismo espacio (ahora virtual, perceptible visualmente). No se trata, claro está, de una presencia física: no podemos sentir la respiración y el calor de los cuerpos, no apreciaremos el grano de las voces ni percibiremos cambios en las expresiones faciales y gestos corporales. En cualquier caso, la presencia no siempre debe relacionarse con la corporeidad. Hablamos, pues, de una paradójica presencia virtual. Es nuestro avatar, como extensión de una voluntad identitaria, prolongación, subversión o reproducción más o menos elaborada y consciente de nuestra personalidad y apariencia, el que asiste a un evento que sólo tiene lugar en el entorno virtual de SL. Si bien existen clonaciones de conciertos “reales” y reproducciones de performances históricas, como las *Synthetic Performances* de los Mattes y la serie *Paradise Ahead* de Scott Kildall (8), las performances a las que nos referimos no son reproducciones de acciones que pudieran estar teniendo lugar en un espacio físico de la “primera vida”. Sólo se desarrollan en el entorno digital y es allí donde podemos experimentarlas, conectados a servidores de realidad virtual e interactuando con otros avatares. Nuestra presencia viene dada por una auténtica participación (9) en el tiempo (mediada por los avatares de los diferentes sujetos) y una problemática inmersión en el espacio.

### **El espacio de la (re)presentación: la representación del espacio**

Frente a la complejidad de Internet como red informe de comunicaciones compuesta por una intrincada y fluctuante topografía de cables, nodos, códigos y conexiones, SL supone un intento por espacializar tridimensional y racionalmente ese laberinto virtual. El ciberespacio generado a partir de ceros y unos adquiere un horizonte físico-visual y las metáforas de los desolados territorios habitados por vaqueros, corsarios y espadachines toman cuerpo ante los ojos del internauta. La comprensión euclidiana de los

vastos y antaño irrepresentables páramos ciberespaciales bien podría ser interpretada como una respuesta a la iconofilia que aqueja al occidental medio: la insaciable necesidad de consumir imágenes de las que se puede ser parte integrante (ver y protagonizar una película erótica, un film de acción o una teleserie de adolescentes californianos).

Sin embargo, la representación del espacio en SL plantea una serie de problemas relacionados con su visualización. Elementos que restan “verismo”, versatilidad y fluidez a las experiencias que en él podemos obtener. Los espacios que configuran SL participan de modos “obsoletos” de representación que inevitablemente devalúan la sensación de presencia. Partiendo de la suposición de que este tipo de entornos virtuales debieran ofrecer estímulos visuales tan realistas como los de la “primera vida”, y que dicho realismo (inevitablemente convencional) se corresponde para cualquier espectador occidental con el proporcionado por la imagen fotográfica y cinematográfica cuyo espacio representacional se genera a partir de códigos perspectivísticos, las insuficiencias visuales achacables al metaverso estarían relacionadas con problemas a la hora de generar perspectivas verosímiles. Lev Manovich lo explica como sigue: «aunque los mundos virtuales creados por ordenador suelen representarse en perspectiva lineal, en realidad constituyen colecciones de objetos separados, sin relación los unos con los otros. En vista de lo cual, el frecuente argumento de que las simulaciones tridimensionales por ordenador nos devuelven a la perspectiva renacentista y, por tanto, desde el punto de vista de la abstracción del siglo XX, deberían ser consideradas regresivas, resulta que carece de fundamento. Si tuviéramos que aplicar el paradigma evolucionista de Panofsky a la historia del espacio virtual del ordenador, deberíamos concluir que aún no ha alcanzado su etapa renacentista. Todavía está en el estadio de la Grecia antigua, que no era capaz de concebir el espacio como una totalidad» (10). Por estos y otros motivos de tipo técnico (11), el entorno virtual de SL está muy lejos de la visualidad cinematográfica que marcaría el grado de verosimilitud deseado. El avatar que circula, corre, baila o vuela por el espacio de SL, lo hace de un modo torpe, en un espacio artificial que por momentos parece una caja escénica carente de infinito y punto de fuga.

Hay que tener en cuenta que los residentes acceden al mundo virtual desde su ordenador. Penetran en SL a través de la pantalla-ventana sin la mediación de otras tecnologías que habitualmente asociamos a la realidad virtual (12): guantes, sensores de movimiento y cascos de realidad virtual capaces de recrear el espacio envolvente que potenciaría la sensación de inmersión (13) y presencia física en una realidad ilusoria. Pretendida aunque limitadamente (inter)activos, los usuarios de SL se ven sometidos al efecto narcótico de la pantalla, sentados de nuevo ante la caja escénica que da paso a un entorno unificado. La verosimilitud deficiente que debería propiciar una inmersión espacial efectiva mediante la conveniente manipulación (el hábil engaño) de vista y oído termina por levantar una nueva barrera entre la escena (SL) y la realidad, entre nuestro espacio y el espacio de la representación. A esto habría que añadir que, como sucede en el caso de las performances clásicas, la mayor parte del público conoce las acciones llevadas a cabo en SL no porque su avatar las haya presenciado, sino por el visionado de fotografías y videos (medios de representación) colgados en las webs de los mismos colectivos o en sitios dedicados a este tipo de prácticas: *New World Notes* (<http://nwn.blogs.com/>), *SLart* (<http://slartmagazine.com/>), *Second Life Art News* (<http://sl-art-news.blogspot.com/>), *Odyssey* (<http://odysseyart.ning.com/>).

*Second Front* fue el primer grupo de *performers* establecido en SL. Creado en 2006, el colectivo está formado por ocho avatares (Jeremy Owen Turner, Vancouver; Doug Jarvis, Victoria; Tanya Skuce, Vancouver; Gazira Babeli, Italia; Penny Leong Browne, Vancouver; Patrick Lichty, Chicago; Liz Solo, San Johns; y Scott Kildall, San Francisco) pertenecientes a artistas, profesores y críticos que en su vida diaria también desarrollan actividades en ámbitos artísticos y culturales. El grupo puede improvisar o diseñar minuciosamente sus acciones; en ocasiones éstas parten de los movimientos que cualquier avatar puede realizar en SL, otras conllevan un complejo trabajo de programación. También han abordado acciones desarrolladas en el mundo real y en SL de modo paralelo. Pero es precisamente en el mundo virtual donde estos artistas aseguran poder realizar proyectos que serían inviables en la realidad, accediendo al mismo tiempo a un público potencial mucho mayor: «*Second Life offers a unique space for performance. Without the normal constraints of the body the usual center of performance -and without a traditional audience, we can try and do things that have been previously thought to be impossible*» (14). Las acciones de *Second Front* se caracterizan por un espíritu divertido, absurdo y transgresor que les ha llevado a profanar la última cena de Leonardo (*Second Supper*, 2007), organizar una especie de ataque de pizzas gigantes en respuesta a la implantación de Domino's Pizza en SL (*Pizza Slurt*, 2007), convertirse en zombies para infectar a otros avatares con su sangre vírica (*Zombie Attack*, 2007), o asaltar el *Linden Treasury* robando y liberando millones de dólares Linden (*Grand Theft Avatar*, 2008). La estética de sus acciones desprende un feísmo que contrasta con la belleza superficial reinante en SL. Su actividad agitadora pretende introducir elementos de resistencia en la normalidad estetizada y acrítica de esta pequeña sociedad que, pese a la supuesta libertad que brinda a sus residentes, ya tiene unas normas bien establecidas. Estamos, pues, ante actos simbólicos que sólo cobran sentido en SL.

## Identidad

Al crear un avatar en SL, debemos adoptar un nombre de pila y seleccionar un apellido entre la lista de los disponibles (15). A continuación, elegimos uno de los ocho avatares básicos e iniciamos nuestra andadura en este universo sintético. Sólo hace falta permanecer unos minutos en la Isla de Orientación en la que aterrizan los recién llegados para darnos cuenta de que la mayor parte de los residentes dedican los primeros instantes de su “segunda vida” a modificar la apariencia física de su avatar. Volver a nacer con la capacidad de decidir cuál va a ser tu complejión corporal, color de pelo, facciones, atuendo, etc., elementos modificables ilimitadamente con un poco de tiempo y dinero. A primera vista, este ejercicio de teatralidad identitaria permite que nuestra proyección-representación (16) en SL escape de las rígidas categorías que restringen la identidad en el mundo real. El proceso puede llegar a ser una acelerada puesta en escena de aquellas lecturas simplificadoras de las influyentes teorías de Judith Butler sobre las que la misma autora ironizaba: «Me levanto por la mañana, miro en el armario y decido qué sexo quiero ser hoy. Puedo coger unas prendas y cambiar mi género, estilizarlo y por la noche cambiarlo de nuevo y ser alguien radicalmente distinto» (17). En SL la identidad de género (la identidad en general) se convierte en un producto de consumo rápido, una mascarada fetichizada que oculta la repetición obsesiva (la

performatividad que señalaba Butler) de las mismas normas de género que configuran de manera tantas veces dolorosa la identidad de los sujetos en el mundo real.

Nuestra identidad en SL no quedará definida sólo por el aspecto físico, también por nuestros gustos, preferencias, aficiones, por el manejo de un vocabulario, la pertenencia a un grupo o incluso por la toma de posiciones discursivas. Aunque estos son aspectos determinantes en otros ámbitos de Internet (chats, fotos, listas de correo, MUDs y MOOs (18)), la principal diferencia entre estas plataformas para la comunicación (basadas en textos) y SL es que aquí se nos permite tomar cuerpo. Experimentar y relacionarnos a través de un cuerpo virtual que puede ser modificado sin tener en cuenta las categorías corporales normativas. Tras el texto de los correos electrónicos, las descripciones de los chats o los avatares textuales de los MUDs siempre hay un sujeto (y por lo tanto un cuerpo) del que dependen las acciones de su extensión digital. Sin embargo, los avatares visuales de SL parecen propiciar un mayor grado de identificación psicológica entre el usuario y su prolongación gráfica. En este sentido, son conocidas las controversias generadas por las violaciones que tuvieron lugar en el LambdaMOO en 1993, cuando un usuario llamado Mr. Bungle vejó sexualmente a varios avatares sirviéndose de una *woodoo doll*. Tal acción despertó el interés de algunos investigadores (19) que advirtieron de los daños psicológicos que podían acarrear este tipo de agresiones en entornos que, pese a parecer simples juegos o pasatiempos, acaban convirtiéndose en lugares de encuentro y comunicación en los que se produce una auténtica identificación entre el usuario y su avatar (20), identificación que se ve reforzada en el caso de los avatares tridimensionales de aspecto realista.

Teniendo esto en cuenta, resulta especialmente revelador que en SL un elevado número de avatares se ajusten al canon de belleza actual: la imagen superficial y estilizada que podemos conseguir con algo más de dinero en un quirófano. Así pues, las posibilidades de reificación identitaria en SL acaban siendo una trasposición de los modos hegemónicos de construcción del yo existentes en la primera vida, habitualmente fundamentados en el consumo.

A propósito de estas cuestiones, y enlazando con proyectos anteriores relacionados con la suplantación y construcción de la identidad (*Luther Blisset*, 1994-1999; *Darko Maver*, 1998-1999), el colectivo 0100101110101101.org formado por los artistas italianos Eva y Franco Mattes produjo en 2006 una serie de retratos de avatares. El trabajo fue expuesto en un espacio de la galería Ars Virtua (en SL) que reproducía la sala de exposiciones de la Academia de Italia en la Universidad de Columbia (Nueva York), donde la muestra se inauguró 15 días más tarde. En la sala en la que colgaba la serie de impresiones sobre lienzo se situó una pantalla de televisión conectada al espacio de Ars Virtua (21). Los Mattes juegan una vez más con el binomio realidad / simulacro: la galería virtual es una reproducción de la existente en Nueva York, pero la muestra se inauguró en SL 15 días antes; los retratos impresos sobre lienzo se corresponden con la fotografía digital, supuestamente reproducible y carente de original, pero que a su vez recogen la imagen de un avatar que sólo es real en un entorno virtual; los avatares retratados pertenecen a personas de carne y hueso, y sin embargo contienen una identidad virtual perfectamente válida a la hora de relacionarse, divertirse o consumir en lo que, sin duda, es un nuevo espacio público. La serie de retratos agrupada bajo el título *13 Most Beautiful Avatars* pretende entablar un diálogo con el

trabajo de Andy Warhol a propósito de la construcción de la identidad y la capacidad de los mass media para transformarla en un producto de consumo. Los Mattes muestran la misma fascinación warholiana, siempre ambigua, alejada de maniqueísmos y juicios de valor, hacia los iconos pop y su capacidad para desvelar los mecanismos que hacen de nuestra identidad una mascarada generada mediante códigos culturales-visuales. Nuestra percepción de las imágenes reales siempre estará condicionada por los medios de comunicación, la fotografía y la tradición pictórica (la retratística en este caso). En opinión de Franco Mattes: *«In Second Life you are forced not to be yourself, to wear an ultra-modern 3D mask. But masks are not there to hide your real identity, on the contrary they are there to show who you really are, since you can ignore social restrictions»* (22).

SL aparece así como un espacio que posibilita la realización de aquellas ideas tecnoutópicas (tecnorománticas) que nos hablaban de la maleabilidad del cuerpo y la identidad, de la libre circulación de datos, de nuevos espacios públicos para la comunicación al margen de poderes y jerarquías políticas, sociales, económicas, etc. Frente a estas lecturas de carácter más bien “tecnofílico”, frente a la fascinación tecnológica producida por esta “alucinación consensual”, sería demasiado fácil apuntar toda una serie de argumentos que descubriesen cómo SL no es (al menos de momento) sino un pequeño teatro (en el peor de los sentidos) dominado por las mismas dinámicas alienantes que atraviesan nuestras vidas: un peligroso “cliché consensual” (23). En última instancia, la demarcación de una segunda vida en la que artistas y usuarios comparten un mismo espacio no deja de estar condicionada por la secundariedad de SL, siempre supeditada al mundo real con respecto al cual se nos demuestra frustradamente mimético. Sin embargo, ciertas prácticas artísticas, autoerigidas en último eslabón de la vanguardia más politizada, parecen tener un pequeño margen de maniobra haciendo uso de SL como el último espacio donde podría ser viable un determinado tipo de resistencia (aunque se trate de una resistencia en términos simbólicos), el último rincón que permita la verdadera disolución entre arte y vida, esto es, la consecución consolatoria de la eterna utopía vanguardista.

## Notas

1. Puede consultarse una breve historia de *Second Life* en CARR, Paul, POND, Graham: ***Second Life. La guía definitiva a un nuevo mundo virtual***, Barcelona, Debolsillo, 2007.
2. STEPHENSON, Neal: ***Snow Crash***, Barcelona, Gigamesh, 2003, p. 31 y ss.: «Hiro en verdad no está ahí. Está en un universo generado informáticamente, que el ordenador dibuja sobre el visor y le lanza a través de los auriculares. En la jerga de los entendidos, ese lugar imaginario se denomina Metaverso (...). / Hiro se aproxima a la calle. La calle es el Broadway del Metaverso, sus Campos Elíseos (...). En realidad no existe, pero en ese mismo instante la recorren millones de personas (...). / La única diferencia es que, puesto que la calle no existe realmente, sino que es un protocolo infográfico escrito en un papel en algún sitio, ninguna de esas cosas se construye físicamente (...). / El dinero que pagan las corporaciones para poder construir en la Calle va a un fondo fiduciario controlado y gestionado por el GPGM, que sirve para pagar el desarrollo y la actualización de la maquinaria que permite que la Calle exista (...). / Las personas son piezas de software llamada avatares. Son los cuerpos audiovisuales que usa la gente para comunicarse en el Metaverso (...) / Tu avatar puede tener el aspecto que desees, según las limitaciones de tu equipo. Si eres feo, puedes hacer que tu avatar sea atractivo».
3. Véase ***Artnodes***, nº 7, Barcelona, UOC, 2007.
4. LÓPEZ, Carlos: “Breve historia de los mundos virtuales”, en ***Arte y arquitectura digital. Net.art y universos virtuales***, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008.
5. MARTÍNEZ FABRE, Mario-Paul, SENTAMANS, Tatiana: “Deslices de un avatar: prestidigitación y praxis artística en Second Life”, en ***Inclusiva.net***, <http://www.medialab-prado.es>; MCCAW, Caroline: “Art and (Second) Life: Over the hills and far away”, en ***FibreCulture***, nº 11, 2008, [http://journal.fibreCulture.org/issue11/issue11\\_mccaw.html](http://journal.fibreCulture.org/issue11/issue11_mccaw.html); CLEMENS, Justin: ***Babelswarm***, <http://babelswarm.blogspot.com/>; QUARANTA, Domenico: “Rimediazioni, L’arte in Second Life”, en ***Flash Art***, nº 266, 2007; WOLFF, Rachel: “All the Web’s a Stage”, en ***ArtNews***, vol. 107, nº 2, 2008.
6. SÁNCHEZ, Juan Antonio: ***Dramaturgias de la imagen***, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
7. La definición de los conceptos de *telepresencia* y *realidad virtual* es extremadamente problemática. Sobre el concepto de telepresencia Lourdes Cilleruelo afirma: «Este término es usado para describir la tecnología que nos permite acceder y experimentar lugares como si realmente estuviésemos presentes; nos dota de una presencia virtual, descorporiza y deslocaliza» (CILLERUELO, Lourdes: “Arte y comunidades virtuales: el aspecto creativo de la comunicación”, en ***Net.art. Prácticas estéticas y políticas en la red***, Madrid, Brumaria / Universidad de Barcelona, 2006, pág. 36). Sin embargo, para Eduardo Kac: «La realidad virtual se apoya en el poder de la ilusión para dar al observador la sensación de estar realmente en un mundo sintético. La realidad virtual hace perceptivamente real lo que de hecho sólo tiene una existencia virtual (es decir, digital). Por el contrario, la telepresencia transporta a un individuo de un espacio físico a



otro, a menudo a través de una red de telecomunicaciones» (KAC, Eduardo: “Ornitorrinco y Rara Avis. El arte de telepresencia en Internet”, en Claudia Giannetti (ed.), *Ars telemática*, Barcelona, L’Angelot, 1998, p. 119). Manovich traza la siguiente distinción: «podemos considerar la telepresencia como una de las tecnologías de la representación que se utilizan para hacer posible la acción; es decir, para permitir al espectador que manipule la realidad por medio de representaciones. / (...) Brenda Laurel define la telepresencia como «un medio que te permite llevar contigo el propio cuerpo a otros entornos (...) llegas a llevar contigo una parte de tus sentidos a otro entorno, que puede estar creado por ordenador, o venir de una cámara, o puede ser una combinación de los dos». De acuerdo con esta definición, la telepresencia abarca dos situaciones diferentes: estar presente en un entorno sintético creado por ordenador (que es a lo que normalmente nos referimos como realidad virtual) y estar presente en un lugar físico lejano por medio de una imagen de vídeo en directo» (MANOVICH, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 225). Asimismo, la lectura de los ensayos ya clásicos de Howard Rheingold (*Realidad virtual*, Barcelona, Gedisa, 1994), Philippe Quéau (*Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós, 1995) y Pierre Lévy (*¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1998) pone al descubierto las discrepancias existentes a la hora de definir y valorar lo virtual, ya sea en términos meramente técnicos o teórico-filosóficos.

8. QUARANTA, Domenico: “Re-enact”, en *Spawn of the Surreal*, <http://spawnofthesurreal.blogspot.com/>.

9. BREA, José Luis: “Presencia y participación: dos cualidades del arte en la web”, en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002, p. 122: «No hay participación genuina cuando el interfaz articula una interacción sujeto-máquina, o, valga decir, sujeto-obra. Una auténtica participación sólo comienza cuando el interfaz abre una interacción sujeto-sujeto (digamos: sujeto-máquina-sujeto), cuando al otro lado de nuestra acción expresiva, significativa, encontramos todavía a un sujeto capaz de interpretación».

10. MANOVICH, L., op. cit., p. 326; Cfr. CRESSWELL, Peter: “A more convivial perspective system for artists”, en John Wood (ed.), *Virtual Embodied*, New York, Londres, Routledge, 1998; VELTMAN, Kim H.: “Electronic Media: The Rebirth of Perspective and the Fragmentation of Illusion”, en Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture*, New York, Aperture, 1996; WEIBEL, Peter: “Realidad Virtual: el endoacceso a la electrónica”, en Claudia Giannetti (ed.), *Media Culture*, Barcelona, L’Angelot, 1995.

11. Desde el punto de vista técnico, no resulta fácil generar un espacio visual dinámico, coherente y realista (proporcionado por servidores de realidad virtual) en el que miles de avatares circulan libremente pudiendo crear objetos y modificar un entorno visualizable en arcos de circunferencia de 360 grados.

12. BURDEA, Grigore, COIFFE, Philippe: *Tecnologías de la realidad virtual*, Barcelona, Paidós, 1996.

13. Sobre el concepto de inmersión véase el libro de GRAU, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2003.

14. QUARANTA, Domenico: “Leap into the void: interview with Second Front”, en *Rhizome*, <http://rhizome.org/discuss/view/24830#47672>.

15. Ya en los años 70, artistas del ámbito feminista como Martha Wilson, Adrian Piper o Jackie Apple basaron algunas de sus obras en el cambio de nombre y apellidos como protesta ante las represivas herencias patriarcales. Por ejemplo, en 1970 Judy Chicago (Judy Cohen) introdujo un anuncio en *Artforum* donde proclamaba su renuncia al apellido de su primer marido (Gerowitz) para adoptar como apellido el nombre de la ciudad donde nació.
16. GARCÍA, Alberto; MARTÍNEZ, Ruth: *Exprime Second Life*, Madrid, Anaya, 2008, p. 43: « (...) si tenemos en cuenta que nuestro avatar nos representa y que a través de él experimentamos y sentimos: curiosidad, alegría, frustración... ¿no lo podemos considerar una prolongación de nosotros?».
17. BUTLER, Judith: “The Body you want”, citado por Juan Vicente Aliaga en *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 103.
18. Las siglas MUD se refieren a *Multi User Dungeon*, mazmorra multiusuario, juegos de rol en línea (basados en texto, sin interfaces ni entornos tridimensionales) que toman su nombre de uno de los juegos más conocidos (Dragones y mazmorras). Los MUDs fueron desarrollados por Richard Battle y Roy Trubshaw en la Universidad de Essex en 1983, aunque no se popularizaron hasta finales de los años 80. Los MOOs son MUDs que permiten la creación de objetos (*object orientated MUDs*).
19. DIBBELL, Julian: “A rape in cyberspace”, en <http://www.juliandibbell.com/texts/bungle.html>
20. Cfr. DIXON, Steve: *Digital Performance. A History of the New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2005, págs. 473-478.
21. QUARANTA, Domenico: “Life and its double”, en <http://www.0100101110101101.org/home/portraits/interview.html>
22. QUARANTA, Domenico: “Interview with Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG”, en <http://www.0100101110101101.org/home/portraits/interview.html>
23. QUÉAU, P. op. cit., p. 40: «Sin duda alguna, la huida de la verdadera realidad y el refugio en realidades de síntesis van a permitir que nuestras sociedades, invadidas por el paro estructural, ofrezcan a millones de ociosos forzosos alucinaciones virtuales y drogas virtuales, capaces de cautivar a cuerpos y espíritus, al tiempo que se desarrollan nuevos mercados, además de nuevas formas de control social».





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La memoria del franquismo en *El viaje de Carol* (Imanol Uribe) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro): esperanza de futuro desde la democracia.

Amparo Aliaga Sanchis  
Universitat de València

### Resumen

Las protagonistas de *El viaje de Carol* (Imanol Uribe) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro) son dos niñas que conducen al espectador por la guerra civil y la posguerra. Ambos trayectos constituyen un recuerdo de la época en el que se descubre una posibilidad de futuro en un tiempo donde parecía que todo estaba perdido.

### Abstract

*The protagonists of El viaje de Carol (Carol's Journey, Imanol Uribe) and El laberinto del fauno (Pan's Labyrinth, Guillermo del Toro) are two girls who lead the spectator to the Spanish war and to the postwar period. Both journeys constitute a memory of the epoch in which a possibility of future is discovered in a time where it seemed that everything was lost.*

Hay que recordar... Hay que recordar... Estos que cantan son el Trío Calaveras y el bolero se llama *Caminemos*. No. Son los Panchos. Han pasado tantos años... A los Calavera los vi en una sala de fiestas muy lujosa. Después de cerrar nos quedamos unos cuantos. En aquel tiempo obligaban a cerrar estos sitios muy pronto. Cosas de Franco, que como él no sale de noche (...)

Estas palabras inauguran *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez. Constituyen una invitación a recordar que inicia Carlos Galván (José Sacristán) justamente cuando el bolero que escuchamos en *off* recomienda que “es preferible olvidar que sufrir”. El primer plano del rostro de Sacristán, el fondo oscuro y la iluminación de la mitad de sus facciones convergen para que nos fijemos en su expresión. Su voz y sus canas que delatan una edad avanzada junto a su discurso intercalado por dos sonrisas que sienten de todo menos alegría (una para admitir su confusión del grupo musical y lamentar el paso del tiempo, y la otra para ironizar sobre la vida cotidiana en la posguerra) crean el tono melancólico y abatido que se mantiene a lo largo del film. Y es que el tono no puede ser otro, pues la película resulta ser una rememoración de las duras condiciones de vida de la posguerra, la vida del franquismo llena de miseria, frío y hambre -mucho hambre- y que tanto repiten los personajes.

La aceptación a esta invitación la encontramos en dos películas realizadas a partir del 2000: *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002) ambientada en una zona de la retaguardia franquista en 1938, y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) situada en la posguerra, concretamente en 1944. Los títulos de ambas películas expresan la idea de un trayecto a realizar. Itinerarios que miran al pasado. Igualmente ocurre en el de la película de Fernán Gómez, que a pesar de anunciar que no llega a ningún destino, adelanta la desolación que va a caracterizar su rememoración de la posguerra. Los trayectos de Uribe y Del Toro están trazados en una dirección distinta, pues constituyen un recuerdo caracterizado por el sentimentalismo en el film de Uribe y por la fantasía en el de Guillermo del Toro que no consiguen crear una memoria colectiva como la realizada por Fernando Fernán Gómez.

Uribe y del Toro para recorrer ese pasado eligen el protagonismo de una niña. Carol (Clara Lago) en *El viaje de Carol* y Ofelia (Ivana Baquero) en *El laberinto del fauno* guardan características similares que tienen que ver con la construcción del personaje infantil en la que el cine español ha sido tan prolífico, sobre todo en las décadas de los años 50 y 60 con el llamado “cine con niño” (1). Personajes que heredan características de la novela picaresca: curiosidad, rebeldía, orfandad en la que un adulto ocupa el lugar que ha dejado el padre o la madre ausente, instinto de supervivencia y buenos sentimientos. Otro rasgo destacable de estos personajes es el significado de futuro que representan. Significado que está influenciado por el mensaje en *over* que la censura añade a *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, Vittorio de Sica, 1948) cuando el film italiano se exhibe en España en 1950 y que cambia el sentido del final de la película de De Sica. De esta manera los niños de estas “películas con niño” entretienen y enternecen al público de la época, ingenuidad que es tan sólo aparente, pues si nos fijamos son personajes cargados de la intención ideológica del régimen franquista: el instinto de supervivencia, la alegría a pesar de las tragedias que sufren y la esperanza de futuro que representan los pequeños transmiten un mensaje consolatorio que ayuda a

seguir hacia adelante y constituye una llamada al inmovilismo, a la resignación con las circunstancias que ha tocado vivir, renunciando a la necesidad de cambiarlas.

Carol y Ofelia también encarnan principios ideológicos pero a diferencia del “cine con niño” se muestran directamente y corresponden a valores republicanos. La acción de ambos films se inicia con la llegada de las dos niñas a la España franquista. Llegada que adelanta la posición ideológica que van a representar. Carol viaja con su madre, Aurora (María Barranco), en tren y cuando están a punto de llegar a su destino mira con una mezcla de curiosidad, sorpresa y extrañeza a un monaguillo que sujeta una custodia y se encuentra sentado junto a un cura. Mirada que se convierte en interrogativa cuando la dirige a su madre y ésta le devuelve una desafiante cuando comprueban la reacción escandalizada del monaguillo y del religioso en el momento en que ven Aurora fumando. Por su parte, Ofelia vestida de verde, baja del coche agarrada a sus libros y saluda temerosa con la mano izquierda al capitán franquista, Vidal (Sergi López), que le corrige bruscamente indicándole que es la otra mano. La esperanza agarrada a la cultura representada por la niña frente al fascismo personificado en la figura del capitán. Asimismo ambos directores para señalar la ideología que representan las niñas establecen paralelismos a lo largo de los films dibujando una relación de complicidad y afecto entre ellas y personajes adultos que también aparecen adscritos a la ideología republicana. Después de esas llegadas la cámara se queda con las pequeñas, las sigue, proporcionando planos subjetivos de la mirada de las niñas al entorno que las rodea, señalando que el espectador va a identificarse con su punto de vista, va a mirar la guerra desde la posición de las protagonistas infantiles. Y la postura de las pequeñas es la de la rebeldía que se muestra con sus acciones y mediante el vestuario con el que rompen con las convenciones sociales. Carol lleva pantalones que su tía Dolores (Lucina Gil), católica y autoritaria, en un momento de la película le ordena que se los quite por parecerse con tal vestimenta a una miliciana. Otro momento en el que rompe con los roles sociales establecidos se produce cuando pone como condición ir vestida de marinero para tomar la comunión. Respecto a Ofelia, cuyo atuendo tanto preocupa a su madre, mancha su vestido y sus zapatos durante sus paseos por el bosque.

### ***El viaje de Carol: la guerra civil fuera de campo***

El objetivo de Uribe con esta película es rellenar el vacío de memoria sobre la guerra civil que tienen los adolescentes, sin embargo admite que el conflicto bélico resulta un escenario para el desarrollo de las relaciones de los personajes (2). Dos historiadores que se acercan a la película, Santiago de Pablo (3) e Igor Barrenetxea Marañón (4), afirman que es un ejercicio de memoria histórica. Ambos aluden al reflejo acertado de aspectos de la vida cotidiana de la época y destacan el final como clave para que el espectador reflexione sobre la tragedia de la guerra.

Nosotros consideramos que el film intenta hacer memoria de la guerra civil, pero las referencias al conflicto y a la época constituyen un marco que ambienta la trama. La película, como indicamos al principio del presente escrito, es un viaje al pasado, pero también un viaje que pertenece a la diégesis

y que corresponde al realizado por la protagonista. Un viaje no sólo físico, sino también psicológico. Este último es el que interesa al director. Un trayecto durante el que Carol conoce el amor, el dolor y las injusticias. Un viaje, en definitiva, iniciático a la edad adulta donde la guerra funciona como decorado de los descubrimientos de la protagonista.

Uribe para aludir a la guerra utiliza el fuera de campo. Son significativas dos secuencias en las que aparece el conflicto bélico sin mostrar balas, ni sangre, ni cadáveres, sino que la violencia se queda en el fuera de campo. La primera de ellas corresponde al momento en que Amalio (interpretado por Álvaro de Luna) se encuentra en su despacho escenificando la situación de la guerra en un mapa. Un plano general sitúa a Amalio sentado ante la mesa consultando un periódico y colocando chapas sobre el mapa, mientras un sonido en *off* indica que fuera está lloviendo. La iluminación lateral dirige la atención hacia el mapa y el rostro concentrado del hombre. Seguidamente un plano general de la entrada del despacho muestra a Carol que accede a la estancia para dar las buenas noches a su abuelo. La niña se le acerca y después de darle un beso, le pregunta curiosa por su tarea. El plano general encuadra a ambos, un *travelling* se aproxima a ellos, una música en *over* ha sustituido el ruido exterior de la lluvia y ya no vemos la mesa sino solamente a los personajes. Amalio informa a su nieta que está colocando en el mapa el estado de los bandos en la guerra según transmiten las noticias. Entonces Amalio coge dos chapas y anuncia con una de ellas que “ésta son ellos...” y la coloca sobre el mapa y con otra indica: “y ésta otra... nosotros”. En ese momento la cámara desciende y sólo vemos el mapa y la mano de Amalio que pone una chapa roja sobre el mapa. La imagen final de la secuencia corresponde al mapa sobre el que dos fichas rojas están acorraladas por varias chapas azules. A continuación la imagen se funde en negro. El *travelling*, la música en *over*, el movimiento descendente de la cámara para enmarcar la situación de las fichas rojas en el mapa y el fundido en negro han enfatizado a quién representa las chapas rojas y su situación en el campo de batalla. Este mapa que escenifica las circunstancias de los dos bandos en el conflicto, reclama un fuera de campo donde está teniendo lugar la guerra.

La otra secuencia en que Uribe utiliza el fuera de campo para aludir a la guerra, en este caso para referirse a la represión y a la violencia que conlleva el conflicto, corresponde al paralelismo que establece entre la caza de pájaros que realizan Carol y sus amigos y la caza que llevan a cabo los fascistas con los llamados “paseos”. Un plano cercano de una jaula que contiene un pájaro que canta y que se mueve de un lado a otro connota la privación de libertad, significado que remite tanto a planos inmediatamente precedentes en los que los niños han visto a los fascistas trasladando varios hombres atados, como a planos posteriores. Veamos detenidamente esos planos posteriores. A continuación de ese plano de la jaula, un plano general muestra a Carol junto a sus amigos: Cagurrio (Andrés de la Cruz), Culovaso (Daniel Retuerto) y Tomiche (Juan José Ballesta) detrás de unas piedras esperando a que caigan los jilgueros en la trampa que han preparado. Un *travelling* nos acerca a ellos que siguen con la mirada el vuelo de aves por el cielo. Entonces Tomiche anuncia que ya ha caído algún pájaro y sale de campo seguido por Cagurrio. Mientras, Culovaso y Carol les miran. El plano siguiente muestra a Tomiche y a Cagurrio cogiendo los pájaros que han caído en la trampa. El encuadre presenta a Tomiche situado en el centro, podemos ver su cara mientras que a Cagurrio le vemos de espalda. En el momento en que Tomiche ha enjaulado los pájaros, se oyen unos

disparos en *off*. A continuación vemos a Culovaso y a Carol que miran a sus amigos. Un plano medio corto de Culovaso centra la atención en la información que facilita a Carol que “ya les han dado el paseo” y un plano medio de Tomiche muestra la reacción del chico ante los disparos: agachado se tapa los oídos. Seguidamente un *travelling* nos acerca a la protagonista que mira seria a Tomiche, mientras en *off* oímos la aclaración de Culovaso ante la reacción de Tomiche, indicando que al padre de Tomiche también le dieron un paseo. Y seguimos viendo a Tomiche en la misma posición, y oyendo los disparos en *off*.

La guerra fuera de campo a la que remite el mapa de Amalio y los disparos en *off* que señalan la violencia constituyen el trasfondo del viaje de Carol. Es el escenario de sus descubrimientos y así aparece literalmente en un momento del film. Vemos a Carol y a Tomiche sonrientes cruzar una plaza en la que hay montado un estrado. Un *travelling* lateral va al encuentro de los personajes y cuando aparecen en primer término paran su marcha porque han visto algo que les ha cambiado las sonrisas por seriedad, detrás vemos el escenario que celebra la victoria de Franco. Detrás de ellos está la guerra, detrás de su historia está el franquismo.

Ese cambio repentino de expresión de los chavales se debe a la presencia de dos falangistas en la puerta de la casa del abuelo de Carol. Y es a partir de ahora cuando el final de la película está cerca y se cumple lo enunciado: “detrás de su historia está el franquismo”. Carol y Tomiche se dirigen a la casa para que Tomiche conozca a Robert (Ben Temple), el padre de Carol, que pertenece a las Brigadas Internacionales. Pero cuando entran en la casa su padre no está, pues ha escapado al río huyendo de la persecución fascista, de Alfonso (Alberto Jiménez) y Adrián (interpretado por Carmelo Gómez). Los niños se dirigen al río y es entonces cuando se suceden planos que recuerdan por su encuadre al comienzo de la película. Planos que señalan la evolución de la historia sentimental de Carol con Tomiche y el terrible desenlace que tienen todas las guerras: la muerte de inocentes. Si recordamos el principio de la película, Carol odia a Tomiche debido a que éste se dedica a matar pájaros con su tirachinas. Sentimiento que expresa su mirada cuando un primer plano de su rostro la muestra observando desde un mirador a Tomiche y sus amigos que se encuentran en la represa de un río. El plano general de los tres chavales que resulta ser el subjetivo de Carol se repite con variaciones al final: es un plano general pero no aparecen los tres chavales sino el padre de Carol llevando el cadáver de Tomiche que ha muerto por el disparo de Alfonso. El plano de Carol, ahora medio corto, muestra su dolor ante la tragedia. La secuencia se cierra con un fundido en negro que distancia al espectador de la muerte del niño (5) invitándole a que reflexione sobre el drama que acaba de presenciar.

El viaje de Carol empezó en el mirador del río y también parece terminar ahí, sin embargo después del fundido en negro vemos a la protagonista iniciar otro viaje, vuelve a Nueva York. Con este viaje se inaugura un nuevo futuro para la protagonista en el que no olvidará lo vivido, se refuerza así la intención aleccionadora sugerida por el fundido en negro después de la muerte de Tomiche. En lugar de enfatizar la muerte del niño, se abre una puerta a la esperanza representada por Carol.

### ***El laberinto del fauno: posguerra y fantasía en montaje paralelo***

Guillermo del Toro considera que la guerra civil española es un acontecimiento histórico complejo ignorado por la mayoría de la gente y que su explicación no se puede reducir a una perspectiva maquiavélica como ha sido tratada por muchos escritores (6). Sin embargo en *El laberinto del fauno* se observa más el componente maquiavélico y los elementos fantásticos que un relato que muestre la complejidad del conflicto bélico a la que alude Del Toro.

Si en *El viaje de Carol* el fuera de campo señala la existencia de la guerra, en el film de Guillermo del Toro es el montaje paralelo el recurso mediante el que se refleja la posguerra, que pertenece a la realidad, comparándola con la fantasía en el que se adentra la protagonista. El director, con ese parangón, pretende resaltar que la violencia está presente tanto en el mundo real como en el imaginario (7), medio que para Paul Julian Smith (8) intensifica la tragedia narrada.

Nosotros consideramos que la presencia de la fantasía resta dramatismo al reflejo de la época, desviando la atención de la verdadera desesperación que se pudo sufrir en la posguerra. Veamos cómo funciona ese montaje. El montaje paralelo además de alternar las dos líneas de acción, la real y la fantástica, que se producen simultáneamente, establece numerosas correspondencias entre ellas, principalmente entre el personaje infantil, Ofelia, y el ama de llaves, Mercedes (interpretado por Maribel Verdú). La niña se siente identificada con el personaje del cuento que está leyendo. Cree que es una princesa que debe superar tres pruebas, que le dicta un fauno, para poder regresar a su reino. Por su parte, Mercedes se encuentra en una situación parecida, pues debe intentar reaccionar ante las situaciones que se le presentan para poder sobrevivir en la España franquista.

La primera prueba que debe realizar Ofelia es la consecución de una llave que alberga el vientre de un repulsivo sapo que vive en el interior de un árbol. Este árbol proporcionaba sombra a seres humanos, animales y criaturas mágicas en un pasado remoto, sin embargo ahora debido a la presencia del anfibio está muriendo. Esta secuencia en la que Ofelia consigue la llave guarda conexiones con la que le antecede en la que una llave también es el objeto que quiere Mercedes. Nos referimos a la llave de la bodega que almacena numerosas mercancías. Del Toro destaca la presencia del capitán Vidal cuando entra en la bodega y observa los productos que un guardia civil le enumera. Un *travelling* se acerca a Vidal y le reencuadra en plano para fijarse en su disfrute del aroma que desprende una cajetilla de tabaco. Mercedes observa con atención la gran cantidad de cajas apiladas, ajena a los dos hombres. La cámara sigue prestando atención Vidal en el breve diálogo que mantiene con la mujer sobre la llave. Ella le confirma que sólo hay una. Ante tal situación, Vidal le anuncia que la llevará él. Del Toro también se centra en la acción del hombre al utilizar un primer plano que muestra a Vidal probando el funcionamiento del candado. Al igual que Ofelia y el sapo, Mercedes y Vidal se encuentran frente a frente. La niña consigue la llave engañando al sapo, al colocar un insecto junto a las piedras mágicas que el anfibio debe tragar para que pueda vomitar la llave. De la misma manera sucede con Mercedes, pues más adelante sabremos que ha engañado a Vidal, ya



que guarda una copia de la llave que después entrega a su hermano. Si la presencia del sapo está matando el árbol, la presencia de Vidal está sometiendo a la población al racionamiento de los alimentos.

Ofelia, en la segunda prueba, debe alcanzar una daga. Objeto que también guarda relación con Mercedes, pues gracias a que esconde un cuchillo en su delantal podrá herir (9) a Vidal cuando éste la apresa al descubrir que le ha traicionado. Ofelia, con esa daga, debe ejecutar la tercera y última prueba que le ordena el fauno: herir a su hermano, para que su sangre, sangre de un inocente, abra el reino subterráneo al que Ofelia podrá regresar. Pero la niña se niega a hacer daño al pequeño. Sin embargo el reino subterráneo sí que se abrirá, pues caerá sangre de un inocente. Sangre de la protagonista debido al disparo de Vidal. Después de matar a Ofelia y llevarse al niño, Vidal se encuentra con Mercedes y un ejército de maquis. Ante la situación, Vidal no opone resistencia y entrega el niño a Mercedes, pidiéndoles que comuniquen a su hijo la hora a la que murió su padre (10). Mercedes sentencia que ni siquiera sabrá su nombre. Seguidamente el hermano de Mercedes dispara a Vidal.

A continuación vemos en la realidad a Ofelia muerta y junto a ella Mercedes arrodillada, pero en la fantasía volvemos a verla viva en el reino al que ha conseguido regresar. Las imágenes finales del film corresponden al árbol donde vivía el sapo que ha vuelto a florecer, mientras la voz en *off* narra el final: “Y dejó detrás de sí, pequeñas huellas de su paso por el mundo... Visibles sólo para aquel que sepa donde mirar...”.

Al igual que en *El viaje de Carol* vemos la muerte de un inocente por la bala de un fascista, y un final que apunta un futuro representado por el hermano de Ofelia del que se hace cargo Mercedes y al que no se le transmitirá los valores ideológicos de su padre, sino los de Mercedes. Asimismo se observa, como en el film de Uribe, un propósito aleccionador con la esperanza que guardan las imágenes del árbol floreciendo y las últimas palabras que oímos en *off* que invitan al espectador a reflexionar.

Nos encontramos con dos films realizados en plena democracia y que miran a un pasado traumático de la Historia de España: la guerra civil y la posterior instauración de la dictadura franquista. Época difícil para la población donde el instinto de supervivencia era vital para salir adelante, tiempo en el que costaba mantener la esperanza. Periodo triste como el que recuerda Fernán Gómez en *El viaje a ninguna parte*. Sin embargo las películas de Uribe y del Toro no transmiten el tiempo roto, vencido y lleno de miseria de la posguerra, sino un tiempo barnizado por el sentimentalismo y la fantasía, en el que a pesar de la muerte y de las injusticias hay esperanza. La muerte del niño, de un inocente, es la que posibilita un futuro, “es portadora de esperanza” (11).

Dos films que demuestran que la estela de “el cine con niño” pervive en el cine de la democracia, y aunque sus protagonistas infantiles representen valores contrarios a los encarnados por los niños de las películas del franquismo, también representan un futuro. Un futuro que corresponde a la democracia, al momento en que se realizan las películas, tiempo que está distanciado de la tragedia de la guerra y que por ello, los directores son capaces, sin que les duela ese pasado, de reflejar una esperanza de futuro.

## Notas

1. *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) y *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956) son títulos representativos de este cine.
2. GARCÍA ROLDÁN, Ángel: “El viaje del guión”, en GARCÍA ROLDÁN, Ángel, URIBE, Imanol, *El viaje de Carol. Guión cinematográfico*, Madrid, Ocho y medio, 2002, págs. 7-12.
3. VILLAR, Eloísa: “Paisaje después de la batalla”, en *Academia: Revista del Cine Español*, núm. 32, verano 2002, págs. 151-157.
4. MARTIALAY, Julieta: “Imanol Uribe se pasa a las emociones. *El viaje de Carol*”, *Fotogramas*, 1907, septiembre 2002, págs. 98-99.
5. DE PABLO, Santiago: “Memoria histórica. *El viaje de Carol*”, en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, núm. 6, 2003, págs. 193-195.
6. BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor: “La guerra civil en el cine ficción: los frentes en calma”, en *Congreso Internacional La Guerra Civil Española, 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica: <http://www.congresoguerracivil.es>], 2006.
7. BRÉMARD, Bénédicte : “La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain”, en VV.AA., *L'enfant au cinéma*, (al cuidado de Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne), Arras Cedex, Artois, Presses Université, 2008, págs. 41-52.
8. Declaraciones de Guillermo del Toro en los extras del DVD: DEL TORO, Guillermo: *El laberinto del fauno*, España y México, Tequila Gang y Estudios Picasso, 2006.
9. COSTA, Jordi: “*El laberinto del fauno*. Los 10 caminos imposibles de Guillermo del Toro”, en *Fotogramas*, 1956, octubre 2006, págs. 98-101.
10. SMITH, Paul Julian: “*Pan's Labyrinth (El laberinto del fauno)*”, en *Film Quarterly*, vol. 60, núm. 4, 2007, págs. 4-9.
11. Herida presagiada en dos ocasiones, cada vez que Vidal ejecuta el ritual del afeitado.
12. Deseo que tiene que ver con la muerte del padre del capitán Vidal. Vidal está obsesionado con la figura paterna, por su valentía en el campo de batalla, y con esa petición que hace a Mercedes y a los maquis quiere que su propio hijo le recuerde de la misma manera.
13. BRÉMARD, B. (2008), op. cit., p. 51.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Paradojas artísticas contemporáneas: Naturaleza *versus* Tecnología

Ana Ara Fernández  
Universidad de Zaragoza

### Resumen

El propósito de este trabajo es el de analizar la importancia que adquieren los recursos tecnológicos en la difusión de aquellas obras que tienen como campo de experimentación la Naturaleza, en su amplio sentido de la palabra. Si, en líneas generales, éstas parecen querer alejarse del mundo científico-técnico característico de su época, en muchas ocasiones las fotografías, vídeos, grabaciones sonoras, etc., se convierten en el único testimonio de su existencia pasando a ser consideradas, y a exponerse, como auténticas obras de arte.

### Abstract

*This paper examines the significance of technological resources in the spreading of those artistic works that share the natural environment as their experimental framework, in the widest sense of the word. Even though these works may appear, generally speaking, to distance themselves from the scientific-technical world specific to their time, the photographs, videos and sound recordings often become the single testimony of their existence, turning out to be considered, and exhibited, as real works of art.*

La decidida y arriesgada introducción de los medios tecnológicos en el discurso artístico de las últimas décadas, ha supuesto la redefinición de conceptos, metodologías y planteamientos así como nuevas vías de investigación que, a día de hoy, siguen siendo objeto de debate.

Una de las tendencias que con mayor fuerza irrumpió en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX fue el Land art, con diferentes connotaciones según su lugar de desarrollo pero con la idea clara de establecer un contacto directo con la naturaleza y sus elementos.

Como ha sido señalado en varias ocasiones por el historiador del arte francés Jean–Marc Poinot, la vuelta a la tierra coincidió con un momento de auge de los movimientos ecológicos, los modos de vida primitivos, en los que se negaban los avances científicos para encontrar un acuerdo mítico y místico con la naturaleza (1). Así, intervenir en entornos naturales se convirtió, a partir de esos años, en una práctica habitual entre los artistas contemporáneos.

Esta incursión, fue fruto de un sentimiento de rechazo hacia el sistema cultural representado por las galerías y los museos y como una innovación por la utilización de nuevos materiales como la propia naturaleza o el territorio y sus componentes (agua, tierra, roca, aire, hielo, etc.), en oposición a la euforia tecnológica que caracterizaba ese periodo.

En España, fruto de estas intervenciones, han sido publicados en los últimos años varios libros que han tenido como objeto de estudio esta nueva corriente (2), y surgido numerosos centros en los que se investiga y teoriza sobre las relaciones entre el Arte y la Naturaleza (3).

En esta comunicación se pretende estudiar no tanto el movimiento Land art o sus diferentes vertientes, como la relación existente entre ésta ya consolidada tendencia artística ligada a la tierra con las nuevas tecnologías incorporadas en las últimas décadas a la historia del arte. Así si, en esencia, sus planteamientos artístico-filosóficos parecían querer rechazar cualquier tipo de avance científico al trabajar con materiales como la tierra, la vegetación o las condiciones atmosféricas, los artistas hicieron uso de los medios tecnológicos como el vídeo, la fotografía o los sistemas de grabación sonora llegando a convertirse, en la mayor parte de las ocasiones, en los únicos testimonios que se conservan de este tipo de obras de arte.

Pretendemos, por lo tanto, ahondar en una idea ya apuntada por el crítico Edward Lucie-Smith para quien: «Algunos tipos de arte que a menudo parecen producto de un impulso romántico y contrario a lo tecnológico, están íntimamente ligados, en cuanto a su difusión y supervivencia, a las más sofisticadas manifestaciones de la tecnología» (4).

### **Acercamiento al “*Land Art*”: definiciones y conceptos**

Hoy en día es muy frecuente denominar “*Land art*” a todas las formas de intervención artística en

un espacio natural. Se trata, sin embargo, de un término muy amplio que sirve para englobar un tipo de piezas que enlazan con el concepto de la desmaterialización del arte defendido por Lucy Lippard. En esta misma línea se encuentran los *earthworks*, el arte ambiental, etc.

Por ello, no se debe denominar *Land art* a todas las obras que se sitúen al aire libre sino a aquellas que manifiesten un concepto concreto del arte y planteen reflexiones entorno al espacio y al tiempo estableciendo una relación directa y necesaria de la obra con el lugar (de ahí el uso, por lo general, de materiales autóctonos).

El paisaje no se concibe como fondo o marco de una escultura sino que son las propias características del lugar los verdaderos objetos de arte.

Para Karin Thomas, en su *Diccionario del arte actual*, las obras de *Land art* son «efímeros documentos de la presencia humana en lugares no mancillados por el hombre» (5).

Los orígenes del *Land art* se remontan a la década de 1960, a unos años en los que en los Estados Unidos, comenzaron a ponerse en cuestión los museos y las galerías como lugares privilegiados donde exponer obras de arte. Surgieron entonces los *fluxus*, los *neodadaísmos*, etc., poniendo el acento en el carácter procesual del arte, como herencia del interés que habían puesto los artistas de la generación anterior hacia el *Action Painting*. De este modo, el *Land art* heredó esta contestación ligada a una crítica sociopolítica del mercado del arte.

A este respecto, se puede afirmar que las obras de arte calificadas como “*earthworks*”, en las que los artistas utilizaban el suelo como material, comenzaron el día en el que Walter De Maria, Robert Smithson y Robert Morris, presentaron *detritus* en las galerías de arte.

Y mientras el *Minimal art* y el *Pop art* habían sido estilos limpios, ordenados y conformes con la puritana ética americana (lo bien construido estaba implícito en estas obras), las obras de arte posminimalistas, al contrario, representaban un rechazo agresivo a lo bien hecho, sin límites definidos, con obras difíciles de coleccionar y sobre todo provistas de un estilo “sucio” que iba en contra del carácter mercantilista del *Pop art*, estilo que ensalzaba la sociedad de consumo.

Además de estas premisas, el *Land art* llevaba implícito una filosofía antitecnológica (también en común con los *Povera*) que, sin embargo, suponía una actitud exclusivamente formal ya que este tipo obras se habían ido desarrollando en paralelo a los acontecimientos científicos (6). Así, los progresos de la tecnología como amenaza de la Tierra (no olvidemos el importante el momento histórico de 1969 con la llegada a la Luna) fueron el origen de un debate filosófico sobre la naturaleza y la cultura, que debemos poner en relación con el movimiento ecológico internacional y con una reflexión constante sobre la guerra y las catástrofes ecológicas que asolaban en la época.

El artista Richard Serra alarmaba del potencial destructor de la tecnología al afirmar: «La tecnología es una especie de fabricación de útiles que son prolongaciones del cuerpo humano. La tecnología no es arte,

no es invención. Ella no se interesa a lo indefinible, a lo inexplicable. Ella se preocupa en afirmar lo que será de ella en un futuro» (7).

Pese a estas ideas iniciales que caracterizan a los artistas del *Land art* en general, existen diferencias sustanciales entre ellos dependiendo de su lugar de formación y residencia; así, los americanos (como Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Robert Morris), se encargan de intervenir en espacios enormes, mientras que los ingleses (como Richard Long y Hamish Fulton) cultivan la intervención discreta, efímera, la no-intervención, situando en el centro de su arte la práctica de recorrer sus obras a pie y fotografiarlas.

A este respecto, ha señalado Michel Makarius: «Europa y Estados Unidos, mantienen una relación inversa con el tiempo y el espacio. Mientras que Europa cuenta con una larga historia con un aire restringido, la reciente historia de los Estados Unidos se extiende sobre un territorio inmenso» (8). Unas y otras, han sido concebidas como proyectos para la recuperación del suelo.

### **Relación entre los artistas y la tecnología (la fotografía)**

Como apuntábamos anteriormente, los artistas del *Land art* rechazaron exponer en un primer momento en galerías y museos para escapar del mercado artístico de ese momento. Sin embargo, entraron posteriormente “por otra puerta” exponiendo fotografías y documentos relativos a sus obras en lugares cerrados que nada tenían que ver con los espacios abiertos en los que llevaban a cabo sus intervenciones artísticas.

De este modo, optaron por reducir a dos dimensiones sus obras sin contradecir por ello que éstas, por sus características, necesitaban de una experiencia directa con el espacio. Para estos artistas la función de las imágenes fotográficas no era únicamente documental; películas, fotografías y textos no eran documentos sobre la propia obra, sino la propia obra (9). Sin embargo, esta afirmación resulta contradictoria al comprobar que ninguna fotografía o imagen puede suplir la experiencia empírica que este tipo de piezas requiere.

Así, artistas como Dennis Oppenheim, Nancy Holt o Michael Heizer han realizado numerosas exposiciones en las que muestran fotografías del lugar con textos informativos que actúan como documentación de la propia intervención.

Entre la variedad de recursos tecnológicos existentes, han sido la fotografía y el vídeo, los medios más utilizados por los artistas relacionados con esta tendencia, poniendo, unos y otros, el acento en el proceso artístico.

Sin embargo, el carácter procesual de estas obras se contrapone con el punto de vista único de la fotografía. Y es que el proceso de elaboración de la obra no puede tener otra existencia artística que la

transmitida por medio de la fotografía o de la película, excepto las obras representadas en vivo, también llamadas *performances*.

Para Pierre Bourdieu: «La fotografía es un sistema convencional que explica el espacio según las leyes de la perspectiva y los volúmenes y los colores en varios tonos del negro al blanco. Y si ella es inmediatamente propuesta con las apariencias de un lenguaje sin código ni sintaxis, en resumen, de un lenguaje natural, es sobre todo que la selección que esta opera en el mundo visible está conforme en la lógica y la representación del mundo que se ha impuesto en Europa tras el Quattrocento» (10).

Pero, si la perspectiva produce un espacio ilusorio en el que las líneas convergen todas en un mismo punto, ordenando los volúmenes según su tamaño y según su grado de cercanía o lejanía de la pirámide visual, no es para hacer creer a una presencia real cualquiera, sino para mostrar a través de nuevas reglas matemáticas, la racionalidad del mundo.

Como de inmediato pasamos a analizar, la relación existente entre el artista, la obra de arte y el uso de cualquiera de estos medios ha sido variada.

Para la artista americana Nancy Holt, la fotografía no es más que una sustituto de la obra pero también un medio para situarla en su sitio, apuntando: «Las palabras y las fotografías de una obra non son mas que trazos de memoria y no arte. O mejor aún, son una incitación para que la gente vaya a ver la verdadera obra» (11).

Por su parte, Michael Heizer señala que para él la fotografía actúa como una ayuda a la memoria, siendo por lo tanto, un “residuo”. «La mirada que nosotros emitimos sobre las cosas está continuamente cambiando por factores de orden físico. Yo pienso que ciertas fotografías tienen una manera muy precisa de mostrar las obras. Podemos tomar una fotografía de una pieza limpia y blanca. Antes de mirar un cliché, podemos esperar que se intensifique el efecto que tendrá sobre nosotros» (12).

Para otros, como Richard Long, la fotografía constituye lo esencial de lo que se muestra. Este artista se preocupa de fotografiar sus construcciones según el principio de una mirada rigurosamente perspectiva y axial (13). En muchas ocasiones destruye sus construcciones tras fotografiarlas.

También ocurre con Walter de Maria en cuya obra *Lightning field*, como veremos posteriormente, tiene su apogeo plástico en el momento en el que el rayo se presenta ante él, en este caso sólo la fotografía puede dejar testimonio.

Tanto para Long como para Hamish Fulton, el acto de fotografiar forma tan parte del trabajo como las fotografías que resultan. En el caso de Long, determina la estructura conceptual de la obra y en el caso de Fulton le permite “cargar” estéticamente el paisaje (14).

Otro caso significativo es el de Robert Smithson, para quien las fotografías roban el espíritu de la obra, afirmando en otra ocasión «No se puede estar saliendo constantemente por ahí fuera y regresar sin nada» (15).

Claro ejemplo de ello es su obra *Spiral Jetty* de la que el artista filmó todas las etapas de la concepción y la construcción. En una entrevista posterior a esta grabación, evocaba las relaciones que se pueden establecer entre el tiempo real y el tiempo cinematográfico: «La ejecución del trabajo como el rodaje de la película, se informan mutuamente. Evidentemente el agua que se vierte en la película no se vierte más, pero tenemos la sensación de tiempos paralelos, temporales e intemporales» (16).

Para Smithson la cámara fotográfica se convierte en una máquina del tiempo, aludiendo a la novela de H.G. Wells (17).

De una forma más gráfica han señalado Christo y Jeanne Claude: «Nuestra obra tiene que experimentarse, vivirse, tocarse... La gente tiene que sentir el aire, ver la obra respirar, vivir, moverse con el viento, cambiar de color a cada hora del día. Las imágenes, ya sean libros, postales, pósters o películas, no son un sustituto. Son un recuerdo, una constancia pero no sustituyen a la experiencia real, igual que uno probablemente nunca haya hecho el amor a una fotografía de su novia» (18).

El empleo masivo de la fotografía se explica del gusto de estos artistas por el instante concebido al mismo tiempo como el punto álgido del movimiento y como un salto posible fuera del tiempo, como una puerta por la que acceder hacia la intemporalidad. Pero, de igual modo, ocurre también lo contrario: la fotografía se presenta como un medio privilegiado que permite recoger esta dimensión temporal del arte que los artistas se han puesto a explorar. No se trata por lo tanto, de una limitación que les haga contrarios al uso de la fotografía ya que ésta interviene en las obras de carácter más conceptual, como es el caso de las obras de Robert Smithson o Jan Dibbets.

En la actualidad, el proceso de realización de algunas de estas obras se puede visualizar en videos colgados en Internet (*Youtube*) o en las páginas web de los propios artistas.

### **Protagonistas y obras más emblemáticas**

Uno de los hitos clave de este binomio naturaleza-nuevas tecnologías tuvo lugar en el año 1969, en el que Gerry Schum encargó a ocho artistas relacionados con el Land art (Smithson, De Maria, Heizer, Oppenheim, Long, Dibbets, Boezem y Flanagan) la denominada “galería televisión” de la Fernseh Gallery de Colonia: un conjunto de películas que tenían una duración de cinco minutos aproximadamente, con las que se pretendía la elaboración de obras de arte realizadas en soporte fílmico que únicamente pudieran existir como tales cuando se emitieran en una televisión o en un monitor. El quince de abril de ese mismo año fueron emitidas en la televisión alemana.

Para tal ocasión, Richard Long realizó una película de algunos minutos titulada *Walking a Straight 109 Miles Forward and Back Shooting Every Half-Mile*; una grabación que muestra al propio artista, se oye su propia respiración y se intercala con zooms hacia detalles de la obra.

Por su parte, Dennis Oppenheim, presentó *Anillos anulares* que fue filmada por Herry Schum para la galería Fernesh.

Al margen de esta experiencia inicial, a lo largo de los años han surgido un buen número de obras que dejan de manifiesto esta necesaria relación, no sólo teórica, con la fotografía y el vídeo.

El carácter procesual de estas obras queda de manifiesto, mediante el uso del vídeo, en *Self Burial* (1969) en la que Keith Arnatt ideó su propio enterramiento en la tierra mientras tomaba imágenes de las diferentes fases (il. 1). La obra fue adaptada posteriormente al soporte fotográfico (il. 2).

En otras ocasiones, el hecho artístico se centra en huellas efímeras, entrando en relación con las nubes, el sol, los rayos solares, el hielo, etc.; es el caso del *Campo de relámpagos* llevado a cabo por Walter de Maria en Nuevo México (1974–1977) (il. 3), una intervención clave del *Land art* en la que la experiencia visual asume toda la carga conceptual, el objeto en sí no vale nada. Está formada por cuatrocientos postes de acero de diferentes alturas que actúan como pararrayos, de ahí la espectacularidad de este paraje en los días de tormenta al proporcionar imágenes y sensaciones únicas e irrepetibles.

Sin embargo, pese a haber sido fotografiada en múltiples ocasiones, para De Maria ninguna imagen puede llegar a reflejar al completo esta obra ya que se necesita la experiencia empírica directa del espectador.

Otro artista en el que el empleo de la fotografía adquiere mucha importancia es Dennis Oppenheim, cuyas intervenciones en espacios naturales se fechan entre 1967 y 1969. En algunas ocasiones, para la exposición de estas obras combina la foto del lugar con el texto informativo, simulando las imágenes tautológicas de Joseph Kosuth. Dentro de la galería se exponen los documentos que informan sobre el lugar: «El simple hecho de usar un poste, sacarle una foto y reivindicarlo, señalando en el mapa dónde estaba y describiéndolo en un documento, es suficiente» (19).

Es el caso de *Annual Rings* (1968), *Directed Seeding* (1969) o *Cancelled crop* (1969) (il. 4), en los que Oppenheim diseña dibujos geométricos en espacios abiertos de grandes dimensiones.

Como apuntaba anteriormente, el carácter procesual de este tipo de obras se contrapone con el punto de vista único de la fotografía. Un ejemplo muy evidente es la obra de arte *Double negative* (1969-1970) que Michael Heizer realizó en el desierto de Nevada (il. 5).

Ésta se componía de dos hendiduras perpendiculares de unos doce metros de profundidad cada una. El único modo de contemplar esta obra era metiéndose dentro de ella, habitarla. Sin embargo, aunque era una obra simétrica que contaba con un centro, este centro no se podía ocupar pretendiendo con ello que el espectador reflexionara sobre su propio yo. Hacía así meditar sobre el conocimiento de nosotros mismos formado por el mirar hacia fuera considerando las reacciones de los demás cuando nos devuelven la mirada. Para Rosalind E. Krauss: «Es una metáfora del yo en cuanto conocimiento mediante el aspecto que reviste para el otro» (20).



El empleo que este artista realiza de la fotografía resulta también interesante en su serie de intervenciones en las que plasma siluetas de animales de grandes dimensiones, como *Túmulos efigies* (1983–1985) en Illinois. Para su completa visualización, el artista debe recurrir a las fotografías aéreas que se convierten así en una parte sustancial de la propia obra de arte.

En esta misma línea se encuentra la obra más emblemática del Land art, que ha sido reproducida hasta la infinidad: *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, en el Gran Lago Salado del desierto de Utah (il. 6); un lugar recóndito e inaccesible del que podemos disfrutar y conocer gracias a la grabación que el propio artista realizó, *The Spiral Jetty Film* (21). Esta grabación, junto a la infinidad de fotografías que existen sobre ella, se convierten, como señalaba Robert Hobbs, en “la versión original” (22) de sus obras.

Años más tarde, Richard Long realizará una serie de intervenciones en el desierto del Sahara (1987) que fueron recogidas en video por Philip Haas (*Stones and Flies: Richard Long in the Sahara*). Este artista siempre ha mantenido una relación íntima con la naturaleza, diferente a la de los americanos, al no pretender transformar la naturaleza, sin añadir nada nuevo, apostando por el carácter sencillo en sus intervenciones (il. 7).

### **Ideas finales**

Por lo visto hasta este momento podemos diferenciar la existencia de una multiplicidad de enfoques y usos que los artistas del *Land art* realizan de los medios tecnológicos confrontándose las pretensiones efímeras de este movimiento con el carácter permanente de la fotografía y el vídeo.

A través de su relación con la naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos; se pretende con ello una revisión crítica del presente en la que el artista cuestiona el concepto del arte, de la cultura, de la ciencia, el progreso, etc.

En este discurso, los textos, las fotografías, los vídeos, los mapas, etc., sirven para documentar la obra pero formando, al mismo tiempo, parte de ella. Así el carácter conceptual y procesual que va implícito en estas obras, queda testimoniado en documentos como fotografías, mapas, videos, películas que reflejan el desarrollo de la obra. Para su comprensión, el espectador debe mostrar una actitud activa, debe realizar un proceso de abstracción mental al enfrentarse a un arte intelectualizado.

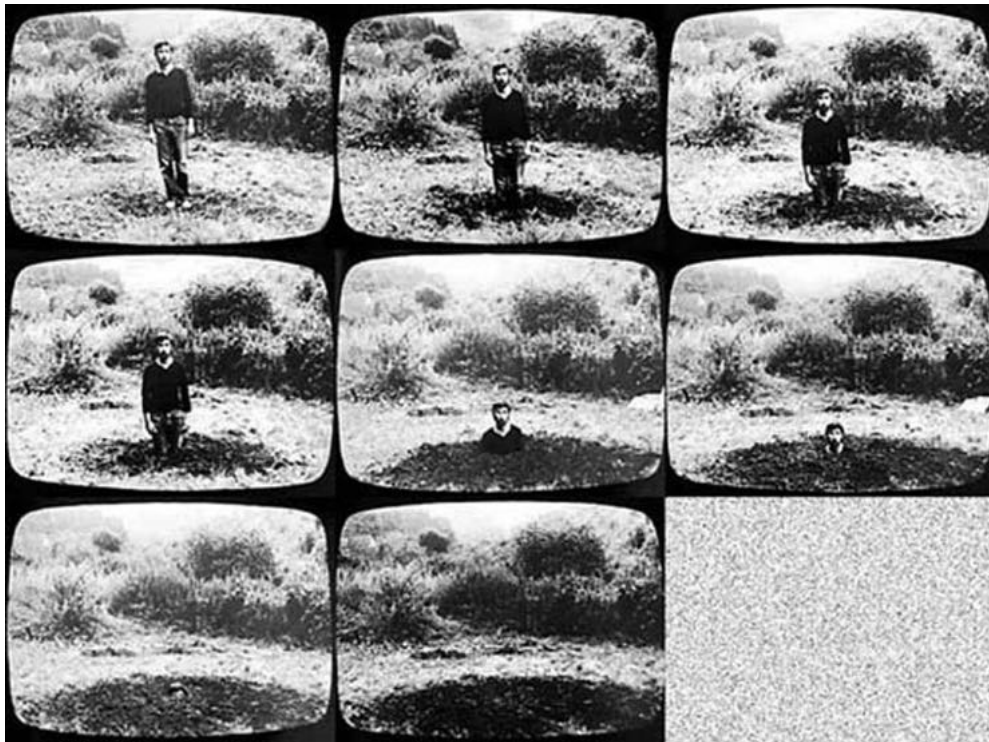


## Notas

1. POINSOT, J.M. : *L'atelier sans son mur, 1978–1990*, Paris, Art Edition, 1991, p. 61.
2. Algunos de los investigadores españoles que han tratado este amplio tema de investigación han sido Félix Duque, Javier Maderuelo o Tonia Requejo entre otros y los libros publicados: VV.AA.: *Foro Arte y Territorio. Actas Encuentro 0: Actualizar la mirada*, Burgos, Ed. Espacio Tangente, 2003; VV.AA.: *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Libres de Recerca, MACBA, 2000; VV.AA.: *Paisaje y Memoria. Landscape and Memory*, Madrid, La Casa Encendida, 2004; BONET, Pilar: *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo* (cat. exp.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000; DUQUE, Félix: “El arte público y la herida de la tierra”, en *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, págs. 140–153; MADERUELO, Javier: *Actas Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999; MADERUELO, Javier: *Earthworks–Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996; RAQUEJO, Tonia: “Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural”, en revista *Neutra*, nº 09/10, julio 2003, págs. 180–185, entre otros.
3. Junto al CDAN de Huesca, otros centros que apuestan por las relaciones entre el arte y la naturaleza o por la creación de parques de escultura son: el Centro de Operaciones de Land Art “El Apeadero” (Palencia); la Fundación César Manrique (Lanzarote); La Isla de las Esculturas (Pontevedra); La Fundación Montenmedio (Cádiz); El Parque de Esculturas “Tierras Altas Lomas de Oro” (La Rioja). Un breve repaso de cada uno de ellos fue realizado con motivo de la exposición: *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968–2006*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.
4. LUCIE-SMITH, Edward: “El arte ecológico, entonces y ahora”, en GRANDE, John K., *Diálogos Arte-Naturaleza*, Madrid, Fundación César Manrique, 2005, p. 13.
5. THOMAS, Karin: *Diccionario del arte actual*, Barcelona, Ed. Labor, 1978, p. 127.
6. RAQUEJO, Tonia: *Land Art*, Madrid, Nerea, 2003, p. 8.
7. DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc: *La Sculpture*, Köln, Taschen, 2006, p. 1115.
8. MAKARIUS, Michael: *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 236.
9. Así se afirma en: RAQUEJO, Tonia (2003) op. cit., p. 76.
10. BOURDIEU, Pierre : *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions Minuit, 1965, págs. 108–109.
11. HOLT, Nancy: “Sun tunnels”, en *Artforum*, nº 8, abril 1977, p. 37.

12. TIBERGHEIN, G. (1993) op. cit., p. 232.
13. DUBOIS, Philippe : *L'act photographique et autres essais*, Paris, Nathan, p. 246.
14. Idea recogida en: FOOTE, Nancy : “The Anti-Photographers”, en *Artforum*, septiembre 1976, p. 50.
15. SMITHSON, Robert: *The Writings of Robert Smithson: essays with illustrations*, New York, New York University Press, 1979, p. 234.
16. TIBERGHEIN, G. (1993) op. cit, p. 140.
17. RAQUEJO, T. (2003) op. cit, p. 58.
18. GRANDE, John K.: “Christo y Jeanne-Claude”, en *Diálogos Arte-Naturaleza*, Madrid, Fundación César Manrique, 2005, p. 390.
19. RAQUEJO, T. (2003) op. cit., p. 75.
20. KRAUSS, Rosalind E.: *Paisajes de la escultura moderna*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, p. 271.
21. Para el visualizado de fotografías y vídeos de las obras de Robert Smithson, véase:  
<http://www.robertsmithson.com/index.htm>
22. *Robert Smithson: Retrospective*, Cornell University, New York, p. 17.

## Ilustraciones



1. ARNATT, Keith: *Self Burial*, 1969



2. ARNATT, Keith: *Self Burial*, serie fotogràfica, 1969, Tate Modern Collection

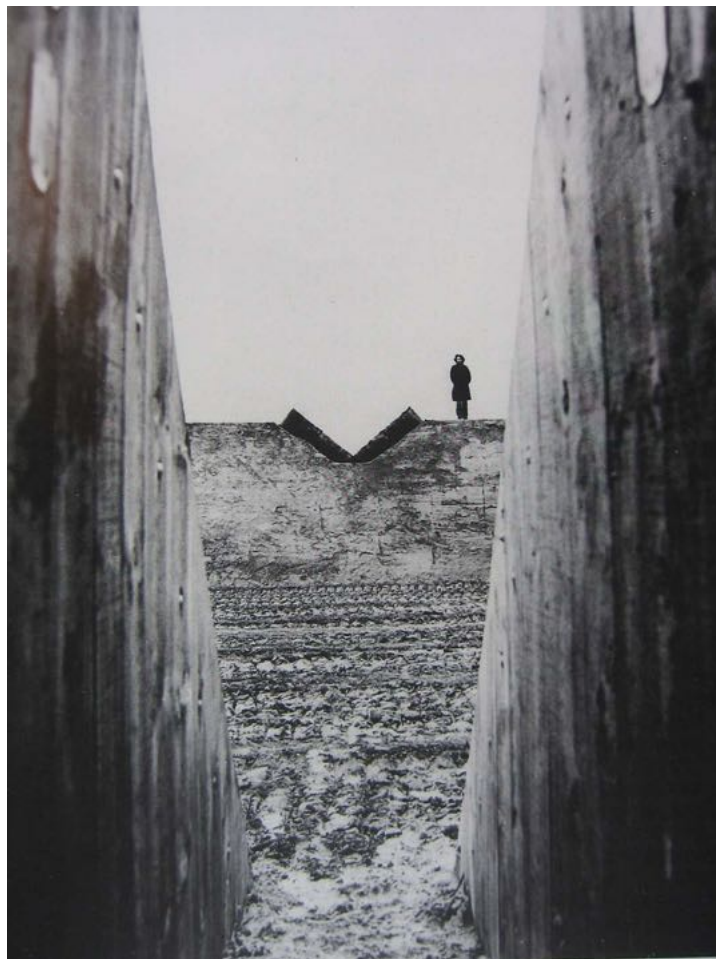




3. DE MARIA, Walter: *Campo de relámpagos*, 1974–1977, Nuevo México



4. OPPENHEIM, Dennis: *Cancelled crop*, 1969, Tate Modern Collection



5. HEIZER, Michael: *Double negative*, 1969-1970, desierto de Nevada



6. SMITHSON, Robert: *Spiral Jetty*, 1970, desierto de Utah





7. LONG, Richard: *Sahara Circle*, 1988, Tate Modern Collection



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Beirut, Presente Continuo. La Memoria entre la destrucción y la re-construcción.

Herman Bashiron Mendolicchio  
Universitat de Barcelona

### Resumen

Beirut, ciudad capital de Líbano, Oriente Próximo, un territorio en continuo estado de inquietud, de transformaciones, de hundimientos y de resurrecciones. La historia reciente de este pequeño país desvela una larga serie de acontecimientos, en buena medida trágicos, que han caracterizado no sólo los últimos años de crónicas de los más distintos periódicos nacionales e internacionales, sino la más profunda cotidianidad de toda la gente del Líbano y, consiguientemente, sus múltiples expresiones artísticas y vitales. Entre continuas destrucciones y reconstrucciones, los libaneses parecen vivir un eterno presente de guerra perpetua y, además de su tragedia, la guerra se convierte también en espectáculo. ¿Cómo reaccionan los artistas y los intelectuales ante lo absurdo y la hipocresía de todo esto?.

### Abstract

*Beirut, capital city of Lebanon, Near East, a territory in continuous state of restlessness, transformations, collapses and resurrections. The recent history of this small country reveals a long series of events, most of them tragics, that have characterized not only the last years of chronicles of the different national and international newspapers, but the deepest daily life of all the people of the Lebanon and, consequently, their multiple artistic and vital expressions. Between continuous destructions and reconstructions, the Lebanese seem to live an eternal present of a perpetual war and, besides its tragedy, the war also becomes spectacle. How react the artists and the intellectuals in front of the absurd and the hypocrisy of all of that?*

## Introducción

La elección de desarrollar un trabajo de investigación sobre Líbano, y en concreto sobre la reacción que determinados artistas contemporáneos libaneses han tenido delante de la guerra, se debe básicamente a dos razones.

En primer lugar al interés que, cada vez más, está despertando el tema de la Interculturalidad; tema cuya investigación, en la era de la globalización en la que vivimos, se está volviendo necesario para poder analizar y entender, desde diferentes disciplinas, los múltiples cambios que padecen las sociedades contemporáneas. El proceso de interrelación entre culturas, de la Interculturalidad que podríamos definir positiva, se realiza y se manifiesta básicamente en el conocer al “otro”. Como explica el filósofo canadiense Charles Taylor en su texto *Política del reconocimiento*: «La tesis es que nuestra identidad esté plasmada, en parte, por el reconocimiento o por la falta de reconocimiento o, a menudo, por un desconocimiento por parte de otras personas, por lo cual un individuo o un grupo puede padecer un daño real, una real distorsión, si las personas o la sociedad que le rodean le reenvían, como un espejo, una imagen de sí que lo limita o mengua o humilla. El no reconocimiento o desconocimiento puede dañar, puede ser una forma de opresión que aprisiona una persona en una manera de vivir falsa, distorsionada y empobrecida» (1). En este sentido el campo del arte, en particular el arte contemporáneo, desarrolla una tarea muy importante, porque a través de las obras de arte y de las reflexiones teóricas que utilizan los artistas podemos llegar a entender mucho más de un país o de una cultura que en principio conocemos poco.

Uno de los objetivos de este trabajo es entonces propio lo de acercarnos, a través del análisis de la situación socio-política libanesa y a través de las experiencias y de las reflexiones de los artistas libaneses, a este pequeño país del Mediterráneo, e intentar así no caer en las distorsiones provocadas por el desconocimiento.

Otra razón sobre la que se basa el desarrollo de este trabajo se debe a la vinculación que algunas reflexiones y obras de artistas libaneses, de las que hablaremos más adelante, tienen hacia el tema de la memoria, de una memoria repetida, de un presente perpetuo conectado a la sociedad del espectáculo.

Beirut, ciudad capital de Líbano, Oriente Próximo, un territorio en continuo estado de inquietud, de transformaciones, de hundimientos y de resurrecciones.

La historia reciente de este pequeño país desvela una larga serie de acontecimientos, en larga medida trágicos, que han caracterizado no solo los últimos años de crónicas de los más distintos periódicos nacionales e internacionales, sino la más profunda cotidianidad de toda la gente del Líbano y, consiguientemente, sus múltiples expresiones artísticas y vitales.

El Líbano, que había sido hasta la mitad de los años setenta uno de los mejores ejemplos de convivencia intercomunitaria (en el país son legalmente reconocidas diecisiete comunidades religiosas), a partir del 1975, se convirtió en el paradigma de la violencia sectaria. «El 13 de abril de 1975 marcó el principio del hundimiento y el caos. Aquel día tuvieron lugar dos graves incidentes entre milicianos palestinos y falangistas en la barriada este de Beirut, un tradicional feudo cristiano, que dieron la señal para la apertura



de hostilidades generalizadas entre la coalición de partidos libaneses denominados “progresistas”, aliados a los movimientos palestinos, y la coalición de partidos cristianos denominados “conservadores”, que habían creado milicias armadas para hacer frente al aumento de poder de los palestinos en el Líbano. De hecho, el país sufría ya desde hacía cinco años el peso de la presencia armada palestina y de las represalias israelíes, lo que preparó considerablemente el terreno para el hundimiento y el caos» (2). Estalla así una profunda crisis que, a través de los conflictos intercomunitarios, la invasión israelí y las diferentes influencias extranjeras, cambiará radicalmente la historia, el presente y el futuro de Líbano. Como nos explica Georges Corm, escritor y economista libanés: «La historia de la guerra fue la de numerosas treguas, nunca respetadas más de unos días o unas semanas, la de un sangriento caos generalizado, la de mediaciones de las fuentes más diversas entre las partes y, a partir de 1982, la de una ocupación israelí, masiva y especialmente sangrienta, apoyada por Estados Unidos. El caos cesó como por encanto el 13 de octubre de 1990...» (3).

Una larga guerra civil entre 1975 y 1990, quince años de miedo y destrucción a los que siguieron otros quince años de reconstrucción, de esperanzas y de voluntad de volver a arrancar el motor de la economía nacional; un periodo en el que se empujaba hacia la normalización de la sociedad y se perseguía el deseo, mejor dicho, la utopía, de una paz duradera.

Al hablar de paz, la palabra “Utopía” parece ser la más correcta, sobre todo porqué, terminado ese periodo de reconstrucción, en el cual se implicaron todos los cuatro millones de libaneses para que su país pudiera volver a ser cuanto antes la “Suiza” de Oriente Próximo y su capital, la “Paris de Oriente”, así como muy a menudo ha sido definido, la maldición de la guerra volvió a caer encima de Líbano. En el verano del 2006, a partir del día 12 de julio, 33 largos días de bombardeos, muerte y guerra, dejaron una vez más a Líbano en medio de la destrucción y de la miseria.

Cada vez Beirut tiene que renacer de sus propias cenizas e intentar anular las huellas de su propia destrucción. A través de años de guerra, de destrucciones y reconstrucciones, Beirut se vuelve, como la define Claudia Zanfi, una “ciudad mutante”.

Una ciudad mutante que al pasar de la destrucción a la reconstrucción es como si pasase de la vida a la muerte, del sufrimiento a la alegría y al deseo de vivir. Como explica Claudia Zanfi, comisaria del proyecto *Re-thinking Beirut*: «Después del 1991, más de 15.000 edificios han sido reconstruidos, 20 centros comerciales de tipo americano, un campus universitario, un estadio de 65.000 plazas. Actualmente, Beirut, la ciudad mutante, explica los movimientos del mundo globalizado, y en particular los productos de la nueva oposición entre Occidente y Oriente-Medio, que parece haber remplazado la polarización de la guerra fría. Multicultural, multireligiosa, cruce de identidades y modelos de vida, Beirut es el lugar de la transformación. Alternativamente considerada como modelo o como excepción en el interior del mundo árabe, la ciudad de Beirut es sin duda un laboratorio de experimentación de la cultura árabe contemporánea. Entre devastación y precariedad, con la reconstrucción, Beirut (definida también la “Paris de Oriente”), se transforma en ciudad de la vida nocturna, de la diversión, de la ligereza. Los nuevos lugares nocturnos emergen al lado de los escombros habitados o de los lugares de guerra» (4).

## Beirut / Líbano

Las imágenes de los bombardeos que padeció la ciudad de Beirut en el año 1982 dan una idea de cuales son las referencias visuales que componen parte de la realidad de ese país. A partir de esa presencia de la destrucción, de la devastación y de la sucesiva reconstrucción en la cotidianidad libanesa y a partir de la historia de Beirut, de la guerra y del deseo de paz, los artistas y los intelectuales libaneses hicieron distintas reflexiones de carácter urbanista, arquitectónico, sociales, religiosas, etno-antropológicas y políticas (il. 1 y 2).

A partir de los años inmediatamente sucesivos a la primera guerra libanesa (1975-1990), la mayoría de los proyectos artísticos que nos hablan de Líbano y de su capital Beirut, reflejan las múltiples inquietudes de sus pensadores y ciudadanos.

Diferentes son los proyectos expositivos que, a través del medio artístico, reflexionan sobre los numerosos aspectos que configuran la realidad de Líbano. Entre los que han tenido un carácter y un reflejo internacional, cabe destacar:

- Representaciones Árabes Contemporáneas.
- Re-Thinking Beirut. Reconstrucción, Arte y Sociedad.
- Going Public '06. Atlante Mediterraneo.
- Out of Beirut.

La exposición «Representaciones Árabes Contemporáneas» es un proyecto a largo plazo (hasta hoy se han realizado tres etapas, dedicadas respectivamente a: Líbano, Egipto e Iraq) cuya función y finalidad es básicamente la de presentarse como plataforma, como espacio de diálogo y de escucha donde diferentes artistas, intelectuales, literatos, poetas y personas de distinto tipo, puedan expresar e intercambiar ideas sobre la cultura, la política, la sociedad y los múltiples procesos y cambios que se viven en el mundo árabe durante la época contemporánea.

La exposición dedicada al Líbano y, en particular, a su capital Beirut, aborda diferentes temas entre los cuales destaca mayoritariamente el de la larga guerra que el país de Oriente Próximo padeció entre los años 1975 y 1990 y, sobre todo, la herencia que ese conflicto dejó a su pueblo.

El Líbano vive una condición casi permanente de posguerra (lo demuestran como veremos los acontecimientos del verano del año 2006: 33 días de nueva guerra contra el Estado libanés y por la enésima vez la pesadilla de sus ciudadanos por las consecuencias del conflicto, la pesadilla de la destrucción y la de la reconstrucción), y el país entero tiene continuamente que hacer frente a una serie de situaciones y a una serie de contextos que lo caracterizan y que lo diferencian de otros países de la misma área geográfica.

El evento-exposición en el marco de las «Representaciones Árabes Contemporáneas» es de difícil contextualización; no es ni propiamente artístico, ni propiamente político. Los “autores”, así los define la curadora del proyecto Catherine David, que han sido elegidos para contar y representar la realidad del

Líbano, han utilizado diferentes soportes y medios artísticos e informativos para realizar sus trabajos y explicar sus pensamientos.

Las “obras” que se podían ver en la Fundación Tàpies de Barcelona y en otros espacios expositivos europeos, abordaban diferentes temáticas y a partir de la historia de Beirut, de la guerra y del deseo de paz, se llevaron a cabo reflexiones sobre ámbitos distintos. Los “autores” encuentran aquí un espacio de debate, de discusión, donde poder intercambiar ideas y opiniones con respecto a sus propios lugares, sus ciudades, su país, su historia, su presente y su futuro.

Como explica bien Catherine David, el Líbano y sobre todo Beirut, se puede considerar desde múltiples perspectivas, como un laboratorio, un lugar en fermento de donde podrían surgir elementos interesantes para alimentar el dialogo, las creaciones artísticas y las reflexiones sociales que, eso parece ser el primer objetivo del proyecto a largo plazo, son la base de la plataforma que se quiere construir a través de las «Representaciones Árabes Contemporáneas».

Según las palabras de la comisaria del proyecto-exposición: «Beirut es un laboratorio. Representa situaciones muy específicas que tienen que ver con su situación cultural y política. Es un lugar privilegiado, de gran complejidad, que vive en permanente situación de posguerra, de continua renegociación en todos los niveles, ya que en el último conflicto no se firmó ningún tratado de paz. La capital libanesa ha propiciado una generación de escritores, pensadores y artistas que cuestionan su realidad. Han creado una situación experimental de pensamiento crítico que podría ser una opción posible en otros lugares del mundo árabe» (5).

El Líbano, zona crucial de Oriente Medio, está considerado como ejemplo de Estado posmoderno y en la época actual se ha vuelto, junto con los otros países que comparten la misma área geográfica, un territorio esencial y fundamental para la comprensión de la cultura contemporánea. En esa primera parte del proyecto dedicada al Líbano tiene particular resonancia la temática urbanista y arquitectónica. La mayoría de los autores nos presentan una serie de reflexiones a partir de aspectos urbanos que en el fondo expresan inquietudes, preocupaciones, situaciones conflictivas y críticas que ellos mismos viven y padecen.

Jalal Toufic reflexiona sobre el concepto de “Ruinas”. A partir de la destrucción de su piso, que había tenido que abandonar, junto con su familia, a causa de la invasión israelí en el 1982, Toufic reflexiona sobre los múltiples cambios que la ciudad de Beirut ha sufrido por los bombardeos y por las consecuencias de la Guerra Civil. La huella de la destrucción, el valor de la ruina, los edificios llenos de agujeros de bombas, los coches quemados, ruinas recientes y ruinas antiguas. Las historias que cuenta Jalal Toufic tienen mucho que ver con la memoria, se enfatizan los elementos que evocan lo ocurrido en el centro urbano de Beirut y sus cuentos expresan además mucha preocupación al respecto de la planificación urbana de la reconstrucción.

Para aliviar esa fuerte sensación que contrapone el “destruido” al “reconstruido”, Toufic propone: «Alguna medida habrá que tomar para compensar y aliviar el efecto de saturación positiva que se producirá cuando el conjunto de la ciudad afectada se reconstruya o construya de nuevo. Una de esas medidas es proyectar de noche, como nos ha enseñado Krzysztof Wodiczko, imágenes a tamaño real de edificios destruidos sobre algunos de los reconstruidos» (6).

Sobre el tema de la “reconstrucción” reflexiona también Saree Makdisi. El autor nos habla de dos diferentes Beirut, de la existencia de una ciudad real y consciente de su condición y sus problemas que ha dejado su espacio a una nueva Beirut “falsa”, construcción de empresas que a ritmo rápido corrían únicamente detrás de intereses económicos. Nos cuenta de la destrucción del patrimonio artístico y arquitectónico de la capital libanesa y del papel que *Solidere*, empresa de Rafiq Hariri, hombre de negocios y ex-primer ministro asesinado el 14 de febrero del 2005, juega en la compleja cuestión de la reconstrucción. «Sin embargo, la cuestión no es que *Solidere* esté ofreciendo un “falso” estilo como opuesto a la “auténtica” experiencia de vida, sino más bien que lo que pretende haber resucitado es concretamente el “estilo de vida” de clientes contentos y comerciantes que no hacen preguntas, un “estilo de vida” que se remonta al mito del almacén oriental, el Líbano feliz de los “buenos tiempos”, a un Líbano de cuento de hadas donde no había lugar para el conflicto político y la crisis económica y no el Líbano que encontró su agonía en la terrible guerra de 1975-1990, que dejó casi 200.000 muertos, una economía maltrecha, un tremendo trastorno social, desplazamientos de la población y un país en ruinas» (7).

Con estas palabras Makdisi se enfrenta a la falsa interpretación que esa reconstrucción puede dar de la realidad libanesa y aquí también se parte de estos elementos urbanistas para desarrollar más profundamente la situación y los problemas sociales y políticos debidos a la guerra.

Además de estas obras-textos, las reflexiones de este carácter arquitectónico-paisajístico están desarrolladas también por imágenes, fotografías e instalaciones audiovisuales. Naji Assi y Tony Chakar en el trabajo *Rouwaysset: un vernáculo moderno* (2000), los arquitectos Paola Yacoub y Michel Lasserre, en la instalación audiovisual denominada *Al Manazer – Aspectos* (2001) y Marwan Rechmaoui con *Un monumento para los vivos* (2002) hablan igualmente de diferentes aspectos de la realidad libanesa utilizando elementos urbanistas como punto de partida.

Otra temática presente en la exposición fue por ejemplo la del “martirio”. Tanto en la obra de Tony Chakar, *4 calzoncillos de algodón para Tony*, (2001-2002), donde se reflexiona sobre el martirio de guerra, como en la de Elias Khoury y Rabih Mroué (*Tres carteles*, 2000), donde se reproduce una performance-video de los mensajes que un actor, un luchador de la resistencia y un profesor filman para anunciar sus despedidas, el martirio es el protagonista.

Todos los “autores” utilizan esta plataforma como un espacio de diálogo y de debate y nos muestran las caras reales y auténticas de un país que sufre, al igual que todos los que pertenecen a la esfera del “Otro”, una interpretación, desde el “Occidente”, muy a menudo equivocada y/o distorsionada.

## **Julio – Agosto 2006**

### **El *remake* libanés o la guerra como espectáculo**

Durante el verano del año 2006, a partir del día 12 de julio y por 33 días seguidos, unos feroces bombardeos devuelven el entero Líbano, y particularmente su capital Beirut, a aquel pasado de guerra, destrucción y miseria que el país y sus ciudadanos ya habían vivido y experimentado años atrás.

Las imágenes que nos muestran los medios de comunicación son escalofriantes; Beirut es una ciudad completamente transformada en ruinas y escombros (il. 3 y 4). Barrios fantasmas, edificios destruidos, calles en llamas, casas demolidas y reducidas a polvo. Como bien explica el crítico y comisario de exposiciones Carles Guerra: «Los medios de información volvían a mostrarnos un país con sus principales infraestructuras arrasadas e ingentes masas de desplazados. La pesadilla era digna de un remake cinematográfico» (8).

Las imágenes del verano del 2006 se mezclan con las imágenes del largo periodo de guerra entre 1975 y 1990. Las dos realidades se confunden y los libaneses se encuentran delante de una repetición de eventos dramáticos cuya interpretación se vuelve singular y reflexiva.

A diferencia de la reacción que los artistas y los intelectuales tuvieron después de la primera guerra libanesa, cuyo enfoque teórico tuvo un carácter más urbanista-arquitectónico, delante de esta nueva situación de guerra, entre los artistas libaneses surgió y se desarrolló una reflexión sobre el papel de las imágenes. Esta vez «los intelectuales y los artistas cuestionan la representación de la guerra, a la que consideran una extensión política del conflicto» (9).

En la sociedad en la que vivimos, allí donde estamos acostumbrados a que todo se puede representar y todo tiene su cara espectacular, también la experiencia aterradora de la guerra se convierte en material de consumo, en imágenes, en sonidos y en múltiples formas de reproducción, listas para entrar y difundirse en el monstruoso vórtice llamado Mercado.

Estas reflexiones nos remiten directamente a lo que Guy Debord, situacionista francés, analizó en su famoso texto de *La sociedad del Espectáculo*: «Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación» (10).

La novedad de la reacción de la mayoría de los artistas libaneses fue propiamente la de no ceder a la lógica del espectáculo, la de no alimentar con otro material esta lógica de consumo, sino más bien la de girarse hacia una reflexión más íntima, crítica y personal.

Se podría decir que los artistas libaneses intentan rechazar lo que Baudrillard llama “la prostitución de la imagen”. El mismo Baudrillard había subrayado esta relación ambigua y perversa que corre entre los medios de comunicación, la publicidad y la guerra, y en el texto *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* explica: «Los medios de comunicación promocionan la guerra, la guerra promociona los medios de comunicación, y la publicidad rivaliza con la guerra. La publicidad es, de toda nuestra cultura, la especie parasitaria más resistente. Sobreviviría sin duda incluso a una confrontación nuclear» (11).

La saturación de imágenes y de información termina con desorientar, ofuscar, entorpecer los supuestos “informados” y espectadores. Así escribía Baudrillard en el año 1991, en su texto sobre la primera guerra del Golfo: «Hay que decir que esta guerra constituye un test despiadado. Felizmente, nadie va a exigirle cuentas a tal o cual (experto, o general, o intelectual de turno) por las tonterías o las sandeces que haya proferido el día antes, puesto que quedarán borradas por las del día siguiente. De este modo, todo el mundo queda amnistiado gracias a la sucesión ultrarrápida de acontecimientos falsos y de discursos falsos.

Un lavado de la estupidez mediante la escalada de la estupidez, que restaura una especie de inocencia total, la de los cerebros lavados, limpiados, atontados no por la violencia sino por la siniestra insignificancia de las imágenes» (12).

En el Líbano pos-verano del 2006, allí donde el país y la ciudad de Beirut se dice que son víctimas de una perpetua resurrección, donde la reconstrucción y la destrucción acontecen simultáneamente; allí donde “no hay posguerra, sólo pausas” como afirma Christine Tohme, fundadora de Ashkal Alwan, la Asociación libanesa para las Artes Plásticas; en este trozo de tierra en el medio del mar Mediterráneo, los artistas, como ya hemos dicho, deciden dirigirse hacia la reflexión. Entre las reflexiones, tanto teóricas cuanto prácticas, que desarrollan, dos son las que, según mi consideración, resaltan y llaman la atención:

1) El tema del tiempo cíclico, la cuestión de un presente continuo, perpetuo, repetido. Una pesadilla que no termina, detenida entre la inquietud de la guerra y de la destrucción y la sucesiva reconstrucción.

2) La guerra como espectáculo. En relación a la obra del situacionista francés Guy Debord, la guerra se ha vuelto elemento espectacular del cual se alimentan la prensa, los medios de comunicaciones audiovisuales y la sociedad misma en tanto que productora y consumidora de imágenes sin más reflexión.

Uno de los ejemplos más interesantes del discurso que estoy intentando encarar y uno de los ejemplos más claros de rechazo hacia la lógica del espectáculo, nos lo propone el arquitecto, artista y escritor libanés Tony Chakar (Beirut, 1968). Al estallar el conflicto Chakar se quedó, como él mismo dice, completamente paralizado y delante de los múltiples pedidos de imágenes e informaciones que le llegaban, decidió simplemente no proporcionar nada. En una entrevista a Chakar, realizada por Elena Barba, podemos leer: «Su insistencia en no proporcionar ninguna ilustración del conflicto es un buen punto de partida. ¿Cuál es la razón? ¿De dónde sale esa negativa? Durante la guerra, cuando abría el correo electrónico, siempre veía una gran sed de imágenes que en cierto modo me horrorizaba. Recibía centenares de correos y la mayoría insistía en que los artistas, los pensadores, los ciudadanos, enviaran fotografías y textos con el fin de describir lo que estaba ocurriendo. Y entonces sentí que me repugnaba esa transformación de la guerra en espectáculo. Mi país y mi sufrimiento no son un espectáculo para nadie. Y por eso decidí no proporcionar ninguna imagen» (13).

Durante los 33 días del conflicto, Tony Chakar tenía que participar en un encuentro internacional de la Documenta 12, y se encontró imposibilitado, física y mentalmente, para viajar hacia Hong Kong, lugar del encuentro. Decidió enviar una carta a los organizadores, en la que reflexionaba sobre la guerra, sobre su país, sobre el tiempo y el espacio: «El espacio de la catástrofe y el tiempo de la catástrofe son absolutamente modernos; son modernos en su irracionalidad y en sus sistemas lógicos; de hecho, son la superficie inferior de la modernidad» (14).

La representación espectacular nos aleja de la verdad; como dice Debord: «La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto mas contempla, menos vive; cuanto mas acepta reconocerse en las imágenes dominantes de necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que



los representa. Es por eso que el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas» (15).

Tony Chakar sabe que las imágenes pueden provocar engaños y es partidario de la palabra y de la escritura: «ahora siento que al menos con palabras, no con imágenes, puedes evitar el lado espectacular de las cosas, ya que con las imágenes no se puede» (16); las palabras de Debord siguen siendo oportunas, como por ejemplo cuando dice que «el espectáculo...es lo opuesto al dialogo» (17).

La abundancia de imágenes espectaculares de los bombardeos y de las devastaciones que padeció la ciudad de Beirut y el Líbano entero han sido producidas y consumidas en el tiempo más rápido posible, aquel tiempo de creación y re-creación incesante propio del espectáculo; un tiempo cada vez más rápido como cada vez más rápidos son los “clics” de las cámaras de foto y de video que intentan reproducir todos los instantes y todos los aspectos de la realidad.

Unos reporteros fotografiados mientras fotografían la Beirut devastada, o la foto del estadounidense Spencer Platt, ganadora del *World Press Photo* 2006, que retrae unos jóvenes de apariencia rica y burgués paseando en coche en el medio de las ruinas de un suburbio en el sur de la capital libanesa el primer día de alto el fuego, demuestran tanto el poderío de los medios de comunicación como el poderío de la imagen espectáculo (il. 5 y 6).

### Walid Raad

Uno de los artistas más interesantes del panorama libanés contemporáneo es sin duda alguna Walid Raad (Chbanieh, Líbano, 1967). Con respecto al tema que estamos aquí analizando, sobre la reacción que los artistas tuvieron delante de la guerra y de sus consecuencias, me parece un trabajo adecuado la serie de fotos que presentó y que expuso Raad justo después de la segunda guerra libanesa en el verano del 2006.

En esta serie de fotos (*We Decided To Let Them Say “We Are Convinced” Twice. It Was More Convincing This Way*) Walid Raad presenta, varios años después y en ocasión de la nueva guerra libanesa, un trabajo que hizo con su cámara a los 15 años y demuestra ese *remake* del que hablé anteriormente, esta repetición de la historia, este tiempo presente continuo al que me referí en el título del artículo. A la hora de exponer las fotos, quién no conocía el trabajo de Walid Raad, confundió las imágenes del '82 con las del presente. La idea que puede surgir del trabajo desarrollado por Walid Raad es la del tiempo cíclico, la de un eterno retorno, un presente perpetuo; conceptos estos que tantos pensadores, intelectuales y filósofos de todo el mundo han analizado e investigado de la manera más profunda.

El mismo Guy Debord, que consideramos básico para entender algunos cambios actuales de la sociedad, en determinadas reflexiones en *La sociedad del espectáculo* se había referido al tiempo cíclico y al presente perpetuo: «Cuando la ideología, absolutizada mediante la posesión del poder absoluto, se transformó de conocimiento parcial en mentira totalitaria, el pensamiento de la historia fue aniquilado con tanta perfección que la misma historia, en el nivel del conocimiento más empírico, ya no puede existir. La sociedad burocrática totalitaria vive en un presente perpetuo, en el que todo lo ocurrido existe para ella



solamente en calidad de espacio accesible a su policía. El proyecto, ya formulado por Napoleón, de “dirigir monárquicamente la energía de los recuerdos”, ha sido concretado de manera total en una manipulación permanente del pasado, no sólo en cuanto a los significados, también en cuanto a los hechos» (18). Y también: «El movimiento propiamente histórico, aunque todavía oculto, comienza en la lenta e insensible formación de “la naturaleza real del hombre”, esta naturaleza que nace en la historia humana -en el acto generador de la sociedad humana-, pero la sociedad que ha dominado una técnica y un lenguaje, pese a ser ya producto de su propia historia, sólo tiene conciencia de un presente perpetuo. Todo conocimiento, limitado a la memoria de los más ancianos, siempre es comunicado por los vivientes. Ni la muerte ni la procreación son comprendidas como una ley del tiempo. El tiempo permanece inmóvil, como un espacio cerrado. Cuando una sociedad más compleja llega a tomar conciencia del tiempo, su tarea es, en cambio, negarlo, porque no ve en el tiempo lo que transcurre, sino lo que retorna. La sociedad estática organiza el tiempo según su experiencia inmediata de la naturaleza, sobre el modelo del tiempo cíclico» (19).

A través de esta obra, retomando las fotos que sacó cuando era todavía un adolescente, Raad evita producir nuevo material para el consumo de imágenes de guerra y procura en cambio despertar una más profunda reflexión sobre la repetición de eventos catastróficos como la guerra, sobre la repetición de un tiempo ya vivido, cuya experiencia está en la memoria viva de todos los libaneses. Raad desafía, se podría arriesgar a decir, la capacidad humana de aprender de los errores pasados y transfiere en pocas imágenes el universal y atemporal concepto del tiempo repetido, de un tiempo cíclico que se repite, además, en el mismo espacio.

Raad es también el fundador de The Atlas Group, que es en realidad el nombre de un colectivo que no existe, detrás del cual está sólo él. The Atlas Group en todo caso trabaja para crear un archivo de la memoria de Líbano, y también este trabajo que vimos juega con el tema de la memoria juntando a la vez presente y pasado. Con sus trabajos artísticos Raad quiere estimular la experiencia traumática y reactivar el potencial colectivo de la memoria y del inconsciente (il. 7 y 8).

### **De la Guerra y del Amor - Fouad Elkoury**

La reacción de este artista libanés nacido en París en 1952, que presentó el trabajo que aquí analizamos en la última Bienal de Venecia, se puede definir claramente intimista. Durante los 33 días de guerra del 2006, Fouad Elkoury reúne unas imágenes de su cotidianidad y las une con unos textos creando así un collage poético en el cual describe tanto pequeños detalles de su vida y de su experiencia de amor, como algunas reflexiones sobre la presencia de la guerra.

*On War and Love* (De la guerra y del Amor), el título de la obra, es otra forma de expresar y de hablar de una experiencia trágica sin caer en las entrañas del espectáculo. La serie de fotos-collage de Elkoury es un recorrido visual y verbal que sigue el mismo tiempo y ritmo de la guerra de los 33 días de verano. Un recorrido diferente, que no transmite las imágenes tan solicitadas de la destrucción, del miedo y de la miseria, que no muestra el aspecto público, el dolor compartido, y que, al contrario, se remite a la esfera privada, a las sensaciones personales y a la cotidianidad vivida por el artista.

*On War and Love*, como se define en la presentación del Pabellón libanés de la Bienal de Venecia “reflexiona sobre la dimensión de la intimidad en tiempo de guerra” (20), y se trata, como ya hemos dicho, de una obra compuesta por 33 fotos-collage en las que varias imágenes se superponen y se mezclan con los textos del diario que Fouad Elkoury escribió durante el conflicto. Imágenes y textos representan pasajes cotidianos de la vida del artista, un viaje, una evacuación, que lo llevará desde Beirut hasta Estambul pasando por Amman.

La experiencia que describe una las noticias y el dolor provocado por la guerra con el dolor personal de un amor que está a punto de terminarse. A través de esta descripción íntima Elkoury nos proporciona una visión real de varios aspectos periféricos del conflicto y nos permite también acercarnos un poco más hacia sensaciones de dolores universales, comunes, humanos (il. 9 y 10).

## Video

*«El Líban és un dels països més actius en videocreació, no només a l'Orient Mitjà, sinó en tota l'àrea de la Mediterrània. Diferents autors i col·lectius han aconseguit traslladar al mitjà videogràfic l'enorme riquesa cultural i la pluralitat de referències d'aquest país. Així, música, literatura, tradició oral, ritus, llenguatge experimental i poesia, tradició i contemporaneïtat – de vegades viatjant en paral·lel i potenciant-se una a l'altra, d'altres enfrontant-se – conformen un substrat del qual molts d'aquests treballs semblen alimentar-se. Tot plegat, d'altra banda, impulsat per les necessitats imposades per una història recent convulsa, a cavall entre l'acceleració econòmica, amb tot el que aquesta comporta, i la destrucció de la guerra»* (21).

En la multitud de videos realizados por artistas libaneses, donde la experiencia, colectiva y personal, vivida a causa de la guerra y de sus repercusiones está muy presente, he seleccionado dos que, desde diferentes perspectivas, tratan el tema del tiempo cíclico y del rechazo de la lógica del espectáculo en relación al conflicto y a las diferentes y trágicas situaciones de Líbano.

En *Faux-Raccord* (Falsa Conexión) el video-realizador Ahmad Ghosein representa, a través de dos entrevistas a una mujer libanesa, una realizada en 2005 y otra en 2006, el tema de la repetición del conflicto. En la primera parte del video la mujer, delante de su casa en un pueblo de campo de Líbano, cuenta sus recuerdos personales, ya asumidos con una cierta distancia temporal, de la invasión israelí en 1982. En la segunda parte, grabada después de los bombardeos israelíes del verano del 2006, se repite la misma escena pero la casa esta vez aparece destruida y la mujer, en vez de contar sus recuerdos, guarda silencio y desvela un profundo dolor. El trágico de la guerra se mezcla con el absurdo de su repetición.

*El mismo lugar, la misma casa y la misma ocupación pero en diferentes tiempos. Una imagen conectada entre dos realidades* (22).

Otro video interesante es el que ha realizado Lamia Joreige (Beirut, 1972) pintora y videoartista que en *Night and Days*, un video grabado durante el verano del 2006, cuenta la experiencia de la guerra de manera personal e intimista. Recorre con la cámara lugares que le son familiares, filmando su cotidianidad turbada y alterada por la presencia de la guerra. El video empieza con la voz en off de la artista que dirigiéndose al

espectador mundo, anónimo y general, le contesta que aunque le estén pidiendo de grabar los sonidos de los bombardeos ella no lo hará, porque querer grabar ese sonido significaría querer que una bomba caiga, o aún más desear que una bomba caiga. Pero no, el Líbano es su país y no puede y no quiere ceder a la lógica del espectáculo. Ella filmará, como siempre, día tras día, sus videos y los ruidos de las bombas quedarán grabados sin haberlos buscado o querido. Son para ella momentos improvisos y aterradores.

La presencia de la guerra y su violencia se revela tanto en los paisajes fantasmas devastados por las bombas, como también en el íntimo, poético y espontáneo transcurrir de las horas de los Días y de las Noches (23).

## Conclusiones

Tomar en consideración las diferentes reflexiones y las obras de los intelectuales y de los artistas ayuda a formar un conocimiento más profundo y plural de las situaciones geográficas, políticas y sociales que existen y que se desarrollan incesantemente en cualquier parte del mundo.

De este viaje a través de Líbano, a través de su capital Beirut, acompañados por las reacciones y las ideas de unos artistas sobre el tema de la guerra y sus múltiples interpretaciones, espero que podamos salir enriquecidos y concientes de las diferentes perspectivas con las que se puede representar, o no-representar, la realidad.

Despertar la curiosidad, activar nuevos focos de atención, estimular múltiples formas de conocimiento es esencial para entender mejor nosotros, los otros y las diferencias de las que se compone el mosaico de nuestro mundo.

Para intentar no caer en el prejuicio y en la mirada equivocada, las reflexiones artísticas son una herramienta muy útil y a nivel teórico es importante acordarse de las enseñanzas del profesor palestino Edward Said, que en su obra *Orientalismo* (1978) ha desvelado muchos de los problemas y de los prejuicios que acompañan la mirada occidental cuando observa e intenta interpretar el Oriente: «El orientalismo se fundamenta en la exterioridad, es decir en el hecho que el orientalista, poeta o erudito, hace hablar a Oriente, lo describe, y ofrece abiertamente sus misterios a Occidente, porque Oriente sólo le preocupa en tanto que causa primera de lo que expone.(...) El producto principal de esta exterioridad es, por supuesto, la representación» (24). Se dibujaba y se dibuja todavía un retrato del Oriente que es a menudo la representación del ideal occidental.

Las experiencias del arte propician el encuentro y pueden revelar que entre Oriente y Occidente no hay un choque de civilizaciones sino, como lo define Georges Corm, una “fractura imaginaria” (25).

## Notas

1. TAYLOR, Charles: “La política del reconocimiento”, en: HABERMAS, Jürgen, TAYLOR, Charles: *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 2006, p.9.
2. CORM, Georges: *El Líbano Contemporáneo. Historia y sociedad*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2006, p. 133.
3. *Ibidem*, p. 133.
4. ZANFI, Claudia: “GEO ART - Re-Thinking Beirut. Reconstruction, art et société”. Artículo online en: [http://www.babelmed.net/Pais/Méditerranée/geo\\_art.php?c=2405&m=34&l=fr](http://www.babelmed.net/Pais/Méditerranée/geo_art.php?c=2405&m=34&l=fr)
5. GARCÍA, Inmaculada: “El mundo árabe es un espacio de modernidad compleja”. Entrevista a Catherine David, *Diario de Sevilla*, 22 de octubre de 2001, <http://www2.unia.es/arteypensamiento02/ezine/nov01.htm>
6. TOUFIC, Jalal: “Ruinas”, en: *Tamass, Beirut / Libano*, Barcelona, 2002, p. 24.
7. MAKDISI, Saree: “Beirut/Beirut”, en: *Tamass, Beirut / Libano*. Barcelona, 2002, págs. 30-31.
8. GUERRA, Carles: “Remake libanés”, en: *Culturals 239*, suplemento de La Vanguardia, 17 de enero 2007.
9. *Ibidem*.
10. DEBORD, Guy: *La Sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2000 (1967).
11. BAUDRILLARD, Jean: *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001, págs. 22-23.
12. *Ibidem*, p. 52.
13. BARBA, Elena: “Esta guerra pasa aquí”. Entrevista a Tony Chakar en: *Culturals 239*. Suplemento de La Vanguardia, 17 de enero 2007.
14. CHAKAR, Tony: “To the Ends of the Earths”, en: *Documenta Magazine*, nº1, 2007, Modernity?, p. 212.
15. DEBORD, G. (2000) *op. cit.*, párrafo 30.
16. BARBA, Elena: “Esta guerra pasa aquí”. Entrevista a Tony Chakar en: *Culturals 239*, suplemento de La Vanguardia, 17 de enero 2007.
17. DEBORD, G. (2000) *op. cit.*, párrafo 18.
18. *Ibidem*, párrafo 108.
19. *Ibidem*, párrafo 126.
20. <http://www.lebanonvenicebiennale.com/artists.htm>
21. SERRA, Toni: “Entre l'Àgora i la frontera. Videocreació a la Mediterrània”, en: *Transversal* n. 31 – Revista de cultura contemporània, 2007, págs. 91-92.
22. <http://beta.cinemayat.org/en/node/310>
23. [http://www.lamiajoreige.com/films/films\\_nights.php](http://www.lamiajoreige.com/films/films_nights.php)
24. SAID, Edward: *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo, 2003, págs. 44-45.
25. CORM, Georges: *La fractura imaginaria. Las falsas raíces del enfrentamiento entre Oriente y Occidente*. Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

## Ilustraciones



1. Beirut bombing 1982 © Sipa Press/Rex Features [http://www.globaleye.org.uk/secondary\\_](http://www.globaleye.org.uk/secondary_)



2. SALHANI, Claude: U.S. Embassy, 1982, Washington, D.C. (EE. UU.), History and Museums Division. [http://www.loc.gov/rr/frd/images/embassy\\_beirut\\_eaftday\\_snap.jpg](http://www.loc.gov/rr/frd/images/embassy_beirut_eaftday_snap.jpg)





3. Haidar, Ali / EFE: Beirut 2006. <http://www.20minutos.es/galeria/1332/0/47/>



4. KOBESY, Issam / Reuters: Beirut 2006.  
<http://www.20minutos.es/galeria/1332/0/45/>





5. HAMZEH, Wael / EFE: Beirut 2006. <http://www.20minutos.es/galeria/1332/0/63/>



6. PLATT, Spencer: 1er Premio World Press Photo, 2006.

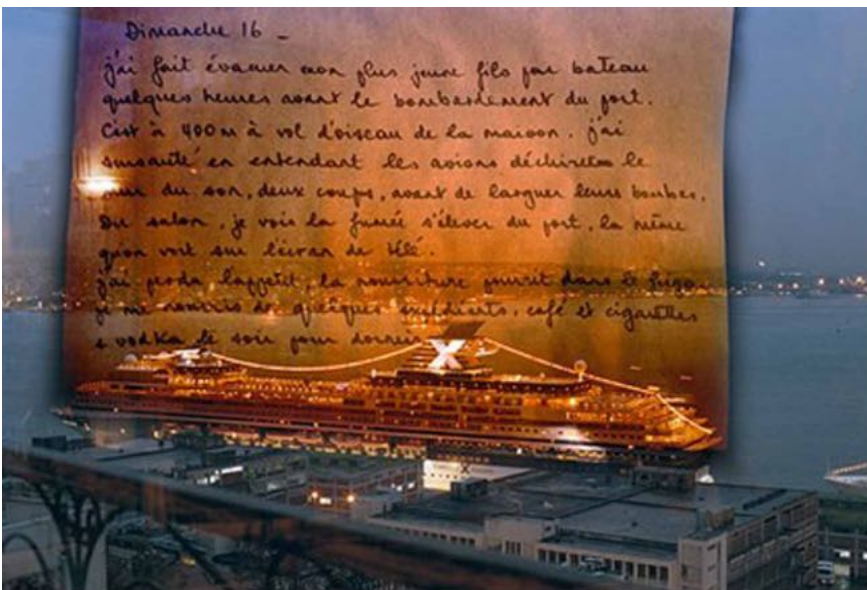




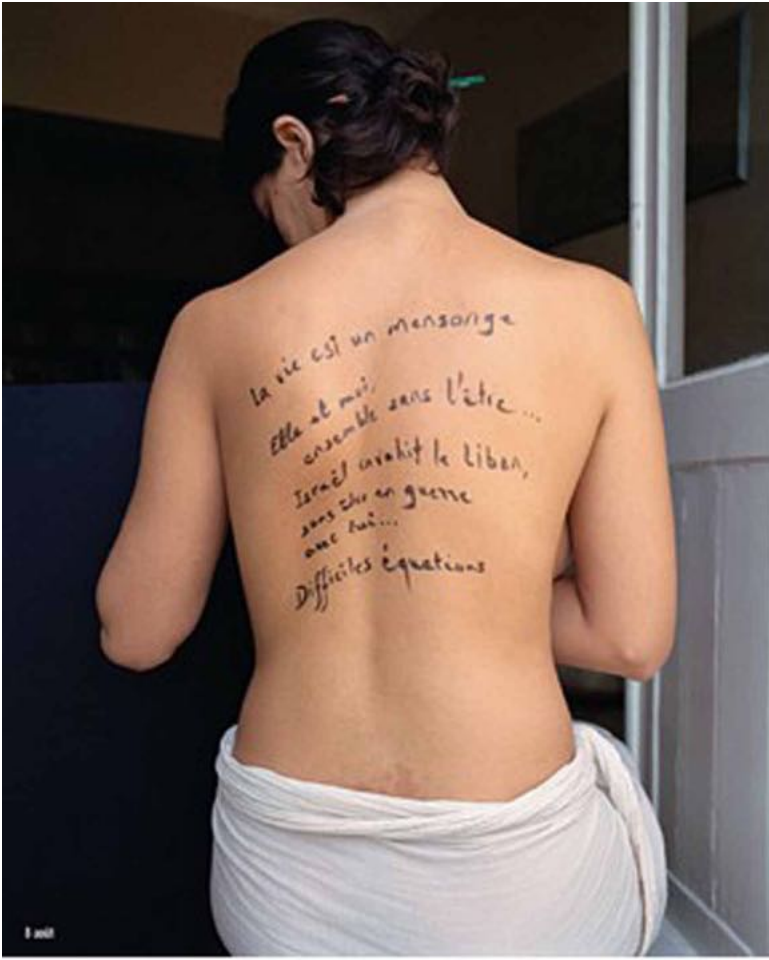
7. RAAD, Walid: Beirut '82, City V, 2005.



8. RAAD, Walid: Beirut'82, Onlookers, 2005.



9. ELKOURY, Fouad: On War and Love, 16 juillet, 2006.



10. ELKOURY, Fouad: On War and Love, 8 aout, 2006.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Tractatus artivístico-metalinguisticus (Una revisión de la distinción tradicional en net.art entre arte autoreferencial y el políticamente orientado.)

David Casacuberta  
Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona

### Resumen

Tomando la forma del *Tractatus Logico-Philosophicus* -con intención básicamente lúdica, y sin pretender ni de lejos tener ni el estilo ni la transcendencia de la obra original- el autor revisa la reciente historia del net.art para mostrar como un exceso de celo ideológico por un lado y una obsesión por la teorización del arte contemporáneo por el otro ha llevado a malinterpretar dos estilos -el metalinguismo y el artivismo- que estaban inicialmente unidos en la historia del arte digital como radicalmente separados.

### Abstract

*Based on the structure of Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus -with just a ludic intention, not pretending to have the style neither the transcendence of the original work- the author revises net.art recent history in order to show how ideological excesses on one hand, and an obsession for creating theory in the other turned critics to misinterpret two styles -metalinguism and artivism- which were initially separated in the history of digital art as radically separated.*

1. Toda obra artística tiene una dimensión crítica.

1.1 Esta dimensión crítica no ha de venir marcada por un ejercicio explícito de crítica social

1.1.1 Así, una obra artística puede ser crítica sin tener que denunciar a una gran multinacional.

1.1.2 Una obra artística no ha de tener un target específico, ni ha de estar dirigida a la resolución de un problema concreto en un barrio en particular. El arte no ha de ser equivalente a un programa de trabajo social.

1.1.2.1 Ello no significa que el arte que toma una dimensión comunitaria y que busca solucionar problemas concretos no sea arte. Tampoco significa que las actividades que no jueguen en ese contexto no puedan ser también arte.

1.1.3 No todo el net.art histórico -aquel que Olia Lialina llama «los tiempos heroicos del net.art» apostaba por la acción y crítica social directa.

1.1.3.1 De hecho, una parte importante de las obras que ahora asignamos a una corriente de acción directa, quizás originalmente no lo fueran.

1.1.3.2 Y obras que actualmente consideramos menores por no estar asociadas a ese paradigma de crítica social, y que ahora consideramos “complacientes” quizás eran mucho más críticas que las piezas de crítica social directa.

1.1.3.3 El paso del tiempo puede convertir el chiste en acción revolucionaria y la acción revolucionaria en un ejercicio metalingüístico inane.

1.1.3.3.1 O, mejor dicho, el paso del tiempo puede transformar nuestras interpretaciones de las obras de esa forma.

2. El arte no puede reducirse a teorías sobre el arte.

2.1 En el *Aleph* Jorge Luís Borges ironizaba sobre cómo dar razones del impacto o interpretaciones no obvias de un verso había desplazado al ejercicio de hacer poesía.

2.2 La crítica y análisis teórico del net.art actual está cada vez más cerca de convertir la hipérbole de Borges en una realidad.

2.2.1 Wittgenstein consideraba que una parte clave de la estética era ofrecer lo que él llamaba “descripciones suplementarias”: indicaciones para un interlocutor que quiera entender el objetivo último, el mensaje del artista.

2.2.2 El postestructuralismo mató al autor, de forma que nos quedamos con miles de descripciones suplementarias que no apuntaban a nadie en particular.

2.2.3 En un peculiar paso siguiente, convertimos las descripciones suplementarias en arte, olvidándonos de aunque el autor estuviera muerto, la obra de arte al menos continuaba.

2.2.3.1 ¿Cuántos analistas han escrito sobre JODI sin haberse molestado siquiera en visitar su página? Y si lo han hecho, ello es básicamente irrelevante, pues sus escritos se limitan a cruzar descripciones suplementarias.

2.2.3.1.1 La crítica actual de arte digital viene a ser una especie de subversión de la pionera pieza de jODI [www.jodi.org](http://www.jodi.org) en el que la imagen “real” de la bomba construida en ASCII sólo podía verse consultando el código de la página.

3. Cualquier lenguaje artístico tiene una dimensión estética.

3.1 O para ser considerado arte debería ofrecerlo.

3.2 La dimensión estética no ha de confundirse con las etiquetas de “bonito”, “feo” o las asociaciones directas con la creación de emociones.

3.2.1 Sin embargo, alejarnos de esas simplificaciones no debería lanzarnos a las puertas de un formalismo obtuso en el que cualquier ejercicio consciente de alejamiento por la estética se convierte paradójicamente, en un acercamiento al arte.

3.2.1.1 La glorificación de la acción social directa como el paradigma desde el que juzgar mucho arte contemporáneo, especialmente el net.art corre el riesgo de llevar este paroxismo a un *non-sequitur* en el que al querer eliminar toda la estética y tener arte puro, acabamos quedándonos sin arte.

3.2.1.1.1 Como la paloma kantiana que creía que en el vacío volaría mejor.

3.2.1.2 Esta desconfianza hacia la estética, a considerar como “diseño” cualquier pieza de net.art que intente jugar con la dimensión perceptiva ha barrido del mapa histórico actual del net.art piezas potentes que ahora se han convertido en meras curiosidades, en traiciones ideológicas a la gran marcha de los ceros y unos al activista total.

4. Toda obra admite múltiples lecturas

4.1 La cercanía temporal de una obra puede, paradójicamente, facilitar una reinterpretación distorsionada.

4.1.1 Esta reinterpretación distorsionada se potencia si hablamos de los inicios de una vanguardia artística

4.1.1.1 Esta potenciación viene generada a la ausencia de datos objetivos sobre esta vanguardia, que son rápidamente substituidos por los primeros análisis teóricos que se realizaron sobre esa vanguardia.

4.1.1.2 Estos análisis teóricos funcionan como relatos épicos y buscan más crear una mitología que establecer un análisis objetivo de la disciplina

4.1.2 La falsa cercanía hace que finalmente la mitología substituya a la vanguardia real, que a los pocos años nadie recuerda.

4.1.2.1 Los artistas posteriores, que no tuvieron un contacto directo con la vanguardia en cuestión, siguen la descripción mitológica, adaptándose a ella.

4.1.2.1.1 Ello crea finalmente una ficción histórica de cómo ha evolucionado una disciplina.

4.1.2.1.1.1 Es un ejercicio foucaultiano, pero no de Michel Foucault, sino del Péndulo de Foucault; en la novela, los protagonistas se inventan una disparatada teoría de la conspiración que un grupo underground decide poner en práctica.

4.1.2.1.1.2 Los teóricos reescriben la realidad y los artistas se adaptan a esta reescritura. Con el tiempo hasta los participantes de esa vanguardia, que realmente estuvieron allí, acaban adaptándose a esa ficción.

4.1.2 La historia del net.art es un ejemplo de este tipo de ejercicio.

4.1.3 Si tuviéramos una máquina del tiempo y retrocediéramos a finales de los noventa, nos sorprenderíamos de ver cómo colectivos y artistas como JODI, Heath Bunting, Etoy o Alexei Shulgin tenían la intuición de estar haciendo básicamente el mismo tipo de arte.

4.1.3.1 Bunting era mucho más metalingüístico de lo que los textos del net.art actuales nos quieren hacer creer, y los JODI mucho más críticos y socialmente comprometidos que la forma en que ahora leemos sus experimentos.

4.1.4 Pero la relectura mitológica ha convertido el net.art en una búsqueda de un arte pro acción directa, dos pasos para adelante y uno para atrás.

5. El metalenguaje es activista, el artivismo es metalingüístico.

5.1 La reflexión sobre la propia disciplina a partir de la autoreferencia es un elemento constante en las vanguardias del pasado siglo y en el arte actual.

5.1.1 Esta autoreferencialidad no se considera un lastre, ni una muestra de complacencia por el sistema en estos artistas.

5.1.1.1 Exceptuando el net.art, donde últimamente se ha convertido en una prueba de un arte complaciente, no verdaderamente net.art

5.2 Distinciones un tanto arbitrarias, supuestamente a partir del soporte utilizado como “net.art”, “web art”, “software art” etc. acaban finalmente respondiendo a esta distinción ideológica entre artista “*engagé*” y artista “complaciente”.

5.2.1 La autoreferencialidad no es un supuesto ideológico, es una herramienta para poder hablar de una disciplina desde dentro.

5.3 En los tiempos heroicos del net.art se buscaba establecer un arte que tuviera sentido en internet, un arte que no tuviera sentido fuera de la red.

5.3.1 Sobre todo, era una respuesta al uso de internet como aparador desde el que originalmente se vendía el concepto de arte en red. El museo virtual “vea el Museo del Prado cómodamente desde casa” era el paradigma de net.art inicial.

5.4 El net.art clásico era más crítico con las instituciones artísticas que el artivismo actual.



5.4.1 La gran batalla del net.art clásico era puentear los museos, puentear a los críticos, puentear a los comisarios y establecer un diálogo interno entre artista y público.

5.4.2 Curiosamente, ese activismo mucho más radical que el complaciente metalenguaje tiene un gran interés por llegar al museo, a la galería y a la crítica.

5.4.2.1 ¿Es más activista alguien que dispara videos con un interface MIDI conectado a una batería o alguien que organiza comunidades en situación de exclusión con teléfonos móviles?

5.4.2.1.1 Sin embargo, el primero rechazó un Ars Electronica por considerarlo un premio elitista que no tenía nada que ver con la ciudadanía y el segundo lo ha puesto bien visible en su web.

5.4.2.2 La solución a la paradoja, claro está, es olvidarse de toda esta sandez de la pureza ideológica y reconocer el valor estético tanto de Doravideo como de Antoni Abad.

6. El interés estético de un artista no puede medirse por su grado de implicación política.

6.1 Aunque es importante retirar la etiqueta de “vendidos al sistema” a algunos artistas digitales que ahora cierta crítica visualiza como perdidos en sus torres de marfil, un movimiento excesivo del péndulo en la otra dirección también es peligroso.

6.1.1 Como decía Freud, a veces un cigarro es solo un cigarro.

6.1.1.1 De la misma forma, a veces la introducción de un video-juego en una obra digital es solo eso, un video-juego, no una crítica a nuestra sociedad posfordista que convierte el tiempo de ocio en tiempo de trabajo por mor de un misterioso Imperio.

6.1.2 La rescritura del net.art como una caída libre hacia el activismo, hacia la acción directa ha obligado a los críticos a establecer un simple mecanismo de validación: establecer su lejanía de la estética y su cercanía con la acción política.

Para esta crítica, los atentados del 11 de septiembre no serían arte no por la muerte y destrucción asociadas, sino por la espectacularidad asociada.

6.1.2.1 Si le preguntarais a un crítico post-algo sobre los atentados del 11-S seguramente os contestaría con desdén. «No, es evidente que eso no es arte. Es más bien diseño».

6.2 La desvinculación de la acción política por parte de un artista no debería ser criterio ni para establecer su calidad como artista ni para considerar que no es artista.

7. El arte digital es un estado mental.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El mito del “Fin del Arte”, en tres miradas

Enric Ciurans Peralta  
Universitat de Barcelona

### Resumen:

En los últimos cincuenta años se ha generado un discurso entorno al “fin del arte” que responde a diversas estrategias culturales e ideológicas. Tratamos de analizar tres de esas propuestas para comprobar como son cuestionados conceptos como el mercado del arte, el copyright. La soberanía del arte, de la que habló Christoph Menke en su célebre libro *pasa*, a nuestro entender, por repensar estas cuestiones.

### Abstract:

*The last fifty years has generated a discourse around the “end of art” that responds to various cultural and ideological strategies. We attempt to analyse these propositions to examine how concepts such as the art market and copyright are challenged. The sovereignty of art, of which Christoph Menke spoke in his celebrated book, is in our opinion the starting point to reconsider these issues.*

*El mundo es el manuscrito de otro mundo, nunca por entero legible;  
sólo la existencia lo descifra. K. Jaspers*

Nuestro punto de partida es la constatación que la Historia del Arte Contemporáneo la conforman tanto la comprensión y análisis de los artistas como de los “antiartistas”, creadores que han tratado por diversos medios de acabar con el concepto de Arte, como forma de comprensión, clasificación y divulgación del trabajo de los creadores plásticos. Esta constatación ha dado pie a discursos sociológicos, políticos o filosóficos que desde perspectivas complementarias han abordado el fin del arte, entendido este como el fin de unas prácticas y de unas relaciones culturales, sociales y económicas. La existencia del “antiarte” fue formulada por primera vez —de manera literal, puesto que el antiarte está latente en todos los períodos artísticos a lo largo de la historia—, en las proclamas del arte de vanguardia, cuando tanto el dadaísmo como el surrealismo se opusieron radicalmente a las formas artísticas vigentes, basadas en la tradición literaria, cultural y artística decimonónica. Tanto un movimiento como el otro se comprometieron a realizar un trabajo “negativo” en relación al arte, la literatura y todas las formas de expresión con el objetivo último de abolir la validez del discurso artístico tradicional (1).

Nuestra aportación se concentra en el análisis de tres momentos concretos de este pensamiento antiartístico surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta el momento presente. Estos períodos nos remiten, en primer lugar, al Situacionismo de los años cincuenta y sesenta, cuando el antiarte fue la expresión de un instrumento revolucionario, destinado a transformar la sociedad y abolir el mercado del arte como máximo exponente de las relaciones entre el arte y la población; el segundo, se concentra en la década final del siglo XX, entorno a la denominada Estética Relacional, en parte, heredera de los principios situacionistas pero tendente a una transformación de los presupuestos antiartísticos en microrartísticos, estableciendo un diálogo constante entre la vida y el arte que tiene como finalidad la construcción de microutopías sociales que permitan poner en evidencia las relaciones de poder existentes en la sociedad contemporánea; finalmente, el arte electrónico surgido también en los años ochenta y noventa, en sí mismo antiartístico dadas las complejas relaciones que establece entre el creador y el valor de su trabajo, también pone en entredicho uno de los axiomas del mercado del arte como es el papel de la autoría y los derechos que de ello se derivan.

Nuestra intención al acometer el presente texto no es, en ningún caso, dogmatizar los discursos que tienen en común “el fin del arte”, dado que son múltiples y tienen muy variadas estrategias y contenidos ideológicos. Hemos tratado de ofrecer ese “síntoma” que es hablar del fin del arte, en un contexto histórico que pone en cuestión otros grandes argumentos del relato histórico.

## 1. Contexto

Hace cuarenta años las barricadas de París anunciaban un tiempo nuevo, incluso un final del Tiempo, con el advenimiento de una sociedad basada en un nuevo pacto social que debía llevarnos hacia el Futuro. De las ruinas de la Segunda Guerra Mundial emergía una sociedad nueva que hacía suyas las premisas de

la revolución del siglo XVIII: libertad, igualdad, fraternidad. Sin embargo, como es sabido, la reacción ante ese estallido fue justamente la consolidación de un sistema económico, social y ético basado en el Capitalismo (2).

Tras las cenizas de las barricadas parisinas, expandidas al mundo occidental desde California hasta las universidades españolas del franquismo, con estrategias y finalidades distintas, en las esferas del arte y la cultura cuajaron profundamente los principios revolucionarios. Nuevas modalidades artísticas como el happening o el *environment* llevaron hasta el límite las prácticas del mundo del arte siguiendo el axioma “arte igual a vida”. Creció en Estados Unidos y una parte de Europa una llamada sociedad del bienestar, que daba un nuevo papel a la mujer en el mundo occidental, y abría nuevos argumentos vitales a la juventud, refugiada en el hippismo y en otras actitudes surgidas a raíz del crecimiento económico basado en el consumo.

Si avanzamos dos décadas en este apresurado relato, llegamos a otro símbolo de nuestro pasado reciente, la caída del muro de Berlín, símbolo del final de los regímenes del Este de Europa, que provocó el triunfo absoluto de las tesis capitalistas que desde ese momento han devenido hegemónicas. El fin de los regímenes del Este de Europa, el fin de la Unión Soviética en 1990, culminó un proceso de vaciamiento de las ideologías vigentes desde finales del siglo XIX. El comunismo había cedido ante el empuje de las sociedades occidentales; las razones de este estrepitoso fracaso aún están por esclarecerse.

A partir de aquí, nociones como Postmodernidad, entendida como lógica cultural del Capitalismo Tardío (3), Final de la Historia (4), como el triunfo absoluto de los principios liberales y capitalistas en el planeta, circularon con voluntad de convertirse en certezas a partir de las cuales elaborar cualquier discurso teórico sobre nuestro tiempo, en diagnósticos de lo que nos ocurría. Esos gurús nos decían que eran imposibles los grandes relatos, que sólo existían fragmentos, y con ello recomendaciones sobre cómo leer la realidad, pero nunca transformarla. ¡Peter Sloterdijk, ya afirmaba lo contrario! (5) No faltaron los discursos que trataron de contrarrestar la euforia liberal, advirtiendo sobre los efectos desastrosos de esa euforia, de ese triunfo. Se rescataron visiones materialistas, que incidían en las contradicciones profundas de esos discursos. Hasta el viejo Karl Marx fue llevado de nuevo al presente para repetir una vez más que «la esencia de lo humano son las relaciones sociales», y desde todas partes, la resistencia al liberalismo instó a buscar nuevas alternativas a su hegemonía indiscutible. Sin embargo, en el contexto de la Europa Occidental, el sostenido crecimiento económico y la ampliación de los derechos civiles, no han permitido consolidar ninguna alternativa consistente que haya conseguido penetrar en un tejido social cada vez más anestesiado por el predominio absoluto del ruido mediático, que impide cualquier toma de posición colectiva. Como nunca antes los estómagos llenos y las mentes vacías habitan nuestras ciudades, y sus aspiraciones no pasan de llegar a otro mes, a otro año, a otra... Una sociedad envejecida que sólo piensa en cómo atender a sus ancianos, controlar la inmigración, pagar las hipotecas, esperar el próximo partido, es una sociedad que vive una sobredosis de Realidad, que la aleja de los sueños y se condena a vivir el día a día de manera inalterable hasta extinguirse en un círculo vicioso. A todo ello cabe añadir que, por debajo de todo esto, subsisten las grandes diferencias sociales, el clasismo como certeza absoluta en el paisaje de nuestras ciudades, la nula igualdad de oportunidades, el esclavismo en forma de sueldos miserables, la miseria oculta bajo una ropa china, un barrio no transitado...

El estallido de las banlieues francesas y de los jóvenes estudiantes griegos nos permite constatar, de

nuevo, como el capitalismo y sus distintas estrategias económicas, sociales y culturales no han logrado acabar con la injusticia social, la exclusión y la marginación. Sin embargo, estos estallidos violentos, salvajes, son percibidos como el triunfo del desorden, de la desobediencia frente a un Estado ordenado, paternal, que cuida de sus ciudadanos como hijos.

Ante este diagnóstico incompleto y apresurado nos preguntamos: ¿Dónde queda un espacio para la utopía? La utopía ha escapado hacia lugares menos vulnerables a la presión política y económica. El irracionalismo estético del que hablé, entre otros, Jürgen Habermas (6) parecería un refugio para esa utopía con voluntad de transformación, una utopía personal, prácticamente intransferible que desde hace cincuenta años se ha diluido y reconstruido en múltiples ocasiones. Sus creadores han sido devorados por el mercado del arte, los media, los museos y otros instrumentos del Arte. Esos utopistas tenían como objetivo último “el fin del arte”, aunque el Arte sigue teniendo una salud envidiable como emblema de nuestra civilización, al lado de los grandes conceptos sobre los que se estructura nuestro presente histórico.

En cincuenta años hemos pasado de la llamada “sociedad del espectáculo” tal y como la denominó Guy Debord a un período marcado por la “hiperpolítica” concepto acuñado por Peter Sloterdijk. Deberíamos explicar ambos términos: “la sociedad del espectáculo” (7) aludía al carácter fundamental de la alienación contemporánea que se concretaba en el estado de pasividad contemplativa; el espectáculo no era nada más que el resultado y el proyecto del modo de producción del neo-capitalismo surgido de las cenizas de la Segunda Guerra Mundial. Como afirmaba Debord en la tesis 42 de su célebre libro: «El espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías [...] El espectáculo es el dinero que solamente se contempla, porque en él ya se ha intercambiado la totalidad del uso con la totalidad de la representación abstracta. El espectáculo no es sólo el servidor del seudo-uso, él es ya en sí mismo el seudo-uso de la vida» (8).

Cincuenta años más tarde la sociedad del espectáculo ha alcanzado su cenit, proclamando el triunfo de la “hiperpolítica”, caracterizada por un estado de cosas en el que la población común, la gente de la calle, tiene las preocupaciones que con anterioridad eran patrimonio de la elite política. Sloterdijk va aún más allá tras analizar la evolución de la sociedad humana como un proceso de insularización que marca la secesión de la humanidad respecto a la naturaleza. En la tercera insularización se «produce un individualismo postsocial, por así, decirlo, que genera y reclama una elevada proporción de favorecimiento social como condición previa para retirar a los individuos del sistema que los produce. Para la construcción de la sociedad, la tercera ola necesita individuos, los cuales, a su vez, cada vez necesitan menos de la sociedad. —para concluir de manera demoledora afirmando— El socialismo se ha hecho realidad en forma de asocialismo» (9).

Es fácil comprender como el arte ha desempeñado un papel clave en este proceso de individualismo, al favorecer la aparición de una legión de creadores que tratan de abrirse paso en la esfera del éxito mediático a través de la creación.

Del mito del fin del arte queremos ocuparnos en las siguientes páginas. No es un tema sencillo sobre el que quepan afirmaciones categóricas, ni mucho menos diagnósticos. Sólo queremos ver algunos de sus síntomas, sus héroes, sus fracasos y sus resurrecciones. En definitiva, la utopía hoy se encuentra en la esfera artística, entre aquellos que pretenden acabar con su reinado luchando contra la propia estructura que los hace posibles. Una especie de cáncer social al que se teme y se desprecia, pero al cual no se otorga posibilidad alguna de éxito.

## 2. Situacionismo, el advenimiento de un antiarte revolucionario

Nuestro breve relato sobre la lucha por poner punto final a la Historia del Arte se inicia en 1958, cuando Nunzio, un joven pintor milanés, trató de llamar la atención sobre la situación política y social que se vivía en la postguerra de la Italia democristiana, dañando el cristal protector de La coronación de la Virgen, de Raffaello Sanzio donde escribió su protesta: “¡Viva la Revolución italiana! ¡Fuera el gobierno clerical!”. Fue arrestado en el lugar de los hechos, la pinacoteca Vaticana, e inmediatamente declarado “loco” sin posibilidad de redención, ingresando en un psiquiátrico. La acción de Nunzio Van Guglielmi, que así se llamaba ese joven activista antiartístico, recibió el apoyo de la sección italiana de la Internacional Situacionista que denunció la detención y protestó ante la condena del joven en un panfleto donde se podía leer: «Constatamos que el contenido del escrito puesto por Guglielmi sobre el cuadro de Sanzio expresa la opinión de gran cantidad de italianos, entre los que nos hallamos». La protesta de los activistas italianos tuvo como resultado la posibilidad de redención de Nunzio, quien consiguió el perdón dejándose fotografiar de rodillas ante el cuadro de Rafael, en un gesto de sumisión y arrepentimiento (10).

Hoy de Guglielmi nadie sabe nada. Ningún buscador nos cuenta nada sobre su vida, ni sobre si se convirtió, finalmente, al cristianismo, o bien emigró hacia otros lugares, o bien, acabó en un manicomio. Años más tarde, otro “loco” golpeó con un martillo la más célebre versión de La pietà, de Michelangelo Buonarrotti. Quizá sólo pretendía contemplar más de cerca la obra maestra. Quizá, sólo quería llamar la atención sobre los hombres que no son de mármol. Quizá, sólo quería salir en los periódicos, atrapar la “luz” de los media por un segundo.

Sin embargo, la propuesta de la Sección Italiana del Situacionismo tenía interés, especialmente por su carácter práctico y utópico al mismo tiempo. Se pretendió introducir la llamada “pintura industrial”, que se vendería por metros en los mercados, tratando así de acabar con el elitismo propio del arte y de democratizar el consumo artístico en la población. Esta propuesta, como el urbanismo unitario o la denominada psicogeografía, incidían en este discurso que pretendía superar el arte para acercarlo a la realidad de los individuos, acabando con los grandes estigmas del arte occidental: el mercado y el elitismo.

Dichos intentos toparon con los intereses del poder por mantener un orden, un estilo, un patrimonio y, sobre todo, el respeto a un Arte convertido en sinónimo de Religión. Escribía Jean Baudrillard a propósito de la penetrante visión de Michel Foucault sobre el Poder: «El poder es un principio irreversible de organización, que fabrica lo real, cada vez más realidad —cuadratura, nomenclatura, dictadura sin réplica, en ninguna parte se anula, ni se dobla sobre sí mismo ni se enreda con la muerte. En este sentido, incluso si carece de finalidad y de juicio último, se convierte él mismo en principio final— es el último término, la trama irreductible, la última fábula que se cuenta, lo que estructura la ecuación indeterminada del mundo» (11). Desafiar ese poder es sólo patrimonio de la “locura”.

Estos colectivos no perseguían el final del arte de una manera radical y sistemática. El final del arte tiene unas raíces más profundas, que en el mundo contemporáneo arranca de las primeras vanguardias artísticas, cuando se puso en cuestión el poder del lenguaje, la gramática, la perspectiva, la narración como métodos de creación artística. Fue entonces como, en palabras de Theodor W. Adorno se inició un nuevo discurso artístico definido con la divisa: «El arte nuevo es tan abstracto como lo han llegado a ser las

relaciones entre los hombres. Ni las categorías de los realistas ni las de los simbolistas tienen ya curso legal» (12). La crisis de los lenguajes artísticos tradicionales no supuso, empero, el fin del arte sino su ascensión a los cielos del mundo económico. Como nunca antes el valor del arte, el mercado del arte, brillaron de la mano de grandes marchantes como Kahnweiler, Guggenheim y otros. Se dio la paradoja que observamos en la obra de Pablo Picasso, en la de Marcel Duchamp o en la de otros muchos. Su lucha por poner fin al arte les convirtió en artistas todavía mejores, más artísticos, más museísticos, más intocables, más imperecederos. Sólo un reducto de la vanguardia artística de entreguerras captó la esencia de esa lucha: el Surrealismo. André Breton y sus compañeros, supieron exponer de forma nítida como el artista debía situarse en los márgenes de la sociedad, y su actitud provocativa —disparar al azar— mezclaba lo social, lo económico, lo artístico tratando de elevarse por encima de todo ello con una actitud nueva. Pero ni Breton, ni Artaud, ni Masson, ni Bataille, ni tantos otros consiguieron más que fracasar. Un fracaso lleno de visiones, lúcido y enemigo de las estructuras que dictaban el devenir del Arte.

Los herederos del Surrealismo, encontraron ante sí el espasmo de la barbarie, que sumió a la creación en el silencio existencialista, informalista, absurdo. Pero el Situacionismo llegó a formular de manera nítida como debía ser la lucha contra el arte, asumiendo desde un principio que se hallaban a las puertas de un mundo globalizado. La lucha debía consistir, no tanto en derrocar el arte sino en superarlo, de una forma dialéctica, para alcanzar un más allá del arte, un estadio nuevo tal y como propugnaba Foucault con la sexualidad (13). Para ello se desplegó un amplio programa de actividades: utilizar los medios de propaganda del capitalismo para difundir las ideas situacionistas, servirse de las tecnologías más avanzadas para crear una pintura industrial que pudiera venderse por metros en los mercados y otros lugares públicos; crear o servirse de un urbanismo basado en el concepto de “deriva”; retomar el concepto de “juego” como elemento central de la actividad humana, sin competición, sin reglas, sólo con jugadores que se divierten tirando los dados foucaultianos. Es difícil precisar cómo esas ideas han penetrado profundamente en las siguientes generaciones: okupas, graffiteros, el nuevo circo,... podrían considerarse sus continuadores más fieles.

Las barricadas del sesenta y ocho, un estallido que se pretendía similar a la Comuna de 1870, evidenció que la utopía global no tenía ya sentido. Sus propios protagonistas renunciaron a sus principios, en un mundo Pop, confortable como en la célebre pintura que Richard Hamilton pintó en 1956.

### 3. El arte y la vida, el antiarte y la vida

¿Hacia donde dirigirse? Esa era la pregunta de los antiartistas o activistas del “fin del arte” en los años sesenta y setenta. La gestualidad, la fealdad y lo efímero, fueron algunos de los rincones donde habitó esa lucha contra el arte, en el sentido de lucha contra el mercado, el museo y la elite cultural y económica. En el otro bando surgieron otro tipo de antiartistas, aquellos que acuñaron y se sirvieron de nuevos conceptos como Kitsch: «Formatividad aparentemente artística que sustituye una ausente fuerza formativa a través de estímulos de la fantasía erótica, política, religiosa o sentimental» (14). La discusión sobre el buen o mal gusto disimuló la realidad de un antiarte que, en muchos casos, se expresaba a través de la fealdad, o bien de lo industrial enfrentado a lo artesanal. Sin embargo, aquella discusión abrió un frente particularmente interesante: puso en escena un arte de los media, un arte de masas asociado al buen o mal gusto. Lo kitsch consistiría en tener colgado en la habitación una reproducción de una obra maestra del arte universal, lo



que incluía a muchos hogares de la clase media y hoy en los hoteles, hospitales y edificios institucionales de toda índole. De nuevo los gurús ponían reglas al goce estético y daban pistas de que entre los antiartistas estarían los grandes falsificadores, aquellos que se aprovechaban del mercado y cumplían una parte del sueño de los situacionistas italianos: la pintura industrial, eso sí antidemocrática. Dalí emerge entre el mamarracho y el genio capaz de falsificar su propia obra.

Apareció una escisión en el panorama artístico: un arte de elite y un arte de masas, que alcanzó un elevado nivel de producciones y aceptación social, en especial, en el ámbito de la música alcanzó sus mayores cotas como señalaron Adorno, Morin y Dorffles, entre otros autores.

A pesar de tener sueños utópicos en sus planteamientos, tanto los Nuevos Realistas como los Povera, elevados al rango de artistas de detritus de la sociedad industrial, acabaron por entrar en los museos como miembros legítimos de las Segundas Vanguardias, siendo así desactivada en parte su apuesta radical. Quizá en los años setenta la discusión sobre el fin del arte estuvo mediatizada por otras crisis y certezas de la sociedad contemporánea. Los nuevos lenguajes artísticos, entre ellos el nuevo teatro, adoptaron una posición claramente política, entendiendo política como “arte de lo posible”, por tanto, sin poner en cuestión la validez o no del propio arte. La revolución era una posibilidad, lejana pero posible. Se podía, por medios políticos, culturales y económicos cambiar el mundo. Se discutía sobre la paz, entre misiles. El Comunismo y su propaganda se hacían un hueco entre la juventud de Occidente. Se creaban y destruían comunas en las que las utopías parecían asequibles a un sector de la juventud que renunciaba a los principios de patria, familia,...

En los años ochenta, se produjo una efervescencia de las modas culturales. Se podía pintar y aspirar a ser artista era un hecho socialmente aceptado e indiscutible. El mercado del arte se consolidó creando grandes espacios para la comercialización, como las ferias de arte que como la española Arco institucionalizó el Arte sometido a las reglas del Mercado. El antiarte era una rémora del pasado que no tenía lugar en la prosperidad de un Futuro hecho presente mediante el triunfo del capitalismo tardío.

Fundaciones, museos, colecciones, convirtieron la historia del arte en una secuencia gobernada por la pasión del clasificador. Las huellas del hombre moderno eran iguales o similares a las del hombre antiguo. Todo era uniforme, nada distinto. En todo caso, era clasificable y, en consecuencia, igual. Bajo esa apariencia se escondía una nueva realidad que pondría en cuestión esa seguridad. El propio afán por clasificar propició el uso de la informática, instrumento al que nada podía escapar. El sueño positivista se cumplía y, con él, su destrucción porque al abrir las puertas al desarrollo de lo maquinal, se abrió una vía infinita de creación que no sólo lucharía contra el mercado, sino que lo destruiría inapelablemente.

Al principio esa revolución fue concebida como una estupidez más del mercado. Individuos que con sus cacharros querían recrear una realidad “otra”. Eran víctimas de unos cables incontrolables que se desenchufaban en el momento menos oportuno y dejaban al artista despojado de todo artificio, expuesto a la sonrisa indulgente del público entendido. Sin embargo, algunos pioneros investigaron las posibilidades del mundo gráfico en el computador, como una alternativa a la imagen creada por el cine y la televisión. Fue así como grandes corporaciones impulsaron esa investigación con vistas a su aplicación en el ámbito cinematográfico, publicitario y televisivo, estableciendo verdaderos imperios industriales y económicos a través de los videojuegos. A partir de aquí, el desarrollo del ordenador personal, el correo electrónico y, fundamentalmente, Internet han desafiado al mundo del arte como museo y negocio, propiciando el

desarrollo de una utopía que pretende someter al mundo del arte desde una instancia inesperada, que por supuesto ha tenido la respuesta de los grandes poderes económicos dispuestos a ser insumisos ante ese arte no comercial, no museístico e, incluso, no artístico.

Nació el arte electrónico con sus múltiples formatos, direcciones y objetivos. Una realidad “otra” que se alzó contra la tradicional concepción del arte. Así hoy podemos hablar de net-artistas como Andy Deck; artistas que actualizan las propuestas antiartísticas como el “dadámetro” de Christophe Bruno; los mundos digitales alternativos como “Second Life”, y sus drogas alucinógenas aplicadas como la Virta-Flaneurazine, que se suministra en el ordenador e impulsa al usuario a deambular sin objetivo por los mundos tridimensionales, o bien, el propio “Second Life” como el no-lugar donde se recrean performances de los años setenta como ocurre con Lynn Hershman; hallamos asimismo en el arte electrónico la esperanza de alcanzar el sueño cibernético que trata de fusionar la naturaleza humana con la electrónica, con pioneros como Kevin Warwick, uno de los primeros que han experimentado en su propio cuerpo dispositivos cibernéticos; y, junto a estos, otros muchos formatos y sueños electrónicos y digitales que arrastran a las nuevas generaciones hacia sueños virtuales, que les aíslan de la realidad como los Hikikomori japoneses. En el otro lado de la balanza, hallamos brillantes tentativas que tratan de adaptar la complejidad del universo informático a la vida cotidiana como ocurre con el programa de investigación Simplicity, concebido y dirigido por el artista y científico John Maeda (15).

En este contexto, colectivos como Rizhome tratan de poner orden en un universo caótico, mientras los científicos tratan de encontrar fórmulas para convertir en permanentes las obras creadas en la red, para así ofrecer la condición de posibilidad de un museo donde lo virtual (palabra clave de todo el proceso), devenga real. El creador de Rhizome, Alex Galloway concibe esta plataforma como un intento de fomentar la comunicación sin caer en las redes del proteccionismo y de la rigidez de las estructuras del mundo de la cultura vigentes hasta nuestros días.

Es aquí donde interviene el poder para poner coto a los avances del arte electrónico que escapan al arte y al elitismo que le han sido propios a lo largo de lustros, décadas y siglos. Las galerías han reaccionado ante esta nueva situación adaptándose a las nuevas necesidades, creando mercados y ferias virtuales donde no los había. Así en Cataluña han surgido en el último año las plataformas digitales artícula.info o galeriescatalunya.com, que reúnen a unos setenta galeristas dispuestos a obtener el trozo del pastel que les corresponde. Otro de los retos a los que se enfrentan las instituciones artísticas es la conservación de las obras de arte electrónico y digital, planteándose cuestiones como ¿cómo conservar un software-art? O, bien, ¿Cómo establecer límites a la interactividad de la red? Todos los mecanismos en esta dirección están abiertos y en los próximos años habrá resultados.

Sin embargo, una cuestión permanece abierta y pone en jaque las estructuras que han dominado el mundo del arte y la cultura en los últimos cincuenta años: los derechos de autor y el tributo del arte a las haciendas respectivas. ¿Es posible acabar con las leyes de propiedad intelectual? ¿Qué consecuencias tendría para el mundo del arte? ¿Significaría, efectivamente, el final del arte tal y como hoy lo entendemos? Artistas como David Rice, Daniel García Andújar, Fred Fröhlich y otros, plantean abiertamente nuevas técnicas artísticas como el “muestreo”, la copia, la apropiación y el plagio para confundir las industrias culturales. Subyace en estas actitudes una lucha encarnizada que sectores del mundo de la creación electrónica están librando con el poder económico, político y cultural. Como consecuencia de este conflicto han surgido

distintas plataformas que han puesto en el punto de mira el concepto de copyright, como ha sucedido en el pasado festival Ars Electronica celebrado en Austria, donde el comisario de dicha muestra de arte digital, el japonés Joichi Ito afirmaba: «La era del copyright ha llegado a su fecha de expiración. Lo que está en juego es el valor de la propiedad intelectual, la libertad de información y el desarrollo de una sociedad basada en el conocimiento abierto, que intenta construir una nueva economía a partir de la creatividad y la información [...] A pesar de las pérdidas millonarias de la industria musical y cinematográfica, los grandes grupos de presión siguen rechazando todo impulso constructivo hacia la configuración de una nueva economía cultural, en su desesperado intento de conservar los mecanismos proteccionistas» (16).

Otras plataformas luchan también contra el concepto de autoría tradicional como ocurre con el manifiesto “Sociedad anónima-sociedad sin autor” que plantea un decálogo sobre el fin del control sobre los artistas, que abre las perspectivas a un nuevo horizonte económico, social y cultural. Como resumen de esta actitud en el octavo y décimo punto del decálogo se afirma lo siguiente: «8. En las sociedades del siglo XXI el arte no se exhibirá se difundirá.» [...] «10. En las sociedades del siglo XXI, el artista no percibirá sus ingresos de la plusvalía que se asocia a la mercantilización de los objetos producto de su trabajo, sino que percibirá unos derechos asociados a una circulación pública de las cantidades de concepto y afecto que su trabajo inmaterial genere» (17).

#### **4. Arte relacional: un microarte al servicio de todos**

En los años noventa, los herederos del situacionismo trataron de reaccionar al triunfo del coleccionismo y la sumisión del artista a los criterios de mercado. Se constataba como el mundo del arte y el mundo del consumo se habían convertido en un único dispositivo social y económico, como afirmaban los datos: «Según una estadística de 1993, uno de cada cinco jóvenes alemanes se siente artista o considera máximamente deseable el modo de vida del artista; puede suponerse que por artista ya no se entiende el artista creador, sino el último ser humano aureoleado por un permanente flujo de “experiencias”» (18).

A partir de constataciones como esta surgió una corriente estética llamada “relacional” que se pretendía heredera del materialismo y del situacionismo. Su máximo representante, el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud se apoyaba en las propuestas teóricas y prácticas de Althusser, Debord y sobre todo Felix Guattari para exponer como el Arte puede y debe formar parte del activismo social ofreciendo visiones críticas de nuestro mundo mediante juegos y paradojas, asumiendo el papel de microutopías. Bourriaud partía de la noción de subjetividad expuesta por Guattari para construir un discurso teórico decididamente orientado a proponer un nuevo paradigma estético basado en lo que denomina “utopías artísticas modernas” (19).

La estrategia no supone tanto el choque frontal contra las estructuras del poder político, social y cultural como su uso para divulgar pequeños pero convincentes mensajes de profundo sentido. Así artistas como On Kawara, Philippe Parreno, Maurizio Cattelan, Julia Scher, Damian Hirst, todos ellos convertidos en nuestros días en grandes nombres del Arte, tratan de poner en cuestión los procesos sociales y económicos mediante unos planteamientos que convocan al espectador como el enclave donde relacionar ficción y realidad con “la ayuda de signos, formas, gestos u objetos”, en palabras de Bourriaud. Recurren a tipologías muy diversas que van desde las conexiones y citas (On Kawara), hasta la ocupación de galerías

(Julia Sher), pasando por la propuesta de contratos y colaboraciones (Dominique González-Foester) y encuentros casuales (Phillippe Pareno).

Sin embargo, Bourriaud no pretende acabar con el concepto Arte sino modificarlo, transformarlo a favor de un nuevo modelo de relaciones sociales: «“El fin del arte” existe sólo en la perspectiva idealista de la historia. Podemos sin embargo retomar, con un dejo de ironía, la fórmula de Hegel según la cual “el arte es para nosotros una cosa del pasado”, para transformarla en figura estilística: estemos disponibles para lo que suceda en el presente, que supera a priori nuestra facultad de entendimiento» (20).

Como ocurrió con las Vanguardias de principios del siglo XX, el Mercado trata de devorar esos discursos ya, por sí mismos, disueltos en un magma de mensajes incontrolables y asimismo irreconocibles. Huelga decir que lo consigue mediante los mecanismos que pone a su disposición la propia estructura cultural: los media, el mercado y el propio artista subyugado por el reconocimiento y el poder mismo que le otorga su papel social.

El caso extremo de esta comercialización lo hallamos en la subasta de las obras de Damien Hirst en Sotheby’s (septiembre de 2008) donde se llegaron a pagar precios estratosféricos por sus obras, llegándose a recaudar 104,5 millones de libras esterlinas en los dos días en que se subastó su obra. Hirst, conscientemente o no, puso en cuestión el papel las galerías y de los marchantes, puesto que el hecho de pasar del mundo de la galería al de la casa de subastas supuso saltarse un aspecto esencial del mercado del arte. La estrategia de Hirst le ha valido calificativos como el de “payaso” (inadecuado por esta dignísima profesión, nosotros propondríamos el insulto “político”) y ha propiciado artículos de prensa de todo tipo, como el formulado por Manuel Ruiz Zamora sobre los límites del arte actual: «Ante una situación como esta resulta lógico que nos preguntemos si existe vida más allá de ese nihilismo radical que juega sin contemplaciones con los últimos vestigios de la religión romántica del arte. Si nos atenemos a las predicciones de algunos de los pensadores más sagaces de nuestra época, y a los signos que se desprenden de las actividades relacionadas con la creación artística, lo que parece más probable es que nos estemos encaminando hacia un concepto de arte mucho más discreto y efectivo, descargado de hinchazones transcendentales y más próximo, tal vez, al significado que tuvo la palabra en el mundo clásico. Llamaremos “arte” a productos de la imaginación que aspiren a un alto grado de excelencia, pero que se encuentren integrados en las prácticas y necesidades de la vida cotidiana, tal y como está ocurriendo ya con las propuestas de las nuevas tecnologías...» (21).

Llegamos, pues, a un nuevo fracaso ante el cual no podemos más que sonreír conscientes de que en ese fracaso se halla en el corazón de la confusión que acecha al propio arte, consciente de su propia finitud, de su larga agonía a la espera de un no sabemos qué.

## 5. Conclusión

Nuestras vidas están indisolublemente ligadas a conceptos que hemos heredado y que no podemos discutir ni, por supuesto, abolir. Lo máximo que podemos hacer es matizar su sentido, e incluso en ocasiones limitar su poder y proclamar la necesidad de superarlos. El Arte, una invención del Humanismo sólo morirá cuando desaparezca el Hombre. Hay un horrible y estremecedor fracaso en estas palabras, sin embargo nuestra capacidad de olvido es tan grande que muchas veces nos preguntamos si podemos saber algo que nos sea realmente útil.

## Notas

1. Como se desprende de las palabras de André Breton respondiendo a preguntas de André Parinaud sobre Dadá. Reproducimos un breve fragmento: «Pero fue Dadá 3, que llegó a París a principios de 1919, el que lo pulverizó todo. El “Manifiesto Dadá 1918” de Tzara, con el que se inicia este número, es violentamente explosivo. En él se proclama la ruptura del arte con la lógica, la necesidad de “llevar a cabo un gran trabajo negativo”, y ensalza totalmente la espontaneidad.». BRETON, André: *El Surrealismo*, Barcelona, Barral Ed., 1970 [1952], p. 56.
2. Véase el monumental estudio: JUDT, Tony: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Editorial Taurus, 2006.
3. JAMESON, Fredric: “Posmodernidad, sociedad y consumo”, en VV.AA.: *La Posmodernidad*, Barcelona, Ed. Kairós, 1985, págs. 165-186.
4. FUKUYAMA, Francis: “¿El fin de la Historia?”, en *Claves de Razón Práctica*, n. 1, Madrid, abril de 1990, págs. 85-96.
5. SLOTERDIJK, Peter: *En el mismo barco*, Madrid, Ed. Siruela, 1994 [1993].
6. HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Ed. Taurus, 1989, págs. 59-78.
7. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, Eds. de la Flor, 1974.
8. DEBORD, G. (1974) op. cit., p. 82.
9. SLOTERDIJK, P. (1994) op. cit., págs. 94-100.
10. *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-59)*, vol. I, Madrid, Literatura Gris, 2001, págs. 62-65.
11. BAUDRILLARD, Jean: *Olvidar a Foucault*, Valencia, Pre-textos, 1978, pág. 57-58.
12. ADORNO, Theodor W.: *Teoría Estética*, Madrid, Ed. Taurus, 1980, p. 49.
13. FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI Eds., 1978, págs. 191-192. Foucault escribía: «Quizá algún día la gente se asombrará. No se comprenderá que una civilización dedicada a desarrollar inmensos aparatos de producción y de destrucción haya encontrado el tiempo y la infinita paciencia para interrogarse con tanta ansiedad respecto al sexo; quizá se sonreirá, recordando que esos hombres que nosotros habremos sido creían que en el dominio sexual residía una verdad al menos tan valiosa como la que ya habían pedido a la tierra, a las estrellas y a las formas puras de su pensamiento».
14. DORFLES, Gillo: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Ed. Lumen, 1969, p. 182. Dorfles recurre a la definición de “Kitsch” de Hans E. Holthusen en su libro *Der unbehauste Mensch*, DTV, Munich, 1964.
15. MAEDA, John: *Las leyes de la simplicidad*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2006.
16. BOSCO, R. / CANALDA, S.: “Ars Electronica se enfrenta al ‘copyright’”, en *El País* (Edición Cataluña: *Ciberp@ís*, p. 8), Barcelona, jueves 4 de septiembre de 2008.
17. El manifiesto “Sociedad anónima-Sociedad sin autor” está colgado en la página [www.aleph.arts.org](http://www.aleph.arts.org). Apareció publicada por VERDÚ, Vicente: “La muerte del creador”, en *El País* (Edición Cataluña: sección *Tendencias*, p. 11), Barcelona, domingo 17 de febrero de 2002.
18. SLOTERDIJK, P. (1994) op. cit., p. 99.
19. BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, págs. 110-131. Quisiéramos destacar el siguiente párrafo de la p. 131: «En un universo mental donde el ready-

made constituye un modelo privilegiado, en tanto producción colectiva (el objeto en serie) asumida y reciclada en un dispositivo plástico autopoiético, los esquemas del pensamiento de Guattari nos ayudan a pensar los cambios en curso en el arte actual. Pero ese no era sin embargo el objetivo primero del autor, para quien la estética está obligada, ante todo, a acompañar y reorientar los cambios sociales... La función poética, que consiste en recomponer universos de subjetivación, tal vez no tendría sentido si no pudiera también ella ayudarnos a sobrellevar las muestras de barbarie, de implosión mental, de espasmo caótico, que se vislumbran en el horizonte, para transformarlas en riquezas y placeres imprevisibles.»

20. BOURRIAUD, N. (2006), *op. cit.*, p. 135.

21. RUIZ ZAMORA, Manuel: “La comercialización como obra de arte”, en *El País* (Edición Cataluña: sección Opinión), Barcelona, sábado 17 de noviembre de 2008.



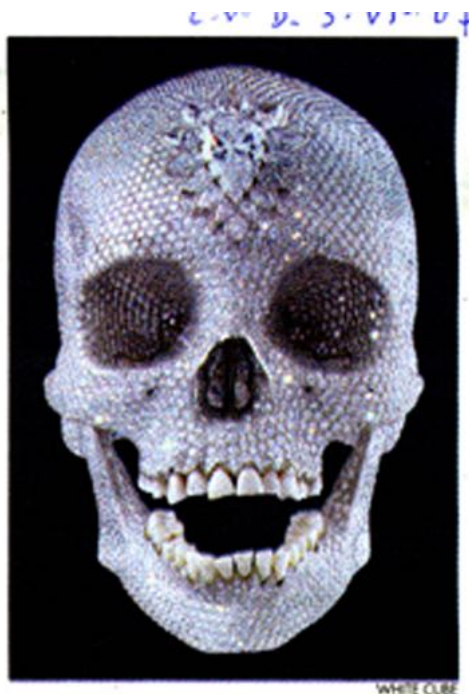
## Ilustraciones



1. "Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?", de Richard Hamilton (1956)



2. Obra de Maurizio Cattelan presentada en la exposición colectiva “Partners” celebrada en Toronto (Canadá) en 2003.



3. “Por amor de Dios”, de Damien Hirst (2007). Vaciado en platino de una calavera humana enteramente incrustada de diamantes con excepción de la dentadura del siglo XVIII. Valorada en 72 millones de euros.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## En los umbrales de un Neo-humanismo digital: el trabajo artístico de Marotta&Russo

Daniele Della Vedova

Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art

### Resumen

El crítico y curador francés Nicolas Bourriaud define como *arte de la posproducción* un espacio narrativo abierto que tiene en consideración las referencias del pasado con el uso de las nuevas tecnologías. En este contexto se encuentra la obra y la actividad de la pareja artística italiana Marotta&Russo. La entrevista que sigue trata los temas desarrollados por el colectivo artístico y su poética, el Neo-humanismo digital, un nuevo humanismo que empieza desde el hombre y se desarrolla gracias a las máquinas.

### Abstract

*French curator and critic of contemporary art Nicolas Bourriaud describes Art of postproduction as an open narrative space that considers the past references with use of new technologies. In this context we can identify the activity of the Italian artistic duo Marotta&Russo. The interview explores their artistic activity and personal vision of art, the digital Neo-humanism, a new humanism that starts from man and has developed thanks to machines.*

El crítico de arte y curador francés considera que rescribir la modernidad debe ser la tarea histórica del comienzo del XXI siglo: «no volver a partir desde cero, ni tampoco estar atados por el archivo de la historia, sino inventar y seleccionar, descargar desde el ordenador para utilizarne los datos» (1).

Bourriaud habla de la voluntad de ponerse delante de un arte que se vuelve a conectar con el pasado. El uso del personal computer y de los *softwares* ha cambiado totalmente la entidad de la obra de arte. Los nuevos media vuelven a analizar las enseñanzas del pasado y sobretodo vuelven a leer las vanguardias del siglo XX con una velocidad exponencial.

El arte de la posproducción es para el crítico francés la práctica artística más adecuada para reaccionar delante del caos de la cultura global en la era de la información.

«Si hoy en día el *download* de formas (sampling y remake) representa problemas importantes es porque nos empuja a considerar la cultura global como a una caja de instrumentos, un espacio narrativo abierto, mas que un discurso unívoco o una línea de productos industriales» (2).

En este tipo de trabajo artístico, es decir un espacio narrativo abierto que tiene en consideración las referencias del pasado con el uso de las nuevas tecnologías, podemos encontrar la obra y la actividad de la pareja artística Marotta&Russo (Udine, Italia).

La pareja artística, formada por Stefano Marotta (La Chaux de Fonds, CH, 1971) y Roberto Russo (Udine, IT, 1969), trabaja en el estudio multimedia creado en 2000 con propósitos profesionales de *webdesigner* y de contaminación con el arte contemporáneo.

Han llamado su proyecto “*Avatar project*” ([www.avatarproject.it](http://www.avatarproject.it)) (3).

En el lenguaje informático se define “avatar” el alter ego virtual que, bajo formas icónicas más o menos elaboradas, representa en el ciberespacio el operador humano. En la elección del nombre se han propuesto subrayar tres aspectos: el proceso de mutación antropológica en marcha bajo el impulso del IT, la necesidad de un proyecto artístico no elitista basado en la comunicación, y el hecho que el futuro tiene un corazón antiguo.

Comparten la concepción Apple de Steve Jobs, donde el creador ha subrayado desde sus comienzos la voluntad de crear un ordenador pensado para el hombre común, sencillo de usar porqué dotado de interfaz gráfica y ratón (4).

Los artistas dicen: «Detrás de las así llamadas “Nuevas Tecnologías” hay una historia conceptual, cultural y antropológica que dura casi treinta años. Tomar conciencia de este hecho es el primer paso para reflexionar sobre ello de manera crítica».

Desde el inicio el trabajo artístico se ha desarrollado en la perspectiva de iteración del hombre con la

máquina, la búsqueda de un recorrido humano de quien trabaja en contacto con la máquina. El ordenador como medio de análisis de la sociedad: la evolución de la máquina puede ser vista no solo como necesidad de avance de la tecnología, sino también como historia del hombre y de su evolución.

El hombre va al mismo ritmo y evoluciona con la maquina que ha creado. Los ordenadores se ponen en relación con las vivencias humanas.

A este respecto la creación de un museo de ordenadores Apple de Roberto Russo no quiere ser únicamente un desasosiego de coleccionismo: los diferentes modelos de ordenadores representan las historias de los hombres que los han usados, la historia de la creatividad del hombre y su capacidad de relacionarse con la máquina.

El aspecto más interesante del trabajo de Marotta&Russo, según el crítico y curador Luca Beatrice (2006) reside en la *ambivalencia*: por un lado para entender las obras parece necesario ponerse en el lenguaje del graphic y web design para capturar los aspectos relacionados con las transformaciones socio-culturales, por otro lado es posible mirarlas en su esfera estética, donde se reconoce una elegancia formal que es propia de los códigos de la pintura.

Una ambivalencia en la que se encuentran cómodos: han exhibido tanto en exposiciones de arte digital (*Actual Position of Italian Netart*, curador W. Agricola de Cologne, 2002, [www.javamuseum.org](http://www.javamuseum.org)) como en exposiciones de pintura (*Vernice – Sentieri della Giovane Pittura Italiana*, curadores F. Bonami y S. Cosulich Canarutto, Centro Espositivo d'Arte Contemporanea di Villa Manin, città di Codroipo, 2004). En sus obras se pueden individuar la transposición de elementos arquitectónicos y pictóricos que se refieren al siglo pasado y la voluntad de mantener la tradición artística de las vanguardias.

Como por ejemplo en la serie *Under The Domain Name*: un trabajo sobre los paisajes urbanos de arquitecturas rigurosas, acerca de la idea del racionalismo de la Bauhaus, de acuerdo con el desarrollo vertical de la nueva megalopoli. Cada tablero nace de la reutilización de *home page* existentes, seleccionadas entre *browser* y sitios de fuertes connotaciones sociales. En la práctica, la obra reconstruye un mundo paralelo, sintético por su naturaleza electrónica, nacido de la reducción de portales únicos. El World Wide Web es leído como organismo vivo donde la reflexión visual nos devuelve al Hombre, a su modo de ser y pensar.

La entrevista que sigue trata en una apasionada charla los temas desarrollados por el colectivo artístico: su relación con el ordenador; la posibilidad de reinterpretar a través de los *software* una nueva idea de arte; la relación con el arte del siglo pasado y con las vanguardias históricas; los modelos que los han inspirado; hasta llegar a la idea del neo-humanismo digital, un nuevo humanismo que empieza desde el hombre y se desarrolla gracias a las máquinas.

Marotta&Russo afirman: «Las potencialidades de los nuevos media están siempre en los comienzos: ya que el hombre es - desde siempre - el “nuevo media”. Las tecnologías relacionadas con la hipermedialidad, por las distintas competencias que requieren en su empleo profesional y también en la cotidianidad de



cada uno, inducen a ver como unitarios estos dos macro-ámbitos. Estamos, en definitiva, en los umbrales de un neo-humanismo digital».

**AUTOR:** Ci potete fare un breve excursus sulla storia del vostro sodalizio artistico per conoscenza al pubblico spagnolo a cui questa intervista è dedicata?

**RUSSO:** Ci siamo conosciuti in ambito universitario presentati da un comune amico e da lì è nata un'amicizia sulla base di un confronto culturale ed umano. Io ero di appassionato di letteratura filosofia e storia e mi occupavo di poesia, mentre Steve più orientato verso l'arte in generale ed il movimento del graffitiamo.

Ognuno ha contaminato di propri interessi l'altro, fino a giungere con un gruppo di amici di fare della attività culturale in seno all'Università (Università degli Studi di Udine) e da lì è maturato il desiderio di incominciare a lavorare su dei progetti comuni. Il passo successivo è stato quello di abbattere le singole barriere unendo le rispettive forze ed iniziarsi come duo, Marotta&Russo. Partimmo sperimentando nell'ambito della installazione ambientale e quindi ci muovevamo nell'arte concettuale applicata ai singoli luoghi dove esponevamo.

Abbiamo iniziato ad avvicinarci all'informatica inizialmente come un valore strumentale di creazione di riviste universitarie piuttosto che di testi, e in un secondo tempo come dati audio nelle prime installazioni. Così di seguito l'interesse per l'informatica da strumentale è cominciato a divenire anche espressivo. Intrapresi un corso professionale che prevedeva una buona conoscenza nell'ambito multimediale e la creazione della figura professionale di progettista multimediale. Questo mi diede l'opportunità di approfondire certe tematiche che avevamo appena sfiorato come un abito interessante di ricerca per le nostre sperimentazioni artistiche. Durante il corso che il nostro interesse avrebbe potuto tradursi in un vero e proprio lavoro, aprendo uno studio professionale. Nel momento stesso in cui abbiamo scelto di cambiare registro espressivo e di indagine, e passare dalle installazioni alla ricerca del digitale attraverso gli strumenti del digitale l'apertura del nostro studio di web designer ci ha permesso di unire l'attività artistica con quella professionale facendo in modo che la professione desse linfa alle riflessioni concettuali ed espressive sul lato artistico.

**MAROTTA:** La linfa di cui parla Roberto si alimenta non solo dell'atteggiamento attraverso la lettura delle questioni interne all'arte ma in generale attraverso una visione volutamente ampliata, non settoriale e non specialistica. Abbiamo sempre creduto in un'azione culturale che sia di ampio respiro non soltanto e specificatamente all'interno delle sperimentazioni o delle problematiche dell'arte visiva in senso stretto. Per noi il fulcro del problema era proprio una questione culturale e sociale, come l'influenza e le modificazioni che l'informatizzazione andava a compiere nella società. Come artisti abbiamo organizzato eventi culturali come esposizioni collettive dove ci siamo presentati come curatori, abbiamo gestito diverse riviste che presentavano poesia e letteratura. Questo pallino c'è rimasto, abbiamo soltanto allargato la questione negli anni arrivando a confrontarci poi con il design, con il graphic design, con la comunicazione.

**RUSSO:** Un unico grande ambito, alla fin dei conti, sulla scorta di una riflessione che andava maturando nel tempo e che è il modo in cui ci presentiamo adesso, ovvero come un gruppo di ricerca a 360 gradi.



**AUTOR:** Nel catalogo da voi curato dite senza mezzi termini o false incomprensioni: “L’arte è arte e basta!”. Allora mi viene da dire che l’arte è un cane che si mangia la coda, e bisogna tenere in considerazione il passato. Qual’è stata la necessità che vi ha spinto a creare arte, quali gli artisti che vi hanno influenzato, e soprattutto quali del ventesimo secolo, se come avete citato prima siete partiti da un approccio concettuale?

**RUSSO:** L’idea che è andata maturando e che adesso ha la sua completezza nei nostri lavori è quella di creare appunto una operazione a 360 gradi dove in tutto ciò l’assunto è che la realtà di base è complessa e complessi sono i modi di indagarla. Lo spirito interdisciplinare che caratterizzava il nostro primissimo approccio anche amicale è maturato ulteriormente di consapevolezza e tecnica proprio nell’esercizio del multimedia e quindi le riflessioni sociali e di ambito psicologico ed economico e nella trasmissione di cultura che il multimedia porta come implicazioni. All’interno della potente riorganizzazione che la multimedialità ripropone, perché tale è a mio vedere, la necessità nostra sentita sin dall’inizio e che sentiamo rimanere intatta, è quella di trasferire nel futuro il passato. O meglio, trasferire attraverso un vaglio critico preciso e responsabile (e reso ancora più responsabile dal fatto che nasce dal confronto continuo fra noi due), quanto del passato in termini di valori e ricerche potesse essere utile al futuro. In questi termini noi parliamo di Neo-umanesimo digitale, cioè la capacità, la volontà, di identificare dei fini alla potenza smisurata che le tecnologie ci mettono in mano e quindi alla creazione di un senso di responsabilità, ad una riflessione sulla storia di queste tecnologie e le loro implicazioni umane ed antropologiche. Senza ombra di dubbio il riferimento culturale primo è Duchamp.

**MAROTTA:** Non si può prescindere dall’affrontare Duchamp come autore anche se non è da intendersi in modo così stretto e vincolante...

**AUTOR:** ...non da intendersi nei vecchi termini nell’insegnamento della storia dell’arte contemporanea. Prenderlo come radice che poi si sviluppa in più ampi termini..

**MAROTTA:** E’ proprio così. Abbiamo cercato di capire qual’era il suo insegnamento ultimo dopo aver approfondito le sue varie fasi, anche quelle più radicali. Siamo giunti ad una sintesi: Duchamp rappresentava il momento in cui anche a livello ideologico l’immaginario dell’orizzonte dell’artista non era più condiviso con la società in senso tradizionale, la committenza non era più la stessa dei secoli precedenti e quindi inevitabilmente anche la poetica doveva diventare assolutamente personale. A quel punto la cosa fondamentale era far diventare questa visione personale, una poetica regolamentata che potesse avere un senso comunicabile all’esterno. Quello che di Duchamp ci affascina è la sua ferrea costruzione delle regole all’interno del suo gioco. Questo è stato il suo grande insegnamento.

**AUTOR:** ...che poi è anche molto vicino al suo gioco preferito, il gioco degli scacchi di cui era un grande giocatore. Il gioco degli scacchi è un gioco prettamente mentale, che impone delle regole, delle strutture matematiche alle quali bisogna attenersi..

**MAROTTA:** Esatto. Mi dò delle regole, che poi servono anche a valutare il mio lavoro.

**RUSSO:** Son due fondamentali le lezioni date da Duchamp che tuttora sottintendono il nostro

lavoro. La prima: quello che Duchamp alla fine dice e che ci lascia come messaggio, che rimane modernissimo e validissimo, è l'assunzione di responsabilità che ciascuno di noi come essere umano e, a maggior ragione come artista, deve avere. L'assunzione totale di questa responsabilità significa a lato pratico l'autoregolamentazione con forte disciplina di un insieme coerente dal punto di vista linguistico e concettuale, quindi totalmente aderente alla propria esperienza esistenziale e storica.

**AUTOR:** ...che travalica però dalla religione e questo è un ulteriore passo fondamentale di Duchamp.

**RUSSO:** ..che travalica dalla religione, appunto: perché quello duchampiano è neo-umanesimo a ben vedere! Non ancora digitale nelle tecniche ma sicuramente digitale nel modo di pensare!

**AUTOR:** Il critico Gianluca Marziani per l'esposizione *Umbo* nel dicembre 2002 alla Galleria d'arte contemporanea 3G di Udine, distingueva nell'idea del limbo il vostro lavoro inserendo la fantascienza, la virtualità del luogo e del possibile con un rapporto che voi avete sempre cercato di sottolineare progressivamente dandovi una struttura. Si percepisce che nel vostro lavoro è sottintesa c'è una progettualità.

**RUSSO:** Il possibile è il segno della responsabilità e la responsabilità è il segno del possibile! Questo in definitiva! E infatti il secondo punto duchampiano che rimane validissimo a nostro avviso ci viene da una riflessione sull'ultima opera dell'artista francese. La necessità di ricomporre l'immagine e la ricomposizione dell'immagine come ricomposizione della responsabilità dell'artista e fine quindi della decadenza o del decadentismo dell'artista romantico come si conosce, deresponsabilizzato e visionario. E tutto ciò attraverso, e, questa è una mia persona lettura, attraverso un effetto di tridimensionalità, che per me è già multimedialità! L'opera è effettivamente già un lavoro digitale, con tecniche analogiche, ma in maniera totalmente digitale. L'idea stessa del diorama, con la sua ossessione continua a fare lavori e servirsi di luoghi come valigie. Duchamp giunge ad una compiutezza simbolica che non è più simbolica per l'appunto, ma concreta, essendo opera di dati!

**MAROTTA:** Per quel che riguarda altri possibili collegamenti con le ricerche di inizio novecento come le avanguardie storiche ce le siamo trovate per strada, non sono state cercate. Il nostro sforzo è stato proprio quello di immedesimarci in prima persona all'interno di questa digitalità diffusa. Lavoriamo in diverse direzioni, per progetti che poi si realizzano in una serie di opere, creando un meccanismo inverso, ovvero andando a smontare gli ingranaggi del meccanismo interno proprio alle logiche del meccanismo delle tecnologie. Facendo questo ci siamo resi conti poi che molti dei passaggi a monte, sicuramente concettuali nell'approccio, erano poi avvicinati alle ricerche delle avanguardie storiche come il Modernismo e la Bauhaus, per citarne solo due.

**RUSSO:** Le abbiamo ritrovate, come dire...ribaltando il calzino! Cominciando a riflettere sulla mentalità informatica. Ci sono artisti digitali che ricercano logiche interne alla linguistica informatica. Il caso nostro, invece, per certi versi risulta essere peculiare, ed è quello che in inglese si chiama *gameplay*. È un termine che deriva dai videogame e sta a significare l'esperienza di gioco, intendendo con ciò l'esperienza nella sua totalità, non solo l'insieme delle regole del gioco stesso, ma l'esperienza propria dell'utente rispetto al gioco stesso. Faccio un esempio: prima abbiamo parlato degli scacchi di Duchamp. Se noi adesso

giocassimo a scacchi avremmo un *gameplay* di un certo tipo: siamo in una stanza, abbiamo il gioco con una sua forma fisica, etc.. Se però giocassimo a scacchi attraverso il monitor in due luoghi diversi, ecco che il *gameplay* è competentemente mutato! In definitiva quello che ci interessava era il *gameplay* che si instaurava con le macchine che dai laboratori ingegneristici dei camici bianchi entravano nelle case delle singole persone. Con la rivoluzione e la conseguente diffusione dei personal computer dovuta all'accessibilità del prezzo e, con l'avvento della rete, ha portato effettivamente ad un cambiamento del *gameplay*: in questo caso il *gameplay* è proprio la percezione culturale che la società ha di se stessa.

**AUTOR:** Alla fine ritornate ad un progetto di cultura all'interno della società!

**RUSSO:** Non ci siamo mai distaccati da quello!

**MAROTTA:** Desideravo fare un breve intervento riferendomi alle questioni culturali. Questo approccio stà proprio a monte della nostro lavoro. Il fatto stesso che abbiamo deciso di lavorare assieme ci porta inevitabilmente a creare un prodotto che è culturale perché nasce dal nostro confronto: non è totalmente mio né totalmente suo, e nemmeno una mera sommatoria. Nell'approccio al lavoro elimini anche una parte di soggettività. Nel momento in cui proponi un lavoro ad un'altra persona questo diventa un qualcosa che è esterno a te, perde soggettività. Reputo questo aspetto molto importante, rispetto ad un'arte tardoromantica, molto soggettiva.

**AUTOR:** Questa intervista nasce come proposta di comunicazione per esporla all'interno del Convegno degli storici dell'arte spagnoli il cui tema è quello della memoria storica. In questi anni che stiamo vivendo la memoria può essere anche la memoria di una macchina o delle persone che l'hanno adoperata. Russo ci puoi parlare del museo sui computer Apple che hai creato?

**RUSSO:** Ad un certo punto noi abbiamo indagato la logica delle macchine, chiaramente con l'accezione che dicevo prima, quindi in relazione all'utente, all'umanità, per capire una cosa particolarissima e strana: che la logica delle macchine è la logica dell'uomo.

**AUTOR:** Proprio ciò che ha sottolineato Steve Jobs, il creatore di Apple, nella celebre lezione data alla Stanford University questa primavera, che poi alla fine è anche il valore che voi date al mezzo Mac e la ricerca stessa sottintesa nella visione Apple.

**RUSSO:** Difatti il museo è stato utilissimo in questo per capire. Da un certo punto di vista la logica delle macchine assomiglia tantissimo alla logica umana, per quanto distanti ci assomiglia perché sono nostri manufatti: almeno nelle premesse ci assomigliano, nelle conseguenze bisogna che ci assomiglino. Imparare questa logica e le sue conseguenze concettuali è in qualche modo iniziare a tratteggiare la nuova cultura, quella che comunque stà nascendo e che per ora nome non ha. Siamo alle soglie di una nuova cultura. Non ci definiamo postmoderni, perché crediamo che il postmoderno sia finito non da adesso. Non sappiamo come nominare questo tempo, noi lo chiamiamo Neo-umanesimo digitale. Non so se sarà l'etichetta storica che se ne darà, ma qualcosa di più vicino al concetto di umano sicuramente.

Il museo è stato interessante perché nasce dall'iterazione che abbiamo io e Steve. Il museo nasce da una mia personale passione, quindi si tratta della mia collezione ma è il nostro museo. In breve i diversi pezzi raccolti sono diventati "nostri" grazie anche alla nostra iterazione e all'economia dello studio. All'inizio c'era la volontà di creare un museo dove l'attenzione fosse rivolta non al computer ma alla sua storia, e per quanto possibile al suo utilizzo effettivo: quel modello usato da quella persona per quel determinato scopo.

Sono riuscito ad ottenere, con un po' di fortuna e abilità e grazie a contributi vari di conoscenti ed amici, anche cose particolari come le macchine con cui si impaginava la rivista d'arte contemporanea *Flash Art* alla fine degli anni Ottanta- inizi anni Novanta. Ho computer di giornalisti, di architetti... cioè come una serie di professioni, direi di ambiti umani prima ancora che professioni, passati attraverso il computer che risulta essere quindi il fattore unificante, uscissero completamente trasformate. Da una parte certe tradizioni delle proprie radici di mestiere rimangono tali e nello stesso tempo venivano date nuove possibilità. Faccio un esempio: la stampa tipografica passata attraverso il processo di dtp e quindi l'impaginazione elettronica cambia completamente le professionalità che ci lavorano. Vengono tramandati i font ma non i caratteri mobili.

Dall'altra parte torniamo al discorso dei *gameplay*: se studio la concettualità che sta dietro le macchine e se posso usare le macchine che l'hanno creata ottengo un *gameplay* vicino a quello originale. Non ritorno indietro nel tempo, ma usare il modello sperimentale che fece il primo game della storia dà un'emozione incomparabile.

Tutto questo è diventato una biblioteca, un patrimonio in cui entrambi abbiamo potuto accedere. Vecchie macchine significano vecchi software, vecchi software significano tanti modi di affrontare problemi. Nello studiare tutto ciò ci siamo accorti che le persone che crearono questi software non credevano nella tecnica in quanto tale, ma nella tecnica in quanto a liberazione di creatività, in quanto ad aumento antropologico delle possibilità nella società.

E' in definitiva l'idea del primo Mac: priorità è entrare nelle case di ognuno.

**AUTOR:** Spesso venite considerati all'interno dell'arte digitale, quando per quello che mi state dicendo assolutamente non lo siete perché il lavoro che state facendo per dirla con le parole dal critico e curatore francese Nicolas Bourriaud è "una scatola aperta".

**MAROTTA:** La questione è complicata. Il discorso che noi abbiamo sempre presente è che lavoriamo all'interno di un certo ambito, ma nello stesso tempo non ci piace vincolarci a quelle che sono poi le ricerche specificatamente interne ai nuovi media. Il nostro approccio è comunque da artista nel senso più ampio del termine, anche se abbiamo deciso di utilizzare come mezzo espressivo il computer. Inevitabilmente questa società per riuscire a semplificare crea delle etichette Ci sono tanti definizioni- netart, videoarte, internetart- però alla fine nessuna di queste centra l'obiettivo. Siamo altrettanto consapevoli sin dall'inizio di essere in qualche modo un ponte tra quello che è la concezione ormai storicizzata dell'arte e del ruolo dell'artista con qualcosa che sta nascendo in questi anni. È una questione anagrafica.

**RUSSO:** Siamo la generazione ponte, quella che ha potuto vedere la tv in bianco e nero, i primi computer, internet, e la tecnologia odierna. Noi siamo la generazione cerniera da questo punto di vista, sia della consapevolezza artistica sia tecnica e sociale.

**MAROTTA:** Il mondo, il sistema dell'arte rispetto a questi nuovi sviluppi è attardato, nel senso che è racchiuso ancora a dei criteri di valutazione oramai datati e quindi sarà il mondo che si infiltrerà dentro il sistema dell'arte. Noi stiamo cercando di fare un po' di ordine, cercando di non avere barriere espressive.

**RUSSO:** Ci piace l'arte contemporanea ed i circuiti tipici dell'arte contemporanea, ovvero facciamo la classica carriera artistica esponendo in gallerie, ma nello stesso tempo non ci precludiamo l'*industrial design* rispetto al *visual design* o qualunque tipo di espressione creativa che desideriamo affrontare. Nel momento in cui ci troviamo di fronte ad una possibilità la affrontiamo, articolando un linguaggio nostro che sia adattabile di volta in volta alle diverse situazioni. Come detto prima cerchiamo una coerenza assoluta, tenendo presente le nostre priorità in ogni situazione. È certamente presuntuoso ma è l'obiettivo che bisogna darsi.

**AUTOR:** D'altra parte se prima parlavate di Duchamp e dell'assunzione di responsabilità e della volontà di darsi delle regole, è naturale che ci si ponga un obiettivo sempre maggiore. L'idea di questa vostra trasformazione in atto segna anche il comportamento e le parole di certi critici riguardo alla vostra opera. Il critico e curatore italiano Luca Beatrice scrive che il maggior fascino delle vostre opere sta nell'ambivalenza, ovvero che le vostre opere possono essere viste sia come lavori di grafica sia limitarsi alla sola sfera estetica. Mi viene in mente la serie *Under The Domain Name* un lavoro dove l'idea della rappresentazione della città in trasformazione viene data attraverso il riuso di home page esistenti e strutturate secondo una architettura precisa, molto vicina a certi modi di pensare della Bauhaus, ma che vengono ri-forniti dalle vostre esperienze, dalla possibilità del mezzo tecnologico.

**RUSSO:** *Under The Domain Name* è innanzitutto un'opera di brutale realismo a proposito di assunzione di responsabilità e di riferire ciò che gli occhi vedono. Sono delle pagine web realmente esistenti ripulite dei contenuti testuali iconici, lasciati solo nella loro identità strutturale, quindi realistiche. La somiglianza tra queste costruzioni e la somiglianza delle costruzioni come edifici non è casuale. Si è voluto dare una sorta di rappresentazione di una sulfurea e strana città, nello stesso tempo una città modernissima ma anche antichissima, perché talmente strutturale e nello stesso tempo pulita e misteriosa, da essere considerata "la città".

**MAROTTA:** La scelta di utilizzare la metafore del *landscape* urbano era la chiave d'ingresso al lavoro. Nell'affrontare la progettazione della serie abbiamo cercato attraverso l'utilizzo della metafora questa idea della città, di creare quei dati di comunicazione che andiamo sempre ricercando. Al di là di riconoscere gli elementi compositivi iniziali c'era questo secondo passaggio che portava alla costruzione di una immagine comprensibile e quindi fruibile..

**AUTOR:** ...la cui continuazione si sviluppa anche nella serie *Object kit*, in una proposta che cambia quasi gli elementi della tecnologia per dare luogo ad un nuovo senso estetico.

**RUSSO:** Se *Under The Domain Name* era riportare con crudo realismo quanto trovato in rete, *Object kit* era la riflessione sviluppata ulteriormente. Il passaggio da una serie all'altra è come dall'architettura all'ingegneria. *Object kit* non è un manifesto estetico ma è l'estetica che ti svela una logica. Ecco perché dico che è vicina all'ingegneria.

**AUTOR:** Una delle cose che mi paiono interessanti nel vostro lavoro è anche la possibilità delle opere di essere traslate su diversi supporti, dalla pagina web direttamente alla tela attraverso il plotter, sino ai pannelli, a grandi pannelli che ricoprono per estensione il muro e giungono a divenire pittura murale. Mi piace mettere in relazione questo con ciò che succedeva negli anni Venti con l'idea di *summa artis*, ovvero l'integrazione dell'architettura con la scultura e la pittura in un'opera unica.

**RUSSO:** Se la realtà è frutto di un'impaginazione digitale, noi reimpaginiamo la realtà!

**AUTOR:** Una delle opere della serie *Under The Domain Name* era un lavoro eseguito a computer e trasferito direttamente sui muri di una stanza della villa barocca di Villa Manin (città di Codroipo) sede di un Centro Espositivo d'Arte Contemporanea dove avete partecipato ad una collettiva curata da Francesco Bonami. L'opera poteva essere considerato sia un intervento, sia una installazione, sia una pittura murale, e debbo riconoscere che questo gioco rendeva ancor più interessante l'opera.

**MAROTTA:** I lavori non partono mai da questioni puramente formale. La maggior parte degli elementi visivi sono in realtà materiali già disponibili se uno possiede un computer e un collegamento internet. Andiamo ad indagare un ambito e ricercare degli elementi che stanno alla base di questo ambito e delle sua logica. Anche a Villa Manin abbiamo affrontato in maniera metodica la questione dell'output. Abbiamo cercato anche in quel contesto di sperimentare le nuove possibilità di output della macchina: attraverso un progetto, che è il mio file, posso trovare enne possibilità di uscita, di output. Da lì si giunge ai pannelli piuttosto che al sito web, e ad altre possibilità che non escludiamo a priori, anzi.

**RUSSO:** Il nostro mondo è digitale e il nostro lavoro è totalmente omogeneo con esso. E' allo stesso tempo una scelta iniziale ma anche una conseguenza logica e processuale di certi assunti. Si trattava di sperimentare adattarsi alle nuove tecnologie in un percorso decisamente artigianale. È un valore aggiunto della ricerca. Non sarei in grado di stampare un pannello uguale a quello fatto per la serie di cui parlavamo prima, perché ora non esistono le stesse macchine e gli stessi inchiostri.

**AUTOR:** Ho trovato interessante il lavoro che avete svolto come interior design per il Salone da Silvano, uno storico negozio di barbiere a Udine. Ricordo che già il padre dell'attuale proprietario aveva lasciato in mano ad un architetto la ristrutturazione del locale agli inizi degli anni Sessanta con esiti di assoluta modernità, tanto da divenire oggetto di un articolo per la famosa rivista di architettura *Domus*.

Avete lavorato sull'idea del flusso delle persone che frequentano il salone.



**MAROTTA:** Rimanendo all'interno di quelle che sono le nostre indagini abbiamo riflettuto su quello che è il negozio del barbiere. Il barbiere ha una clientela assolutamente trasversale, sia di ceto sociale, di ruolo sociale, di età...

**AUTOR:** ...è la società stessa che si manifesta all'interno di un singolo luogo.

**MAROTTA:** Proprio così. Ci è venuto naturale collegare quella che era la nostra ricerca con la questa situazione, di aver trovato una comunanza. I clienti lo hanno percepito, dimostrandosi entusiasti: hanno capito che non era solo una semplice decorazione per abbellire il locale, ma avendo una storia ed un senso ne hanno apprezzato la lettura e la visione dell'opera.

**RUSSO:** Il lavoro era un diagramma di flusso, quello stesso schema che viene usato a livello aziendale all'apparenza molto tecnico e specifico ma in realtà entrato nella mentalità comune da essere immediatamente riconoscibile da chiunque. In definitiva un'opera molto meno elitaria di quanto potesse sembrare.

**AUTOR:** Pensate sia possibile un giorno o l'altro veder realizzato uno di quei libricini a metà via fra grafica e poesia con cui avete iniziato la vostra collaborazione artistica e come lo realizzereste adesso?

**MAROTTA:** Un lavoro come quelli difficilmente lo realizzeremmo adesso. E' vero però che le necessità che stavano a monte sono simili, e continuiamo a perseguire, ovvero un confronto fra noi due. Lo testimonia il nostro ultimo catalogo, che ben può essere pensato come diretta prosecuzione di quei lavori.

**RUSSO:** Tutta l'operazione per quel catalogo era nostra. L'idea di accorpate due mostre personali, di fare un unico catalogo, di farlo in una determinata maniera come catalogo d'arte costruito da due artisti, la scelta delle opere inserite facendo una retrospettiva che andava al di là dei lavori presentati in mostra, e per finire i testi che accompagnavano le pagine, di fatto l'intera operazione, a cominciare dai biglietti d'invito, è stata pensata da noi.

**MAROTTA:** Nel momento in cui abbiamo impaginato il catalogo abbiamo cercato di farlo diventare un libro d'artista come potevamo concepire il libro d'artista noi in quel momento. Nella parte testuale abbiamo aggiunto dei richiami non di critica artistica ma di poetica, la nostra poetica. Desideravamo fosse un'opera aperta. Un'opera in sé.

**RUSSO:** Effettivamente quella è una nostra opera, fatta semplicemente in forma di catalogo piuttosto che in pannello. Tale è nella sua concezione e nei suoi risultati. Il catalogo è la volontà di fare una summa concettuale ed estetica di tutto il percorso sino a quel momento intrapreso.

**AUTOR:** Agli artisti non viene mai chiesto una cosa che ritengo fondamentale quando lavoro. Ho bisogno di un tessuto sonoro, di immergere i miei pensieri nella spazio della musica. Che tipo di musica ascoltate o condividete, e che musica vi ha influenzato nel lavoro artistico?

**MAROTTA:** Noi abbiamo sempre lavorato con la musica. Nelle varie fasi del nostro lavoro c'è sempre stato un tappeto sonoro costante. La musica ci è servita tantissimo per gli sviluppi del nostro lavoro. Trovavamo in musica quello che volevamo fare nell'ambito visivo.

**RUSSO:** Proprio perché la musica risultava essere avanti come soluzioni ai quesiti che ci ponevamo. Avevamo più esempi in musica di quella mentalità che andavamo cercando. Tutto il periodo delle installazioni, estremamente concettuale, lo associamo alla musica di Tricky e all'ambito musicale del Trip-hop. Sempre ci ha accompagnato tantissimo jazz, passando da Charlie Parker a John Coltrane a Miles Davis. Negli ultimi tre-quattro anni ci accompagna la musica digitale, con una riscoperta cosciente dei Kraftwerk, che consideriamo semplicemente come artisti digitali con le loro ricerche all'interno di una società trasformata dalla cultura elettronica. Che poi alla fine è ciò che ci accomuna con il loro percorso essendo anche il nostro ambito di indagine.

## Notas

1. BOURRIARD Nicolas: *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmediabooks, 2004, p. 87.
2. Ibidem, p. 89.
3. El término sánscrito *avatar* en la tradición induista define cada una de las diez encarnaciones antropomorfas del Dios Visnú. Estas encarnaciones servían a las divinidades para interactuar en manera eficaz con los humanos, relegados en el mundo sensorial y que no podían relacionarse directamente con el divino.
4. El primer *personal computer*, el Apple I, se crea en 1976 y el Apple Mackintosh aparece en 1984. La tecnología internet se convierte en dominio público en 1993.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Imprevisibilidad creativa entre pensamiento archipiélago y cuerpo nomádico

Modesta Di Paola  
Universitat de Barcelona

### Resumen

La teoría de la creatividad dentro de las tendencias artísticas que se han producido durante los últimos veinte años ha convertido en términos expresivos el desafío y el derecho a la diversidad. La producción artística actual, de hecho, más que estar ubicada en espacios claros y discernibles, se desplaza hoy en un nuevo campo expandido que permite un despliegue de factores que cruzan con muchas variables como la identidad, la raza, los géneros o los tipos de comunidad multicultural. En este contexto, la figura del artista nómada contemporáneo asegura un movimiento de reescritura cuya palabra clave es no tanto creación, sino con-creación con la que remodelar los territorios, traducir las culturas, educar las conciencias e imponer nuevas cartografías que harían de cada tierra firme un archipiélago.

### Abstract

*Creativity theory inside artistic tendencies produced during the last 20 years, has turned into expressive terms the challenge and the right to diversity. In fact, the current artistic production, more than being situated in clear and appreciable spaces, today it goes towards a new expanded field that allows lots of factors that cross many variables as identity, race, genders or multicultural community types. In this context, the contemporary nomadic artist figure makes sure a rewriting movement which key word is not that much a creation but a con-creation as long as remodeling territories, translating different cultures, educating conscience and imposing new cartographies that would turn every land into a solid archipelago.*

El desarrollo de la tecnología y las comunicaciones han permitido un aumento progresivo de los intercambios sociales y de la movilidad de individuos a través del desarrollo de redes y de rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios aislados. Durante las dos últimas décadas, de hecho, el debate científico relacionado con las transformaciones de la sociedad globalizada, ha abierto nuevas reflexiones sobre la cultura, la sociedad, la política y las identidades de la era global.

Antropólogos, sociólogos, filósofos, economistas y expertos en la nueva geopolítica -como Arjun Appadurai, Zigmunt Bauman, Manuel Castells, Marc Augé, Néstor García Canclini, Michel Maffesoli y Eduard Glissant, entre muchos otros- han analizado las complejas transformaciones que, desde los ámbitos de la economía y del trabajo, de las comunicaciones y de la información, de las culturas y migraciones, están remodelando las sociedades y el sistema internacional. Para estos autores uno de los objetos principales para las ciencias culturales no sería la identidad, sino la heterogeneidad social y multicultural en la medida en que las culturas se organizan más allá de los territorios, siguiendo los procesos de internacionalización económica, financiera, comunicativa, migratoria, turística, es decir, movimientos de capitales, de personas, de mensajes que ponen en relación a grupos de distintos territorios.

Como señala Manuel Castells, la economía global, aunque no abarque todos los territorios del planeta y no incluya el trabajo de todas las personas, afecta de forma directa o indirecta a los medios de vida de toda la humanidad (1). Según él, en la era de la comunicación, uno de los acontecimientos trascendentales que marcan la sociedad actual es el surgimiento de una revolución tecnológica de la información, que está modificando la base material de la sociedad a un ritmo acelerado. Los procesos dominantes de esta era se organizan entorno a redes que constituyen la nueva morfología de nuestra sociedad, y la difusión de su lógica de enlace, modifica de modo determinante los resultados de los procesos de producción, la experiencia, el poder y la cultura.

Para Néstor García Canclini «repensar la identidad en tiempos de globalización es repensarla como una identidad multicultural que se nutre de varios repertorios, que puede ser multilingüe, nómada, transitar, desplazarse, reproducirse como identidad en lugares lejanos del territorio donde nació esa cultura o esa forma identitaria. De manera que la reflexión sobre la identidad, en términos conservacionistas aparece hoy como un intento de forzar los hechos, detener procesos sociales, en constante renovación y transformación, embalsamar en un conjunto de rasgos algo que de hecho está transformándose incesantemente» (2).

En este contexto, las imágenes globales producidas por las nuevas fuerzas tecnológicas parecen instigar, o casi obligar, a la imaginación a transformar el discurso cotidiano y las identidades locales, pasando a ser recursos disponibles en todo tipo de sociedades, y accesibles a todo tipo de personas. Consideraciones sobre el estado global que Arjun Appadurai en *La modernidad desbordada* (3), ha definido en base a la “teoría de la ruptura” provocada por los medios de comunicación y los movimientos migratorios que rompen con las formas previas de percepción de la realidad, y trazan nuevas subjetividades, así como nuevas formas de ver, interpretar e imaginar el mundo. Los modelos de migración y la desterritorialización, de hecho, son

la base de la experiencia que activa a la imaginación, que crea nuevas subjetividades y causa el abandono de los mecanismos de conservación localistas.

La centralidad de lo imaginario como factor dinámico de la vida social y la democratización de la creatividad, imponen otros criterios de valoración estética. Los medios de comunicación electrónicos y las migraciones masivas caracterizan al mundo de hoy, transformando la definición de la identidad porque ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo. Para Appadurai, lo mismo ocurre con el movimiento. Las migraciones en masa no son un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad, pero cuando se yuxtaponen con la velocidad del flujo de imágenes y sensaciones vehiculizadas por los medios de comunicación de masas, el resultado es un nuevo orden imprevisible. Appadurai en su texto habla de un giro, que se ha producido en las últimas décadas, que se apoya en los cambios tecnológicos ocurridos a lo largo del último siglo, a partir del cual la imaginación también ha pasado a ser un hecho social y colectivo. Si la era global va produciendo un lenguaje internacional, que intenta homologar las diversas identidades, éstas responden con una infinidad de estrategias y actos de resistencias creativos que alteran cualquier forma de poder global, imperial o neocolonial. La imaginación y la creatividad apuntan a la formación de comunidades de sentimiento, a grupos que se constituyen en base a afinidades cada vez más electivas en las formas de sentir y pensar: grupos que desbordan las fronteras nacionales y en los que se fundan nuevas posibilidades de acción colectiva.

Frente a una globalización conflictiva el filósofo caribeño Eduard Glissant afirma cómo es posible el proyecto de una interculturalidad naciente. Según él, estamos en presencia de sistemas de relaciones erráticos y móviles que concretizan el carácter de absoluta imprevisibilidad entre las culturas de las humanidades. Este carácter imprevisible que tienen las diferentes culturas del mundo al entrar en relación entre sí, es dominado por unos paradigmas que definen el “pensamiento archipiélago”: la ambigüedad, la imaginación, la resistencia y la criollización.

En su texto titulado *Introducción a una poética de lo diverso* (4), Glissant profesa una poética de la relación al abordar la realidad criolla que se encuentra representada en el mosaico cultural móvil del archipiélago del Caribe, lugar de tránsito y travesías, pero también de encuentro y de implicaciones. Al reflexionar sobre la situación de las Américas, Glissant afirma que ha habido tres tipos de “pobladores”: el “migrante armado” (el colonizador), el “migrante familiar” y el “migrante desnudo”, aquél que se ha trasladado a la fuerza del nuevo continente y que llega despojado de todo, de cualquier elemento propio de su vida cotidiana, desprovisto incluso de su lengua. Pero partiendo de los únicos poderes de la memoria, que Glissant define como los “pensamientos del rastro”, ha conseguido crear lenguajes criollos o formas artísticas universales, como la música jazz (5).

Ampliando estas tipologías de migración al mundo entero, es decir, a la totalidad del mundo, hoy en día realizada gracias también al soporte de la tecnología global, Glissant afirma que cada comunidad, país o continente ha tenido o sigue teniendo estas experiencias de migración, que inevitablemente conectan al planeta de un lugar a otro. Las culturas actuales viven varios tiempos y espacios diferentes en un mismo momento gracias a un tipo de contracción y de influencias constantes dadas por imágenes,

culturas e identidades en continuo movimiento. Al seguir la lectura del texto de Glissant, se descubre en la “criollización” un movimiento que facilita el pensamiento del encuentro y de la relación en un mundo que, hoy en día, ha concretizado su propósito de totalidad, donde la internacionalización del mercado cultural se orienta por el desarrollo de las comunicaciones y donde las ideas y los gustos, junto a los flujos de migraciones, se mueven rápidamente atravesando los continentes.

La criollización pide lo nuevo sin rechazar el pasado y en su imprevisibilidad modifica, erosiona y lame. Se trata, por lo tanto, de un movimiento de reescritura cuya palabra clave es no tanto creación, sino “concreación” con la que remodelar los territorios, aceptar las “otras” lenguas, traducir las culturas, educar las conciencias e imponer nuevas cartografías que, en palabras de Glissant, harían de cada tierra firme un archipiélago.

En la relación mundial actual asistimos ya a la abundante manifestación de tareas, producciones e intervenciones que contribuyen progresivamente a hacer que las humanidades admitan, que la diferencia no deteriora. En arte, este “hacer” es una forma comprometida de lucha y el artista es el mejor pertrechado: «porque el artista es quien acerca lo imaginario del mundo, y cuando las ideologías del mundo, sus visiones, sus prefiguraciones, los castillos en el aire que erige se vienen abajo, es necesario volver a levantar este imaginario. No se trata de soñar en el mundo, sino de intervenir» (6).

En el plano imaginativo la abertura hacia “lo otro” intenta diseñar, en base a la movilidad de los artistas y de sus obras, una cartografía igualmente móvil según un modelo rizomático que tenga características de conexión, heterogeneidad y multiplicidad. Un ejemplo de ello son aquellas exposiciones internacionales que se conciben como lugares para el diálogo y encuentro entre artistas de procedencia geográfica y estética muy variada. Estas exposiciones se presentan como archipiélagos, lugares abiertos sin fronteras, donde una poética de la relación admite la confrontación y conocimiento de los distintos lenguajes artísticos y donde a una identidad local corresponde una realidad global de identidades relacionadas entre ellas. En el contexto de la cultura globalizada, de hecho, la plataforma expositiva contemporánea puede concebirse como una forma de heterotopía consciente, abierta y acogedora, interesada en relevar las distintas cartografías humanas. Sobre estas premisas se ha configurado la Bienal de Venecia del 2007 en la que se han presentado obras e intervenciones que nacen y operan en el territorio de lo híbrido, de la mezcla, de la contaminación, de la criollización y de lo multicultural.

El tema del pabellón Asia central ha sido “Muzykstan”, un ensamblado de nombres de países asiáticos: Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan, y Uzbekistan. Como explica la curadora Yulia Sorokina, “Muzykstan” representa la herencia de la rica música asiática que se manifiesta en los jóvenes artistas de estos países y que hablan y escriben en RunGLISH, un híbrido excéntrico entre el ruso y el inglés. Como muestran los videos expuestos en el espacio dedicado al continente asiático, el mensaje que proponen evidenciar los artistas es «dar una clara idea de los cruces entre las culturas de Asia y la europea, las tradiciones locales y populares de este continente y las *international brands*» (7).

Bajo el título de “*Check List Luanda Pop*” el Pabellón África ha presentado una selección de obras provenientes de la colección Sindika Dokolo de Luanda, que fue cofundada por el artista Fernando Alvim. En el discurso teórico del curador Simon Njami se pone en evidencia la importancia de encontrar



una lengua adecuada a la expresión de un mundo de sensaciones originales. El hombre africano se ha impuesto mirar con ojo crítico no sólo a los otros, los occidentales, los dominantes y colonizadores, sino a sí mismos para llegar a reinventarse y a “deconstruir” sus percepciones endógenas y exógenas. En otras palabras, se obliga a reinscribir la propia historia con un vocabulario y una sintaxis que abran prospectivas inexploradas. Por ese motivo en el mismo Pabellón encontramos no tan sólo las obras de artistas negros o blancos que han nacido en el continente diaspórico (Ghada Amer, Chris Ofili, Marlene Dumas, Yinka Shonibare, Kendell Geers, Minette Vari, Jean-Michel Basquiat), sino también “otros” que han estado relacionados con la cultura de África (Andy Warhol, Alfredo Jaar, Miquel Barceló) (8). *Check List* quiere ser un manifiesto cuyo objetivo esencial es la expresión del África de hoy, alejada de los estereotipos producidos con respecto al Arte Africano, con el fin de continuar la historia del pasado con una nueva conciencia. Luanda Pop es entonces, la metáfora del entero continente africano con sed de rescribirse simplemente por lo que es y exprimiendo su mundo.

El mismo tema de circulación cultural global, hibridismos y desterritorialización, está presente en las obras de los artistas que han expuesto en el espacio dedicado a Latinoamérica. Como ha explicado la curadora Irma Arestizabal, el hilo conductor es la idea de un determinado espacio circunscrito que nos marca como personas y que se refleja en todo nuestro hacer. Además del sentido geográfico, los artistas han explorado la palabra “territorio” en todos sus matices, desde el concepto de nación, de historia, de naturaleza, de política, del espacio doméstico hasta el lugar propio a un determinado periodo de la vida humana: la infancia. La palabra América Latina une diferentes países con historias y elementos geográficos similares. Estos territorios son «islas que forman archipiélagos de tierra firme» (9). Esta unidad-diversidad postulada por Eduard Glissant en la teoría del “pensamiento archipiélago”, permite hacer efectivo un nuevo enfoque de la dimensión espiritual de la humanidad en su diversidad. Un enfoque que consiste en una reconstrucción del pasaje mental y físico de estas humanidades actuales que se criollizan y que se manifiestan en todos los países, en todos los continentes, en todas las culturas, desde la misma América Latina hasta Asia, desde Europa hasta África, eliminando cualquier tipo de barrera socio-político-cultural para apoderarse de la totalidad del mundo.

El modelo actual de creación artística, siguiendo los cambios dados por la nueva era globalizada, se ha comprometido con la difícil tarea de subvertir las perspectivas de representación convencional de la subjetividad humana. El individuo, lejos de ser una esencia monolítica definida, se define más bien por el conjunto de experiencias múltiples dadas por variables que se combinan entre ellas. A menudo, el artista de hoy reflexiona sobre estas combinaciones de elementos imponiéndose al descubrimiento de ciertas localizaciones que si no, quedarían omitidas en los relatos tradicionales de la Historia o de la Política. Si no hay un orden coherente y estable, si la identidad de cada grupo no se relaciona con un solo territorio, sino con múltiples escenarios, ni la historia se dirige hacia los grandes relatos, las imágenes y los textos no pueden ser sino recolección de fragmentos, collage, «mezclas irregulares de texturas y precedencias que se citan unas a otras, diseminadamente» (10).

El largo y complicado proceso de desmantelamiento de los cánones del pasado, que empezó con las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, ha hecho incierto y accidentado el terreno

en el cual ahondaban los fundamentos de las ciencias humanas y sociales. Es en cambio a partir de los años noventa, cuando el nuevo estado global propicia la producción de nuevas formas de visibilidad. La ampliación de este campo viene exigida por la propia extensión de la manera de hacer del trabajo artístico y su desbordamiento de cualquier horizonte formal y material: «El desbordamiento de límites y fronteras y la hibridación entre prácticas diversas es un hecho (por ejemplo, y por citar sólo un caso muy evidente, entre el cine y la video proyección), y parece inevitable que el discurso crítico artístico amplíe sus recursos tácticos y analíticos –su maquinaria crítica e interpretativa– para abarcar con tanta solvencia como sea posible esa extensión –e intersección– de los modos de hacer de las propias prácticas, cada día más contaminadas, entremezcladas e indistinguibles no sólo entre soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso de otros usos de la práctica social, política, la construcción de la vida cotidiana, los procesos de agenciamiento identitario, etc.» (11).

El concepto de creatividad occidental de alguna manera, entra en crisis con la llegada detonante del extranjero, el *outsider*, que descuaderna la narrativa doméstica, *made in occident*, en cuanto “cuerpo errático” (conocido también como corpus histórico y cultural) capaz de dar voz a las realidades de las periferias y de los márgenes del planeta. En términos más explícitos, la creatividad moderna ha planteado sus cuestiones desde una perspectiva estrictamente limitada a los confines occidentales, hasta cuando inesperadamente las cuestiones empezaron a llegar desde los lugares marginales, no-disciplinados y normalmente negados por una actitud mental que, en nombre de un orden universal, buscaba en el mundo sólo el reflejo de sí mismo. Las diásporas artísticas ubican sus propuestas en medio de una serie de posicionamientos, para tratar de narrar las historias y las situaciones que comenzaron a emerger, en el momento en el que se establece una dominante de época, observadora y tolerante de la diversidad de los márgenes. Un intento de dotar de sentido a una realidad global que virtualmente ha perdido sus fronteras. La globalización comporta no sólo flujos de imágenes (imágenes que viajan a través de los medios de comunicación masiva), sino también flujos migratorios (individuos en movimiento: turistas, trabajadores, inmigrantes, refugiados, etc.). Ello presupone una reflexión sobre conceptos como “errancia” (paradójicamente habitar la distancia), nomadismo y movimiento en la medida en que los individuos no sólo se desterritorializan, sino que producen hibrididad, contaminación y nuevas formas de criollización: de lenguajes, de culturas y de nuevas formas de visualidad artística.

En este sentido, el abanico teórico de la diversidad contempla a las culturas, a sus contaminaciones y desplazamientos desde diversas perspectivas. Los postulados mayores de estas nuevas tendencias teóricas han penetrado en el mundo del arte contemporáneo en la formulación de un Nuevo Internacionalismo que incluye las representaciones de los otros. La infinidad de las posibilidades creativas contemporáneas, por tanto, depende de muchas variables. El desbordamiento de cualquier horizonte formal y material de la obra, que hoy encuentra nuevos medios de expresión gracias al desarrollo de la tecnología y de los medios audiovisuales, así como la conmixión entre elementos heterogéneos provenientes de diversos horizontes culturales, en los que occidente y periferia se aproximan hacia un diálogo intercultural. Pero también depende de la relación que la creatividad tiene con el pasado y con la historia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y comunidades, de expresar una determinada identidad. La producción artística que deriva del encuentro de estos elementos, parece demostrar que la creatividad

contemporánea está sujeta a la definición de nuevo elemento estético capaz de definir el complejo sistema de fuerzas que dominan ámbitos del quehacer artístico: la imprevisibilidad. La obra se presenta hoy como una experimentación continua que construye formas, eventos, intervenciones, resistencias y participación a partir de la realidad misma. Dicho de otra manera, lo que el artista produce en su actividad actual son intercambios entre el artista y el espectador, así como entre el individuo y la colectividad en un constante proceso de comunicación que une individuos, grupos y territorios. Lo que comunica el artista es, en definitiva, una idea que quiere compartir no tanto con los espectadores del evento artístico cuya actuación se propone dentro los confines convencionales del “territorio arte” (museos, galerías y varias instituciones), sino con un público mucho más amplio porque, mucho más amplio es el territorio pertinente al arte. Para utilizar un viejo binomio, se puede afirmar que la producción artística actual ha pasado de un ámbito que era el de la autonomía del arte, a un ámbito más dilatado de las humanidades: el ámbito de la heteronimia. Se trata de un ámbito más extendido e “indisciplinado” en la que concurren transversalmente una constelación de disciplinas que cooperan y se confrontan interdisciplinariamente, capaz de asumir la complejidad y la diversificación de sus campos críticos y de sus objetos expandidos: «(...) un objeto cada vez menos enmarcado y sometido a una regulación disciplinar determinada, cada vez más entreverado de dimensiones sociales, políticas, y antropológicas de un alcance no delimitable en función de los intereses de dominancia de las distintas formaciones culturales (en medio de la globalización y la interculturalidad que promueve no cabe duda que la reivindicación de la ‘autonomía’ supone también la defensa de una tradición hegemónica) y disciplinas (que a la postre, no tanto se enfrentan meramente a su objeto pasivamente cuanto lo ‘constituyen’, lo producen como efectiva práctica cognitiva socialmente institucionalizada)» (12). En otras palabras, el principio tradicional (kantiano) del «desinterés» artístico y estético (en la que se considera una obra de arte de modo no funcional, sino únicamente por el placer intelectual que nos provoca), llega a convertirse en interés indiscriminado para cualquier forma de expresividad. Eso no significa no valorar los criterios que atienden al proceso creativo, así como siempre los hemos conocido, sino ampliar dichos criterios a favor de una creatividad que hoy en día tiene muchas más oportunidades de expresarse, ya sea en el plano artístico como en las prácticas cotidianas. En este sentido, el arte contemporáneo debería pensarse, como bien expresa Arthur C. Danto, en forma de “arte después del fin de arte» (13).

El arte de hoy, por lo tanto, escapa al canon estético de la modernidad y teje una trama que hace de la criollización el centro de su productividad. Una forma de negociación entre las distintas opciones de la acción individual y sus campos de posibilidad, definidos globalmente.

En este sentido los “cuerpos nomádicos” (el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra en sus procesos) son los emblemas de una resistencia al dogma, al fundamento absoluto que proscribía a la duda, a la innovación y a la imprevisibilidad. El artista nómada, que conlleva en su misma biografía el viaje, asegura con la movilidad de cuerpo y mente, una elaboración constructiva de las identidades que se nutren de varios procesos sociales en constante renovación y transformación. Desde la pluralidad del mundo, de las sociedades, de las ciudades los artistas manifiestan un interés comprometido por la diversidad y su vivencia en la cotidianidad.

Hoy en día, la figura del artista internacional-nómada posmoderno que se desplaza de una exhibición internacional a otra, llevando en su maleta los elementos de su futura obra- actúa alegóricamente como “imagen de contaminación” de los lenguajes artísticos. El artista que se exporta a sí mismo, con su bagaje cultural y material hacia las derivas del conocimiento de “lo otro” genera una producción imprevisible que altera inevitablemente las viejas categorías del pasado.

La obra de Ricardo Basbaum, titulada “*Would you like to participate in an artistic experience?*” (14) es un ejemplo de intercambio que se convierte en realidad intersticial para aprender a vivir el mundo -lugar de errancias continuas- e insertarse en él. Presentada en la Documenta de Kassel 2007, esta obra del artista brasileño sienta sus raíces en el proyecto “*Novas Bases para a Personalidade*” (proyecto NBP) que se inició en 1994. Desde entonces Ricardo Basbaum ha construido 20 objetos escultóricos de acero pintado que han sido enviados a personas (artistas o no) a diferentes partes del mundo, como Londres, San Sebastián, Río de Janeiro, Vitoria, Brasilia, São Paulo, Porto Alegre y Florianópolis. En el mes de mayo del 2007 se realizó la experiencia en Santiago, concretamente en la Galería Metropolitana, donde bajo el título “Dominio de Intercambio”, la curadora Paulina Varas se encargó de realizar un intercambio de objetos con los vecinos de la galería, compartiendo el relato de un uso anterior para dar inicio de un nuevo uso: “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”.

En su desplazamiento por el mundo, esta acción artística ha registrado más de 110 experiencias de intercambio cultural y una extensa documentación realizada por Ricardo Basbaum (diseños, diagramas, anotaciones, maquetas, encuentros, conversaciones y entrevistas) (15). Cada uno de los participantes y colectivos que han realizado su propia propuesta en relación a su propio entorno y experiencia de vida, enviaban el objeto a otros, de propia selección, para que la experiencia siguiera en su recorrido compositivo. Textos, imágenes, videos u objetos, documentan el proceso que se muestra en un sitio web, diseñado especialmente para el proyecto.

Basbaum ha utilizado una estrategia compleja para crear un circuito fechado y abierto con la que establecer una relación de “diálogo” con otros artistas o “participantes”. El proceso de creación de esta obra reúne concepto y experiencia en la configuración de una nueva forma artística participativa en la que diversos sujetos, de diversos países, colaboran por la creación (o con-creación) de un objeto-activo. Las influencias que cooperan en tal participación creativa son múltiples y heterogéneas, lo que hace que el objeto en cuestión sea el resultado de actitudes absolutamente imprevisibles. La obra tiene un enorme potencial comunicativo en su configuración en el tiempo y el espacio, es decir, en su “procesualidad”, que alimenta el flujo de la construcción del trabajo y llega a modificar definitivamente los principios estéticos que normalmente implican la creación artística. La percepción del objeto artístico es por lo tanto diferente porque implica otras percepciones diferentes, lo que hace de la obra un potente medio de intercambio cultural, estético, comunicativo y perceptivo. De hecho, desde su comienzo, el proyecto se ha presentado como la voluntad por parte del artista, de actuar como forma de contaminación sensorial subliminal y estratégica.

Las obras de arte actuales expresan la tentativa por parte de algunos artistas, de investigar desde una perspectiva personal los ámbitos de la identidad social en relación a las determinantes geográficas, culturales

y públicas. En ellos el análisis de las subjetividades en relación a la vida comunitaria, interviene a través de un compromiso genuino y desde un punto de vista íntimo y personal sobre asuntos importantes como la emigración, la cultura, la historia, la identidad, el lenguaje. Un ejemplo es la compleja obra titulada “*Go\_home*” que la bosnia Danica Dakic ha realizado junto a la artista croata Sandra Sterle. En 2001, las dos artistas decidieron desarrollar un proyecto en Nueva York durante 4 meses, que se concretó en el “Art-open-door-home”, convertido en un espacio público donde vecinos, historiadores del arte, artistas, sociólogos, emigrantes, estudiantes, etc., eran invitados a participar en las “discusiones de la comida dominical” (*Sunday dinner discussions*) retransmitidas por Internet gracias a la realización de un *webcast* a través del centro de nuevos medios de comunicación de la “*Location One*”, de Nueva York. La obra es un proyecto no acabado en busca de la identidad, un diálogo americano-europeo sobre el tema del “hogar” como lugar de pertenencia. Actualmente se presenta en una web (16) donde se recopila el material recogido durante aquellos meses: los diarios realizados por las dos artistas (NY Diaries), el apartado “*dinner*”, el “*Guest artists*” y el archivo que comprende textos, un artcast, una bibliografía y una sección de recetas de cocina. El proyecto contempla, entonces, un *site specific* y un *time specific* altamente personal -el de la propia casa de las artistas o el de la web, entendida como casa virtual-, en las que el ritual del “*dinner table*” conlleva a la creación de una discusión pública sobre algunos tópicos como: “*Architecture of Migration*”; “*Women who move too much relocating culture, reproducing home*”; “*Transitory Cases: language, media and migration*”; “*Imagined Homes: nationalism and globalization*”. Las artistas convirtieron, de esa forma, la resistencia psicológica y la propia web en lugares de proyectos y creaciones y, al mismo tiempo, en un espacio común de encuentro entre diferentes actores para el diálogo y el intercambio sobre temáticas de interés público discutidas fuera de los circuitos convencionales e institucionales (17).

Con su obra Danica Dakic parece indicarnos el nuevo valor del “hogar” contemporáneo que atañe a muchas de las personas desterritorializadas de su propio contexto originario. La casa quizás es para ellos un refugio mental, más que material o virtual, en el que se activa la componente dialéctica del reinventarse para sobrevivir a la realidad por medio del pensamiento del encuentro con otras culturas, pero también de la resistencia y del sueño.

El encuentro con lo “otro”, la resistencia y el sueño han sido también las tres palabras claves de una obra ya clásica de nuestra contemporaneidad: los vehículos *Homeless* realizados por Krzysztof Wodiczko. Esta obra consiste en la realización de carritos multiusos que sirven de almacén y dormitorio para algunos nómadas y sin hogar de Nueva York.

El artista polaco, que desde el principio de su actividad se ha ocupado de arte público, empezó en 1986 a madurar la idea de un proyecto que consistía, no tanto en la proyección de una imagen, sino en la creación de un vehículo-casa para los individuos que normalmente se ocultan socialmente. Desde su asimilación en el territorio urbano de Nueva York, ciudad cosmopolita con elevada concentración de extranjeros, los vehículos que se mueven de un lugar a otro actúan como medio para sacar a la luz algo que está oculto. Como ha notado Manuel Borja-Villel, esta condición oculta, que en general aparece como algo ajeno a la sociedad, es en realidad consecuencia de ésta: «Wodiczko, con sus proyecciones y vehículos, nos presenta a las personas sin hogar como productos legítimos de una condición urbana determinada. En



este sentido la función significativa del vehículo para los sin hogar, es tan importante como su propósito estrictamente utilitario» (18).

Desde 1991, tras haberse ocupado de los vehículos para los sin hogar, Wodiczko desarrolla el concepto de otros vehículos denominados Poliscar y Xenobáculo. En este último, llamado también báculo para extranjeros, el concepto toma otra forma y se convierte en la cuestión de los inmigrantes. Para ellos el artista concibió una especie de bastón tecnológico con una pequeña pantalla en la que el transeúnte podrá ver al mismo inmigrante que acaba de cruzar su camino y oír su historia personal. Este expediente permitiría al inmigrante de entrar en comunicación con las otras personas. De hecho con el Xenobáculo, el artista intenta franquear una distancia «porque en materia de inmigración, hablar de integración, de mestizajes o, por el contrario, de respecto radical a la diferencia, no tiene mucho sentido si no se plantea el problema concreto de la comunicación y el acercamiento» (19).

La obra extremadamente compleja de Antoni Muntadas se presenta como un abanico de oportunidades para analizar no sólo las formas de concebir y hacer obras de arte, sino la complejidad que asumen las formas de arte en reflejar la sociedad en la que vivimos, marcada por grandes transformaciones tecnológicas y nuevas dinámicas de comunicación. Transformaciones que se condensan, en particular, en el término globalización y que remiten a contactos y formas de circulación cuyas plataformas de exhibición son las ciudades. En el presente de las ciudades contemporáneas, un presente que se expande en el tiempo y en el espacio, se sitúa la incesante investigación de Antoni Muntadas.

Desde Barcelona a Nueva York, Lille, Graz, Bremen, San Juan de Puerto Rico, Sidney, Venecia, etc., las intervenciones públicas de Antoni Muntadas presentan las paradojas y los mecanismos globales de las ciudades contemporáneas, receptáculos de movimientos y flujos en los que circulan datos, bienes y personas. La sociedad contemporánea es una compleja red de confines, fronteras, límites, badge, password, códigos de identificación, telecámaras de vigilancia, etc. donde a una macro política de los segmentos corresponde una micro política de los flujos que generan, como diría Michel de Certeau, la imprevisibilidad de la actuación humana, de las prácticas singulares y plurales que se desarrollan entre las mallas de las redes de vigilancias y constituyen sistemas de regulación cotidiana y formas de creatividad.

A lo largo de toda su carrera el artista, de origen catalán, ha producido una obra vastísima caracterizada por un estudio crítico de los mecanismos de poder que vigilan sobre todo en las sociedades urbanas. En sus reflexiones, las ciudades se convierten en laboratorios de experimentación con la que desmontar los vínculos y los límites dictados por el poder con estrategias creativas que penetran profundamente en el tejido de los datos sociales y políticos.

Arte social hoy significa intervenir en el ámbito social desde un debate intercultural que indague sobre la globalización, el capitalismo transnacional, los poderes económicos con sus dispositivos de desterritorialización y los procedimientos comunicativos que encubren la dispersión de estos poderes. Bajo esta perspectiva tenemos que interpretar la obra *On traslation* que se configura como la voluntad por parte del artista de actuar en el mundo y de trazar acumulaciones de fragmentos de las sociedades en que vivimos. Sus trabajos, instalaciones, intervenciones, performances o articulaciones multimedia tienen la



voluntad de examinar la vida comunitaria transnacional. Por eso Néstor García Canclini propuso en un artículo suyo de llamar a todo lo que expone Muntadas, transculturaciones (20).

La producción artística de Antoni Muntadas es un acto de interlocución, de inserción personal y encuentro con otros lugares, otras sociedades, otras realidades. Por esa motivación su obra no va descontextualizada del lugar, de la ciudad, de la nación en que el mismo artista decide presentarla, pero es indudable que el poder de su obra consta de una cierta universalización que la hace pertenecer a cualquier lugar del mundo. La obra de Muntadas, de hecho, tiene la capacidad de enfrentarse a unas problemáticas contemporáneas que son las mismas en cualquier ciudad del mundo.

Néstor García Calclini nos habla de lugares híbridos desde donde escriben, pintan o componen música varios miles de artistas. Estos lugares ya no son «la ciudad en la que anudaron su infancia, ni tampoco ésta en la que viven desde hace unos años» (21), sino lugares híbridos en los que se cruzan las experiencias individuales con otros “mundos” imaginarios y simbólicos. ¿No es esto lo que descubre un artista al desplazarse de un país a otro, y que debe renovar cada vez sus percepciones para extraer el acto creativo? Para Antoni Muntadas, Ricardo Basbaum, Danica Dakic, Krzysztof Wodiczko, Malick Sidibé, Emily Jacir y muchos otros, reconocer la hibridación cultural y trabajar experimentalmente sobre ella, sirve para deconstruir las percepciones de lo social y los lenguajes que lo representan. En todos ellos las prácticas artísticas son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan e imbrican formas estéticas y culturales diferentes que revelan micro realidades, que resisten a las fuerzas homologadoras del más amplio contexto global. Su movilidad en el espacio del Tout-monde que Glissant define en base a la teoría del pensamiento archipiélago, genera la formación de elementos de imprevisibilidad creativa.

En este sentido, el “pensamiento archipiélago” y los “cuerpos nomádicos” son lugares “contaminados” de nuevos valores del conocimiento intercultural, mediante los cuales no sólo se intentan mostrar los cambios de la praxis creativa, sino además derribar los confines sociales, políticos, culturales y disciplinares de la nueva era de la movilidad global. Desde esta perspectiva el acto creativo es entonces, un recorrido mental que empuja a la idea de menearse en los lugares del análisis crítico -en la que conceptos y definiciones como migración, etnicidad, diáspora, neocolonial, multicultural, etc. y sus recíprocas superposiciones, se convierten en criterios de valoración estética-. La materialización de la idea en el evento visivo incorpora formas criollizadas de visibilidad, que desbordan las fronteras nacionales para crear conciencia social y nuevas posibilidades de acción colectiva. En este contexto de relación y apertura a lo otro la creatividad se mueve de manera rizomática, sin centro ni periferia, se abre a la compenetración con el otro, manteniendo las diferencias. De esta forma, la creatividad podría coincidir con el imaginario que permitiría entender la ardua complejidad de una identidad de relación, de una identidad que comporta una apertura al otro, sin peligro de disolución. La centralidad de lo imaginario como factor dinámico de la vida convierte a los individuos y a sus vidas cotidianas, junto con sus fantasías y anhelos, en la escena privilegiada donde se juega el futuro de la sociedad.

## Notas

1. CASTELLS, Manuel: *La era de la información. La sociedad red*, vol. I (tercera edición) Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 169.
2. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*, La Plata (Provincia de Buenos Aires), Universidad Nacional de la Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997, págs. 80-81.
3. APPADURAI, Arjun: *Modernitá in polvere*, (Traducción de Piero Vereni) Roma, Meltemi, 2007.
4. GLISSANT, Eduard: *Introducción a una poética de lo diverso*, (traducción de Luis Cayo Pérez Bueno) Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002.
5. *Ibíd.*, págs. 16-18.
6. *Ibíd.*, p. 58.
7. SOROKINA, Yuliya: “Central Asia Pavillon. Muzykstan. Media generation of contemporary artists from Central Asia”, en *Think with the senses, fell with the mind. Art in the present tense*, catálogo de la 52. Bienal de Venecia, Edición Fondazione La Biennale di Venezia, 2007 (Storr, R.), p. 168.
8. MARCIA, E. Vetrocq: “The Venice Biennale, all’Americana”, en *Art in America*, septiembre, 2008, p. 147.
9. ARESTIZABAL, Irma: “Territorios”, en *Think with the senses, fell with the mind. Art in the present tense*, (IILA Istituto Ítalo Latino Americano) op. cit., p. 174.
10. Véase RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, págs. 31-35.
11. BREA, José Luis: “Estética, Historia del Arte, Estudios visuales”, en *Estudios visuales*, nº 3, diciembre de 2005, p. 10.
12. *Ibíd.*, p. 13.
13. DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, (traducción de Elena Neerman) Barcelona, Paidós, 1999, págs. 27-28.
14. Esta obra de Ricardo Basbaum es un proyecto de arte interactivo internacional presentado en su forma definitiva en la Documenta 12 de Kassel. Véase la página oficial de la obra: <http://www.nbp.pro.br/>
15. Cotrim, Cecília: “Fluindo de diferença para diferença”, en *Cultura e pensamento*, nº 2, octubre/noviembre de 2007, p. 72.
16. Véase la página web oficial de la obra: [http://www.project-go-home.com/gohome/project\\_gohome.htm](http://www.project-go-home.com/gohome/project_gohome.htm)

17. Véase SPIELER, Reihard: “Danica Dakic. Heimat als collage”, en *KunstForum*, nº. 157, noviembre-diciembre de 2001, págs. 249-257; y también *Talking pictures: Theatricality in contemporary film and video art*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 18 de agosto–4 de noviembre de 2007, (Krystof, D., Scheuermann, B.).
18. BORJA-VILLEL, Manuel J.: “Krzysztof Wodiczko. Instrumentos, proyecciones, vehículos” en *Krzysztof Wodiczko. Instruments, projeccions, vehicles*, Fundació Antoni Tàpies, 4 de junio–6 de septiembre de 1992, Barcelona, (Borja-Villel, M. J.), p. 350.
19. MICHAUD, Yves: “Perfeccionamiento, perturbación y desplazamiento”, en op. cit., p. 358.
20. GARCÍA CANCLINI, Néstor: “Las traducciones en abismo de Antoni Muntadas” en *Muntadas. Con/Textos II*, Buenos Aires, compilación de Rodrigo Alonso, Simurg Fadu, Catedra La Ferla, 2006, p. 56.
21. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D. F., Editorial Grijalbo, 1990, p. 306.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Rememoración y Repetición. Consideraciones sobre la memoria en la videocreación contemporánea

Andrea Díaz

Universidad de Barcelona

### Resumen

Ante el surgimiento de la memoria como preocupación central del pensamiento y la política de las sociedades occidentales en amplios sectores de la cultura, la cual contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX, surgen varios interrogantes acerca de su estructura, mecanismos y funcionalidad. El objetivo de este artículo es investigar este fenómeno en el arte contemporáneo, indagando sobre la utilización de los dos mecanismos privilegiados de la memoria, la rememoración y la repetición, en las videocreaciones contemporáneas. Para ello se analizan videoinstalaciones de artistas contemporáneos de Bill Viola, Aernout Mik y Doug Aitken, examinando especialmente el uso de la repetición en sus diversas modalidades: espiral, bucle o simple insistencia.

### Abstract

*In the face of remembrance as an emerging, important concern of western thinking and policy within large sectors of contemporary culture, which is in harsh contrast with a previous tendency to privilege the future that was a characteristic of the first decades of the modern 20<sup>th</sup> century, we have to consider several questions about its structure, mechanisms and functionality. The aim of this article is to investigate the mechanisms of remembrance in contemporary art: through videocreations, we shall probe into the use of memorization and repetition. Videoinstallations, created by contemporary artists like Bill Viola, Aernout Mik and Doug Aitken are analysed in this article where we shall focus on the use of repetition in its diverse forms: spiral, curl or simple recurrence.*

¡Pobre Ireneo Funes! Es la primera impresión que muchos de nosotros proferimos luego de leer el relato de Jorge Luis Borges (1), el cual aborda una profunda reflexión acerca de la memoria y el olvido con este hombre atormentado por una memoria prodigiosa. Sin embargo, el tema de la memoria, el olvido y la creación no son sólo motivo de la literatura de ficción; el panorama actual de reflexión en torno a la memoria y a la expansión de las culturas de la memoria en el contexto de una economía globalizada, por su insistencia, también nos interroga.

En palabras de Andreas Huyssen, en las sociedades occidentales en los últimos años estamos ante un «surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX» (2). Es llamativo entonces, que mientras transitamos por un sinfín de avances e innovaciones tecnológicas, científicas y hasta teóricas, estamos al mismo tiempo, como sociedad, poniendo el foco de atención en el pasado, creando y recreando un mundo musealizado. Mundo donde “todo” es plausible de ser registrado, archivado y almacenado, poblado de ciudades devenidas museos, de restauraciones historicistas de viejos centros urbanos; protección extrema del patrimonio, multiplicación de los museos de la memoria, exhibición y muestras de todo lo registrable/musealizable (fotografías, films, vídeos, confesiones, memorias y autobiografías), reciclaje y moda retro, cantidades inauditas de videoaficionados, y una infinitud de etcéteras.

Pues con todo esto, parecería ser que estamos ante la existencia de un desplazamiento en el foco de la temporalidad y la memoria – donde el pasado proyecta su sombra sobre el presente y el futuro -, desplazamiento que también parecería recaer en la experiencia y la percepción subjetivas, afectadas por los efectos de las nuevas tecnologías: la sobreinformación, la inmediatez, la atemporalidad y la virtualización de las vivencias.

En este contexto, nos surgen algunos interrogantes acerca de la memoria de un archivo social – virtual y globalizado - que paradójicamente insiste en materializarse en las obras de videocreación que aquí indagaremos.

¿Por qué algunos artistas contemporáneos ponen de manifiesto la preocupación por la memoria y la percepción, en una era en que, con las tecnologías mediáticas y la infinita posibilidad de reproducir y almacenar imágenes, todo parece estar memorizado? ¿Será nuestra subjetividad capaz de adaptarse a la velocidad de los cambios? ¿Qué sucede con la función tan necesaria del olvido? ¿Acabaremos acaso como Ireneo Funes?

De hecho, cuando nos centramos en la producción artística, observamos que existe también en el arte contemporáneo - y en las videoinstalaciones en las que concentraré mi análisis - una tendencia de algunos artistas a la reflexión en torno al concepto de la memoria. Esta tendencia la podemos observar en aquellos creadores que insisten en retomar y actualizar obras del pasado, repitiendo y/o resignificando en su recorrido, aquella significación original. Si bien este recurso no es novedoso en la historia del arte, lo

que resulta llamativo es que artistas contemporáneos -quienes hacen un uso intensivo de las más nuevas tecnologías- recurran a lo clásico resignificando obras del pasado con una nueva creación, en una época aparentemente signada por una excesiva valoración de lo nuevo en detrimento de la tradición. Bill Viola en “*Las Pasiones*”, al inspirarse en El Bosco, Masolino o Durero, o Eve Sussman recreando en 2004 “*Las meninas*” al animar la escena retratada por Velázquez con su videocreación “*89 segundos en el Alcázar*”, corroboran -junto con otros artistas- que estas obras aún hoy siguen dejando huella y produciendo nuevos significados (II.1).

Por lo tanto, resulta paradójico que justamente en un momento en que el arte es cada vez más permeable a la expansión y dominio de las nuevas tecnologías - cuyo potencial se basa en gran parte en su capacidad de registro, de memorización y de almacenaje -, el imaginario artístico parece rescatar no sólo las reminiscencias del pasado si no también otro tipo de memoria, más insistentemente repetitiva, que se manifiesta en forma de bucle, espiral o simple insistencia.

Es que no es la rememoración el único recurso utilizado para exhibir a la memoria en el escaparate de la creación artística. Existe junto a la rememoración otro mecanismo no tan evidente (o que no se lo vincula tan naturalmente a la memoria), pero que, sin embargo, es constitutivo – y contracara - de la memoria, a saber, la repetición. Es en este tipo de memoria en el que ahondará este texto.

Motivos clásicos combinados con las últimas tecnologías nos advierten de la presencia de ciertas huellas, improntas a las que Freud denominara *huellas mnémicas* del pasado, que dialogan abiertamente con el presente del arte actual, como si se tratase de un *bloc mágico*. Dicho mecanismo de archivación interna, definida por Derrida como «modelo técnico» (3) de representar la memoria, asegura la posibilidad tanto de la rememoración como de la repetición, las dos formas centrales de la memoria.

Pero tratemos de entender primero cómo funciona la memoria para Sigmund Freud. Freud recurre en su teoría a esta metáfora (la de la pizarra mágica) para explicar el sistema de percepción y de memoria, definida esta última como huella mnémica que permanece en el inconsciente, olvidada para el sistema consciente. En *Nota sobre la “pizarra mágica”* publicado en 1925 (4), Freud ilustra el doble requisito de la memoria - el de poder borrar y a la vez conservar- a través de este artilugio que posibilita la conservación de la impronta de lo que hemos borrado. El artefacto consiste en una tablilla encerada cubierta por una hoja de celuloide desprendible en la cual se escribe con un punzón. Para volver a utilizarla basta con separar la hoja de celuloide de la superficie encerada. Lo *mágico* reside en que permite conservar en la superficie encerada, de forma duradera lo que hemos escrito sobre el celuloide – a manera de huella -, borrándose del celuloide cuando se separa de la superficie blanda. De esta manera Freud ilustra la existencia de dos sistemas en nuestro psiquismo, el sistema inconsciente y el sistema percepción-consciencia, a la vez que muestra el modo de vinculación entre ambos.

Entonces la memoria actuará en dos tiempos, pues ella tiene el doble requisito de borrar el estímulo de la consciencia, pero a la vez conservarlo en el sistema inconsciente. De esta manera aquella huella mnémica olvidada se podrá recuperar o reaparecerá en otro momento, aunque – eso sí - resignificada a través de su



función simbólica. En esta forma de memoria el olvido tiene un papel fundamental. Es necesario olvidar para poder recordar, rememorar o evocar, siempre teniendo en cuenta que aquel retorno (de lo reprimido) del recuerdo reaparecerá de alguna manera modificado, es decir con una significación actualizada en el presente. Pero este olvido no siempre reaparece en forma de recuerdo o rememoración del pasado. En la repetición – concepto heredado del filósofo danés Søren Kierkegaard - (5) la memoria se viste de olvido y se transforma en acción apareciendo como novedad. Esta nueva reiteración, es una memoria que adopta la forma del olvido, es decir que lo olvidado no es traído a la actualidad como recuerdo sino como acción, acción y retorno automático de ciertos signos que, en su insistencia, reclaman ser elaborados y simbolizados. En el texto *Recordar, repetir y reelaborar*, Freud escribe respecto del paciente: «el analizado no *recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace» (6).

Este vínculo de la memoria con la rememoración y la repetición también la podemos encontrar en Kierkegaard. En su mentado escrito “La Repetición” nos recuerda que para los griegos la *reminiscencia* es una forma de conocimiento - en el sentido platónico del término - y que junto con la *repetición* constituyen un mismo movimiento pero en sentido contrario. Pues por lo tanto la reminiscencia y la repetición serán dos movimientos opuestos de la memoria, de los cuales el primero irá en la búsqueda del pasado, y el segundo será un impulso que vislumbra el porvenir. «Porque lo que se recuerda es algo que fue, y en cuanto tal se repite en sentido retroactivo» (7). Pues si «éstos [los griegos] enseñaban que todo conocimiento es una reminiscencia» (8) y ésta tiene un movimiento hacia atrás, su contramovimiento (la repetición) también será un conocimiento, pero hacia adelante, es decir, un impulso que anuncia cierta dirección de futuro. Dirá Kierkegaard: «Esta forma de recordar es cabalmente la proyección retroactiva de la eternidad en el presente» (9), esto es, un saber olvidado que lucha por existir de nuevo, en el presente.

Cuando Gilles Deleuze hace su análisis de la repetición y la diferencia, también retoma lo dilucidado por Kierkegaard y Nietzsche acerca de este concepto, y en su articulación rescata la conexión del concepto de repetición como categoría fundamental de la filosofía del futuro: también en el eterno retorno nietzscheano siempre hay algo nuevo, un devenir del pasado que se actualiza en el instante presente. Por lo tanto – también - deja de lado al concepto de memoria ligado a un pasado melancólico o nostálgico, y se refiere a un movimiento que se enlaza con el futuro. Y es así que este autor contemporáneo opone a la repetición los conceptos de reminiscencia y de hábito, ya que repetir no es reiterar algo del pasado, ni tampoco lo consuetudinario es la repetición. Citando a Deleuze: «La repetición se opone a la antigua categoría de la reminiscencia y a la moderna categoría de *habitus*» (10), «Es en la repetición, por la repetición que el Olvido se convierte en una potencia positiva, y el inconsciente se convierte en un inconsciente superior positivo» (11). Entonces la paradójica repetición se convierte en pensamiento del futuro, un olvido que se enlaza y se propulsa hacia esperado porvenir.

Visto desde otra óptica, Walter Benjamin ya señalaba en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* el rol catalizador del futuro aplicando una metáfora fotográfica a la concepción del pasado como imágenes fijadas

por una placa fotosensible: «Sólo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles» (12) en el momento presente.

En el diálogo de improntas del pasado con las prácticas artísticas actuales, videoartistas contemporáneos como el holandés Aernout Mik y el norteamericano Doug Aitken abordan esta otra forma de memoria, la del automatismo de repetición, aunque cada uno enfatizando distintos aspectos de la misma.

Los vídeos en bucle [*loop*] de Aernout Mik intentan describir una situación concreta una y otra vez, como si la memoria de un acontecimiento determinado tuviera que ser mostrada en reiteradas ocasiones para reconstruir una experiencia concreta. En sus proyecciones cíclicas, las variaciones sobre un mismo tema se hilvanan, una y otra vez, en intentos sucesivos. El flujo de escenas similares se va haciendo cada vez más estático, y finalmente se condensa en una enorme descripción de relaciones en lugar de hacerlo en una narrativa concreta. Las videoinstalaciones de Mik se caracterizan por una estructura temporal y narrativa muy peculiar (13). Su singular repetición elevada a la enésima potencia, coincide con la apreciación de Gilles Deleuze sobre «la repetición como universalidad de lo singular. Una obra de arte es repetida como singularidad sin concepto» (14) (II.2).

Esto lo podemos ver en obras tales como *Middlemen* (2001) o *Park* (2002) donde una especie de Tánatos (o pulsión de muerte) invade la atmósfera, inquietando al visitante que circula por el itinerario videográfico.

En el tan actual *Middlemen*, un trabajo sobre el colapso después de un crack bursátil y un centro comercial, o en *Park*, un conjunto de gente dando pequeños botes en un parque que hipnotiza por el flujo constante y la sensación de que no terminará jamás, la no interacción y la incertidumbre del ambiente recreadas en el vídeo, acentúan la sensación de presión que linda con el sentimiento de angustia. Al decir del autor, en una entrevista realizada para el catálogo de esta exposición realizada en Barcelona: «Como si la memoria de un acontecimiento concreto se tuviera que mostrar una y otra vez en la imaginación para reconstruir esta experiencia, a pesar de que nunca se reproduce el contenido original lo suficientemente» (15) (II.3).

En *Organic Escalator* (2000) la instalación tiene lugar en un espacio en el que las paredes están equipadas con un mecanismo que permite mover lentamente la pantalla de proyección para aproximarla al espectador, haciendo que parezca que el desastre representado en la obra se aproxima inexorablemente. La masa de supervivientes (de no sabemos qué catástrofe) se amontona en una escalera mecánica, mientras la imagen se aproxima y se aleja junto a las paredes de la instalación, provocando un efecto casi alucinógeno. El artista logra su objetivo, transmite física y psicológicamente las sensaciones de los desesperados protagonistas de su obra, a la vez que inquieta con una dulce pasividad. De alguna manera Mik se interroga – y su cuestión recae en los espectadores - sobre el rumbo de la naturaleza y organicidad ascendente, es decir, se debate sobre el progreso lineal de la especie o la eterna y cíclica repetición de lo igual, a sabiendas de que en cada instante hay una situación distinta a cualquier otro instante (II.4).

En *Glutinosity* (2001) - que es un trabajo diferente en cuanto al formato, pues se trata de una proyección de vídeo monopantalla - el artista muestra la complejidad de los grupos humanos. Los manifestantes luchan

contra los policías en una manifestación callejera; lo que en un principio es totalmente claro y familiar pronto comienza a difuminarse. En esta pieza se establece una relación más directa con imágenes que ya conocemos o que alguna vez hemos visto, familiaridad que pronto se torna confusa, enturbiando el mensaje. Como se puede observar, la narrativa de los vídeos de Mik se caracteriza por una especie de no narratividad, que a fuerza de la repetición condensa algo del sentido otorgado por el autor. En palabras del artista: «Al final se condensa en una enorme descripción de relaciones, en lugar de una narrativa determinada. Se ha convertido en una imagen mental compleja, impresa en la mente» (16). El espectador, perfectamente integrado con la imagen y el entorno, es al mismo tiempo privado de referencias concretas de una historia. Sin embargo, Mik ofrece - con los bucles de las escenas repetitivas sin principio ni fin - pinceladas, huellas, de una posible historia como en aquellas huellas mnémicas que ordenan nuestra memoria y la memoria ancestral. En palabras de Jacques Lacan se trataría de esa insistencia que se enlaza con lo real, que en su imposibilidad simbólica *no cesa de no inscribirse*, empujando así a la repetición en su intento de encontrar un sentido en el mundo simbolizado (17) (II.5).

Otro claro exponente de repetición insistente es la obra de Doug Aitken, donde la percepción, las imágenes y la memoria son sus motivos recurrentes. El mundo visual que envuelve al sujeto contemporáneo junto con el amasijo de información y de *media* que lo contiene, y la inevitable pregunta – filosófica - acerca del tiempo y el espacio en la conformación de la subjetividad, están siempre presentes en sus videoinstalaciones arquitectónicas de imágenes y sonido.

Y no es casual que uno de los relatos de cabecera de este artista sea “Funes, el memorioso” (1942) de Jorge Luis Borges (18), con el que hemos comenzado el texto. Allí se cuenta la historia de un hombre que luego de sufrir un accidente – se cae del caballo -, contrariamente a lo habitual pierde la capacidad del olvido y no la memoria, y con la pérdida del olvido pierde entonces la posibilidad del sueño reparador. A raíz de ello Funes es poseedor de una percepción y una memoria infalibles pagadas con su propia inmovilidad. Recuerda todo, absolutamente todo con los más nimios detalles. Es capaz de describir un día entero, las formas de las nubes o de las grietas de su habitación. «Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los procesos de la muerte, de la humedad» escribió Borges (19). Pero en consecuencia no es muy capaz de pensar, pues la percepción constante lo insume en la más pura inmovilidad, inmovilidad producida por la super-memoria del pobre y estupidizado Ireneo Funes. Tal como «imagina Nietzsche que un hombre incapaz de olvidar ‘no creería ni en su propio ser. Cada vez que se mira al espejo, Funes se sorprende al encontrar novedosa su propia cara», observa Roxana Kreimer (20).

A partir del relato de este hombre prodigioso mucho se ha versado sobre la capacidad de la memoria, la necesidad del olvido y del archivo histórico universal del ideal moderno, pero poco se ha dicho de la percepción – fundamentalmente de las imágenes visuales - de este desdichado personaje. Este es el rasgo que retoma Aitken para regir su mundo creativo, quien a través de sus experiencias audiovisuales recrea plásticamente ese universo de imágenes en continua mutación, de sensaciones visuales y auditivas, de congoja y ensueño, que se traduce perfectamente en la frase “estaremos seguros mientras todo se mueva” (como se denominara la muestra del artista realizada en la barcelonina CaixaForum en 2004), espantando la inmovilidad producida por la portentosa memoria de Ireneo Funes. Esta metáfora de la invasión de la

percepción y los sentidos mucho tiene que ver con el momento actual donde la memoria pareciera ser inagotable gracias al poder de la electrónica – a más capacidad de almacenaje: bytes, megabytes, gigabytes, terabytes, etc., más capacidad de reciclar y conservar el pasado - y a la vez, como contracara, el inabarcable flujo informativo que nos abruma, y nos obliga a convivir con imágenes que deambulan autónomamente en nuestro entorno cotidiano (II.6).

Justamente en este trabajo, “*Doug Aitken. Estaremos seguros mientras todo se mueva*” (21) sigue la línea que pretende mostrar la búsqueda de nuevas formas narrativas capaces de reflejar la complejidad del mundo contemporáneo. Ya en su título nos brinda algunas de sus premisas de trabajo, a saber, el movimiento imperecedero que hace que el ser humano esté vivo, el tiempo que le pertenece y las imágenes que lo configuran, todo en constante movimiento y transformación. En todas sus instalaciones, con la proyección en múltiples pantallas de gran formato, crea un espacio envolvente que sumerge al espectador en un ambiente en el que Aitken explora con detenimiento la capacidad de lo mínimo y lo trivial para interceptar el rumbo de lo previsible. La complejidad del mundo en el que vivimos y las múltiples interconexiones que generan una dependencia colectiva exigen una nueva forma de articular nuestra experiencia como individuos y como colectividad, más acorde con lo imprevisible o lo mutante. Las instalaciones polimorfas y polirrítmicas de Aitken exploran el poder generador y regenerador del caos, es decir, señalan la facultad del desorden, de la indeterminación y de la incertidumbre para dar sentido y entendimiento a muchas de las cuestiones para las que nuestro mundo contemporáneo, superpoblado e interconectado, no halla respuesta.

Dicha videoinstalación es una compilación de varias obras, entre ellas “*I am in you*” (2002-2003), la que se sitúa en el centro de análisis de nuestro estudio. “*I am in you*” es una instalación arquitectónica compuesta de proyecciones y sonido. En la oscura sala una voz se abre paso entre la marea de imágenes que conforman esta instalación; tiene un timbre suave, profundo, hipnótico, y repite siempre el mismo enunciado: “*You can't stop*” (no puedes parar), para desvanecerse luego y dejar al espectador a solas en un espacio construido por imágenes en constante fluir. Esta voz pertenece a una niña; su rostro, de una peculiar belleza, es la única presencia en el espacio aparte de la nuestra. De alguna extraña manera, esta figura concentra sobre sí la capacidad de establecer una relación intensa y dinámica con el mundo y con los procesos que conforman nuestra experiencia en él. Viaje, ensoñación, empatía, amor, nostalgia... A través de la experimentación, la meditación y la contemplación del mundo, se inicia un viaje hacia el interior de uno mismo. El artista la describe como una obra muy explícita en la que el día de la niña es captado casi completamente pero desde una aproximación muy radical del tiempo. Hay momentos de puro tiempo psicológico, entresueños, aceleraciones del tiempo y de la percepción de la información que no para. Pero a diferencia de Ireneo Funes, esta niña al final del día sí que puede parar y dormir, a pesar de que la información y los estímulos sigan presentes. En el instante en el que apaga la conciencia, todo se vuelve puro movimiento, como si registrase el flujo continuo del pensamiento inconsciente que no descansa ni se detiene. Cuando por fin la niña duerme se interrumpe el presente, estableciéndose la temporalidad, la distinción del antes y el después, la posibilidad del olvido y de la búsqueda de los recuerdos.

Emprender el viaje en «*I am in you* es la realización en forma estética de la conciencia posmoderna –dice Chus Martínez-, de esa escisión entre el ser humano y su entorno, de la imposibilidad de apelar a la belleza

por la belleza, de sumergirse en el reconfortante sueño de la creencia en verdades eternas, y sin embargo la concepción visual y formal de la instalación ratifica la necesidad del ser humano de recuperar el mundo perdido, de vencer la hostilidad hacia una visión ingenua del significado de la vida, del arte, de la trayectoria misma de la humanidad» (22).

En otra obra, una de sus últimas videocreaciones, Doug Aitken expone en las paredes exteriores del MoMA de *New York* en enero y febrero de 2007 (de 5:00 a 10:00 p.m.) *Sleepwalkers* (23), sonámbulos que deambulan por una gran ciudad en la que, como tantas otras, prima el aislamiento y la sobrecarga de información. La obra tiene una narrativa desestructurada, sin comienzo ni final, donde los personajes cruzan la superficie del edificio en combinaciones que cambian cíclicamente durante toda la noche. Allí presenta una videoinstalación nocturna compuesta por ocho proyecciones a gran escala alrededor de las fachadas del museo, dándole vida a la arquitectura con el recorrido nocturno de esos cinco habitantes urbanos que exploran la ciudad en sueño, al mismo tiempo que los visitantes la reavivan con su propio recorrido hilvanando la narración (Il.7).

Sonámbulos, ni dormidos ni despiertos, cinco personajes se levantan en mitad de la noche, se visten y salen a embeberse de la energía de *New York city*. Cinco viñetas con los temas recurrentes del artista: el aislamiento, la soledad y la sobrecarga de información que sufren los sujetos contemporáneos en las grandes metrópolis, bajo un título muy sugerente. En esta obra Aitken continúa, insistentemente, con su exploración de la evolución de los modos en que la gente experimenta su entorno diario, visualizando sus percepciones y proponiendo un efecto de las mismas: la sonambulización del sujeto. *Sleepwalkers* conecta experiencias personalmente privadas y socialmente compartidas relacionándolas con nuestros acelerados entornos urbanos, trabajo que fácilmente se puede deslizar hacia el inconsciente cultural compartido – saturado por los medios- del espectador, permitiéndole a éste experimentar la obra de forma individual, apelando de este modo al despertar de su subjetividad (Il.8).

Pareciera ser que ante tal abundancia de información y la posibilidad de almacenamiento del mundo contemporáneo los artistas aquí citados pusieran de manifiesto la amenaza de ser anestesiados por el consumo constante de imágenes e información y de padecer la enfermedad de Ireneo Funes. Una percepción constante y una memoria infalible que lo incapacita para pensar, sentir y, en definitiva, vivir.

Estos caminantes dormidos - sin pasado ni futuro - en la abundancia de imágenes e información nos alertan de la necesidad de sustraernos a los estímulos, de editar, de desenchufarnos del flujo constante, del presente continuo que la contemporaneidad ha introducido en nuestras vidas. Es esto lo que Aitken propone al visitante, forzándolo a ser activo y, desde su subjetividad, a romper con la inmovilidad anestésica al estilo de Funes.

Pues, «me atrevería a sugerir que lo que está en cuestión es una transformación lenta pero tangible de la percepción y la temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas y que se produce, fundamentalmente, a través de la compleja interacción de fenómenos tales como los cambios tecnológicos, los medios de comunicación masiva, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global» (24). Tanto es así que el

mismo Aitken, en una entrevista, define esta obra como un “*silent film for the twenty-first century*” (25), una película muda para el siglo veintiuno.

Por lo tanto, lo que destacan estos dos artistas con sus disímiles obras son algunas de las cuestiones centrales de la cultura contemporánea, las que oscilan entre el umbral de la memoria del trauma y los *mass media*, con sus formas comerciales incluidas.

En este sentido es que para Derrida (26) es en el archivo - tomado en sentido amplio e incluyendo las formas digitales - el cual organiza y asegura la posibilidad de rememoración, repetición, reproducción o re-impresión, donde tiene lugar en el desfallecimiento de la memoria (27). Entonces, ante tanta presencia de percepción y aparente imposibilidad para el olvido (el garante de la memoria) aparece la repetición, esta memoria disfrazada de olvido, la cual permite (por lo menos en las videoinstalaciones que hemos visto), que sea el sujeto, espectador o visitante que con su subjetividad y experiencia recorte, edite y monte su particular película (a diferencia del cine tradicional) dando lugar a una doble creación.

En definitiva, estamos hablando de una memoria que no se define tanto como la «facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado», según la definición del diccionario de la real academia (28), sino que más bien nos recuerda a Mnemósine - la personificación de la memoria en la Antigua Grecia -, que no se queda sólo en el pasado y con el pasado, sino que lo piensa de forma solidaria con el futuro. Es una memoria que tiene una estrecha relación tanto con el presente como con el porvenir porque nos permite crear y recrear. Por lo tanto, la rememoración y la repetición – las dos formas de la memoria - no se estancan en una reiteración del pasado o de la tradición. Ambas no excluyen a lo nuevo, por el contrario lo nuevo se manifestaría en esta vuelta repetida o resignificada de la huella mnémica inconsciente que retorna y dialoga con el presente permitiendo el acto creativo que es al mismo tiempo una reflexión epocal.

Pues, no se trata de mirar atrás histórica o nostálgicamente, o como dijo George Steiner en una conferencia pronunciada en Barcelona, es «tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria» (29). De hecho, lo que estos artistas hacen es visitar el pasado, reciente o remoto, en forma no lineal y atenta a sus propios y actuales intereses, conforme a la modernidad que nos toca vivir.

Modernidad que Zygmunt Bauman define como líquida, donde la repetición y la rememoración se manifiestan también, a nuestro entender, como síntoma. Y es que la metáfora de los sonámbulos de Aitken nos evoca otra metáfora de Bauman: la noción de *conceptos zombis*, la cual se refiere a los conceptos centrales de la modernidad, conceptos que están vivos y muertos al mismo tiempo. «La pregunta es si su resurrección – aún en una nueva forma o reencarnación - es factible; o si no lo es, cómo disponer para ellos un funeral y una sepultura decentes» (30). Para así despertar al porvenir.

O como diría Jorge Luis Borges, en *Todos los ayeres, un sueño* (31):

*«El pasado es arcilla que el presente*

*labra a su antojo. Interminablemente.*



## Notas

1. BORGES, Jorge Luis: “Funes, el memorioso”, en *Ficciones*, Buenos Aires (Argentina), Alianza Editorial (1997) [1944], págs. 123-136.
2. HUYSSSEN, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México D.F. (México) Fondo de cultura económica México (2002), p. 13.
3. DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid (España), Trotta (1997), [Conferencia pronunciada en 1994], p. 9.
4. FREUD, Sigmund: “Nota sobre la “pizarra mágica””, en *Obras Completas*, Buenos Aires (Argentina), Amorrortu (1976) [1925].
5. KIERKEGAARG, Soren: “La repetición”, en *In vino veritas. La repetición*, Madrid (España) Ediciones Guadarrama (1976) [1843].
6. FREUD, Sigmund: “Recordar, repetir, reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)”, en *Obras Completas*, Buenos Aires (Argentina), Amorrortu (1976) [1914], págs. 151-152. La itálica en la cita corresponde al texto original.
7. KIERKEGAARG, S. (1976) op.cit., págs. 130-131.
8. KIERKEGAARG, S., (1976) op.cit., p. 130.
9. KIERKEGAARG, S. (1976) op.cit., p. 141.
10. DELEUZE, Gilles: “Repetición y Diferencia” en *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona (España), Anagrama (1999) [1969-1970], p. 63.
11. DELEUZE, G. (1999) op.cit., p. 63.
12. BENJAMIN, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México D.F. (México), Itaca (2008), p. 84.
13. Esta modalidad es un método compartido por varios artistas contemporáneos, quienes en sus prácticas o teorías desarrollan su propia narrativa no lineal o desestructurada, tal como manifiesta el propio Doug Aitken en *Broken Screen: 26 Conversations with Doug Aitken* (DAP, 2006), un libro de entrevistas con veintiséis artistas que traspasan los límites de la narrativa lineal.
14. DELEUZE, G. (1999) op.cit., p. 51.
15. GILI, Marta: “Entrevista amb Aernout Mik”, en *Aernout Mik*, Barcelona (España), Fundació “La Caixa” (2003), p. 23. La traducción libre al castellano fue realizada por la autora del texto.
16. GILI, M. (2003) op.cit., p. 23. La traducción libre al castellano fue realizada por la autora del texto
17. LACAN, Jacques: *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*,

- Buenos Aires (Argentina), Editorial Paidós (1993) [1973]. Véase cap.1, apartados IV y V, págs. 50-72.
18. BORGES, J.L. (1997) op.cit.
19. BORGES, J.L. (1997) op.cit., p. 134.
20. KRAIMER Roxana: “Nietzsche, autor de ‘Funes el memorioso’”. Crítica al saber residual de la modernidad”, en *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires (Argentina), Paidós (2000), págs. 189-197.
21. VV.AA.: *Doug Aitken: Estarem segurs mentre tot es mogui*, Barcelona (España), Fundació La Caixa (2004).
22. MARTINEZ, Chus: “I am in you”, en VV.AA (2004) op.cit., p. 37.
23. <http://www.moma.org/exhibitions/2007/aitken/>
24. HUYSSSEN, A. (2002) op.cit., p. 29.
25. [http://www.samsung.com/Features/BrandMagazine/magazinedigital/2007\\_spring/heroes\\_03.htm](http://www.samsung.com/Features/BrandMagazine/magazinedigital/2007_spring/heroes_03.htm)
26. DERRIDA, J. (1999) op.cit.
27. Ver también RICCEUR, Paul: “Los abusos de la memoria artificial: las proesas de la memorización” en *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de cultura económica (2008), Buenos Aires-Argentina, págs. 83-123 para la distinción entre memorización y rememoración, distinción que podría despejar cierta preocupación social acerca de la memoria enunciada al principio del escrito. En la rememoración está implícita la marca temporal, acentuándose el retorno de un acontecimiento pasado, mientras que en la memorización destacan las maneras de aprender destrezas, habilidades, etc. para que permanezcan disponibles para su utilización.
28. Diccionario de la real academia española (DRAE), tomo 2, Madrid (España), Espasa Calpe (1992).
29. STEINER, George: *Recordar el futuro*, Barcelona, Arcàdia (2008), p. 40.
30. BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Buenos Aires (Argentina), Fondo de cultura económica México, (2008) [2000], p.14.
31. BORGES, Jorge Luis: “Todos los ayeres, un sueño”, en *Los conjurados en Obras completas 1975-1985*, tomo 3, San Pablo (Brasil), Emecé Editores, (1994) [1985], p. 493.

**Ilustraciones:**



1. VIOLA, Bill: Emergence, 2002, videoinstalación y MASOLINO: Pietà, 1424, fresco, Empoli (Italia).



2. MIK, Aernout: Middlemen, 2001, videoinstalación.



3. MIK, Aernout: Park, 2002, videoinstalación.



4. MIK Aernout: Organic Escalator, 2000, videoinstalación (detalle).

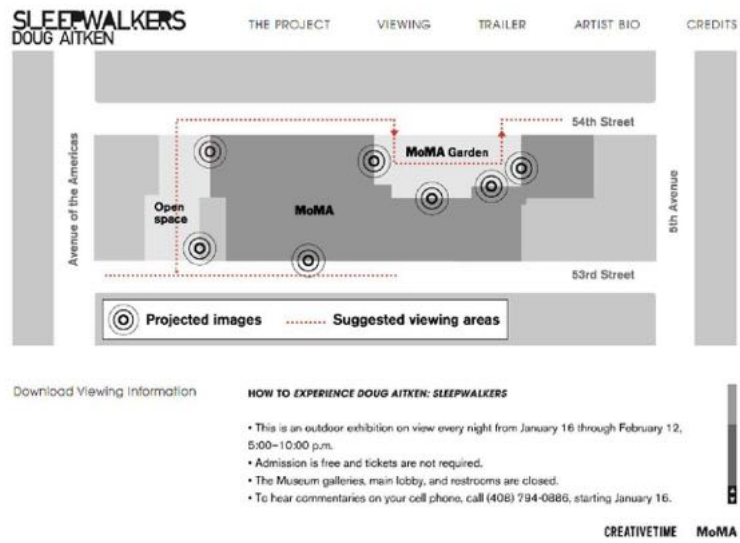


5. MIK Aernout: Glutinosity, 2003, videoinstalación (detalles).



6. AITKEN Doug: I am in you, 2003, videoinstalación.





7. Plano MoMA con la ubicación de las proyecciones de Sleepwalkers, 2007.



8. AITKEN Doug: Sleepwalkers, 2007, videoproyección exterior, Nueva York (USA), MoMA.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Imaginario Espacio-Temporal de la Cultura Digital: Antecedentes Visuales en la Imagen Tecnológica

M. Luisa Gómez Martínez  
Universitat de Barcelona

### Resumen

El presente texto propone una aproximación a diversas formas en que las lógicas visuales desarrolladas por las primeras imágenes producidas y reproducidas por medios técnicos –la fotografía y el cine- han contribuido a conformar algunos de los rasgos que definen el imaginario espacio-temporal de la Cultura Digital. Es decir, se trata de ver cómo muchas de las características atribuidas a este imaginario en función de los medios de producción y comunicación digitales, no son específicas de la época actual sino que estaban ya presentes en medios y formas visuales y narrativas desarrolladas desde mediados del siglo XIX.

### Abstract

*The present text suggests an approach to different ways in which the visual logics of the early images produced and reproduced by technical means -photography and cinema- have determined some of the features of the Digital Culture's Spatial-temporal Imaginary. So, it deals with showing how several characteristics attributed to this imaginary according to the use of digital media, are not specific of the current period but they were already present in media and visual and narrative forms developed since the mid 19th century.*



Como sabemos, el desarrollo y aplicación de medios tecnológicos ha transformado en los últimos años las prácticas culturales occidentales. Así, la omnipresencia del ordenador como herramienta de trabajo y creación, junto con las posibilidades de interconectividad y telecomunicación casi ilimitadas dadas fundamentalmente por la expansión de Internet, han generado nuevos modos de interacción, de producción, de gestión de datos, etc., que caracterizan a la que se ha denominado por ello Sociedad Red o Sociedad de la Información.

Pero estas transformaciones prácticas tienen consecuencias más profundas dentro de la sociedad interconectada. Así, uno de los rasgos de la cultura digital, señalado por múltiples estudiosos de la relación cultura-“nuevas tecnologías”, sería el desarrollo de un nuevo imaginario espacio-temporal. Es decir, que las telecomunicaciones y los medios de procesamiento de información digitales, en un nivel operacional, y las prácticas artísticas que los emplean, en un nivel perceptivo (1) –a través de una serie de procesos de aceleración, deslocalización y virtualización de la cultura y las relaciones sociales- habrían tenido consecuencias sobre los modos en que entendemos, pensamos y nos relacionamos con nuestra espacio-temporalidad.

### **¿Cómo podríamos definir este “nuevo imaginario espacio-temporal”?**

En primer lugar, habría que señalar que está enmarcado en el contexto actual de la Globalización. Como materialización de aquello que McLuhan, a principios de los 70, había denominado “Aldea Global” para referirse a la interconectividad humana a escala global generada por los medios electrónicos de comunicación, la Globalización sería fruto de un proceso que comenzaría en 1989 con la caída del Muro de Berlín. Con ella, se pone fin a un mundo dominado por dos ideologías opuestas y se produce, como explica J. Carrillo, la entrada en un nuevo orden mundial marcado definitivamente por el capitalismo, «generando una conciencia de haber rebasado el último obstáculo para establecer un nuevo orden global de circulación de ideas, productos, personas y capitales» (2). Sin embargo, podemos considerar que es un proceso que comienza mucho antes, vinculado a la progresiva aceleración de los ritmos vitales, las comunicaciones y los transportes dada –tal como constatan autores como Virilio, Gleick o Kern- desde finales del siglo XIX gracias al desarrollo tecnológico.

En todo caso, lo que nos interesa de este proceso, es que la Globalización como consecuencia de la aceleración dada por la efectividad de la comunicación humana, ha generado, tal como explica D. Harvey en *La Condición de la Posmodernidad*, un imaginario de contracción espacio-temporal del mundo. Dicho imaginario vendría dado por la progresiva reducción tanto de las distancias como del tiempo necesario para recorrerlas, y habría culminado, en la actualidad, con su virtual eliminación. La propia necesidad de recorrer el espacio ha sido eliminada por las posibilidades de comunicación en Tiempo Real o, como dice Virilio, las distancias geográficas habrían sido eliminadas a favor del tiempo. Es decir, que «el tiempo real se impone al espacio real» (3). De este modo, la conciencia de contracción espacio-temporal tiene como consecuencia la generación de una idea de “aniquilación” del tiempo y del espacio.

La aniquilación del tiempo, en este sentido, supondría la eliminación de los tiempos de espera en favor del Tiempo Real como máxima expresión de la aceleración temporal, dando lugar a una conciencia generalizada de simultaneidad. En relación a esta idea podemos entender, siguiendo a Molinuevo, que el tiempo se vuelve ahistórico debido precisamente a la falta de mediación temporal entre los acontecimientos. Así, el actual imaginario temporal se caracterizaría por una cultura del Tiempo Real, en la que predominan el instante y el eterno presente (4). Para Derrick De Kerckhove, en Internet «el presente se hace inmediatamente pasado integrándose en un gran presente expandido» (5).

De este modo, el tiempo pierde su tradicional naturaleza lineal y pasa a ser, tal como defiende M. Castells, un “tiempo atemporal”. Éste será la condensación de la secuencia de fenómenos en el instante, de modo que el pasado y el futuro están virtualmente contenidos en él. Las nuevas formas de comunicación y acceso flexible a la información –transformaciones operacionales dadas en nuestras prácticas materiales por la tecnología– producen, introduciendo una discontinuidad aleatoria en la secuencia, lo que Castells denomina *flexibilización* del tiempo. La secuencia quedaría eliminada, creando un tiempo indiferenciado que equivale a la eternidad y en el que, al mismo tiempo, explotan las múltiples dimensiones de la temporalidad social.

Así, lejos de aniquilar el tiempo, la interconectividad y la conciencia de simultaneidad dan lugar a una noción de tiempo caracterizada por su complejidad. Porque las tecnologías nos permiten experimentar el tiempo de nuevas maneras a la vez que crean tensiones entre ese presente eterno y lo efímero de nuestras prácticas materiales – en las que se da una creciente necesidad de innovación debido, en gran medida, a la influencia de lo económico (6). Vemos así cómo el imaginario temporal actual se caracteriza por una “muerte del tiempo” en su sentido tradicional y su sustitución por un tiempo imaginariamente discontinuo y lleno de tensiones.

La aniquilación del espacio da lugar a una conciencia de ubicuidad que genera fundamentalmente un proceso de *des-territorialización*: ni los espacios ni los sujetos que los ocupan “están ya donde están”. Se produce lo que Giddens describe como una separación entre *espacio* y *lugar*, entendiendo este último a través de lo “local” como asentamiento físico de la actividad social ubicada geográficamente (7). De este modo, el espacio pierde su sentido tradicional físico para convertirse en un espacio virtual multidimensional. Y este espacio ya desvinculado de la acción deviene exterioridad, se convierte por sí mismo, como dice Castro Nogueira, en Sujeto.

Se genera así lo que F. Jameson en *Posmodernismo o Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, denominaba el “Hiperespacio Posmoderno”: un espacio descentrado que habría multiplicado sus dimensiones arrastrando con él al tiempo –es su teoría del “Giro Espacial”, sobre la que se apoyan la mayoría de estudios sobre la espacio-temporalidad contemporánea– de modo que al sujeto posmoderno le resultaría imposible orientarse en dicho espacio, ahora sujeto, y elaborar lo que él denomina “un mapa cognitivo”.

Este espacio *des-territorializado* y autónomo es el que Castells denomina “Espacio de los Flujos”, un espacio caracterizado por el dinamismo que le otorga la devaluación de la presencia física, un espacio

fluctuante lleno de dimensiones reales y virtuales que se superponen. Sería, por un lado, el espacio abstracto virtual compuesto por los flujos de información, el “espacio vacío” en la que ésta se desplaza, y por otro, el espacio físico de transición que se conforma en los “no-lugares”, definidos por M. Augé como otro de los modelos de la espacialidad contemporánea (8).

De este modo, el Hiperespacio es el espacio físico virtualmente expandido por la aparición de espacios virtuales, como el Ciberespacio. Por ello, podemos hablar también, siguiendo a Lev Manovich, de un “espacio ampliado”, aunque él lo define específicamente como «el espacio físico al que se superpone información dinámica y cambiante» (9), un espacio físico implementado con datos que se visualizan normalmente en pantallas y que van de los centros urbanos y comerciales a los espacios cotidianos en los que, a través de la pantalla del ordenador o el móvil, se abren infinitas dimensiones al “espacio de los flujos”.

Podemos decir entonces que el Imaginario Espacio-Temporal de la Era digital se caracteriza por una doble conciencia de aniquilación y expansión de estas nociones. El “espacio de los flujos” genera el “tiempo atemporal”, que es el de la cultura del Tiempo Real, sin historia ni memoria; el tiempo de Internet y el Ciberespacio, el tiempo del eterno presente que rompe la linealidad temporal y de lo efímero, de la eliminación del tiempo de espera porque cualquier espacio, real o virtual, se hace accesible desde cualquier punto del mundo globalizado y contraído.

### **¿Es realmente nuevo este imaginario espacio-temporal?**

Una vez analizados algunos de sus principales rasgos, considero que esta es la siguiente pregunta que cabe plantearse. Y si seguimos algunas ideas apuntadas hasta ahora, la respuesta es negativa. La espacio-temporalidad actual se presentan como la momentánea culminación de un proceso evolutivo –de los medios, de las prácticas culturales y artísticas que los emplean y de los imaginarios producidos por ellas– que comenzaría mucho antes de la Era Digital; las transformaciones de este imaginario tendrían sus bases en las formas primitivas de las mismas tecnologías que empleamos hoy en día y que comenzaron a desarrollarse desde mediados del siglo XIX. La velocidad marcó todo el espíritu de aquella época; el teléfono o el telégrafo contendrían ya un cierto imaginario de contracción y Tiempo Real, de ubicuidad y simultaneidad; incluso la propia idea del Ciberespacio como espacio virtual que media entre lugares lejanos de comunicación, podría estar implícita en cualquiera de esas primeras formas de telecomunicación, aunque aún no había sido “materializado”.

Sin embargo, considero que una de las bases más significativas de la transformación del imaginario espacio-temporal en relación a las tecnologías se halla en el propio surgimiento de la imagen técnicamente producida y reproducida, es decir, en los orígenes de la fotografía y el cine. Para ello, parto de la idea de que la imagen tiene la capacidad de generar concepciones del mundo a través de lo visual, ya que la visualidad es uno de nuestros principales medios de conocimiento (10).

La aparición de la imagen tecnológica supuso nuevos modos de ver la realidad. Éstos ampliaron fenomenológicamente la experiencia espacio-temporal a través de lo visual, permitiendo pensar el espacio y el tiempo de formas completamente nuevas. A medida que las prácticas artísticas crearon nuevas lógicas visuales a partir de la imagen técnica, el imaginario espacio-temporal surgido de esta visualidad se fue asentando y evolucionando paralelamente al desarrollo de los medios de producción y reproducción de la imagen hasta alcanzar sus características actuales. Por tanto, considero que muchos de los rasgos atribuidos al imaginario espacio-temporal de la Era Digital estaban ya presentes en las lógicas visuales de las prácticas artísticas ligadas a tecnologías pre-digitales –especialmente aquellas de la imagen en movimiento, del cine- y, por tanto, éstas habría sido elementos determinantes de este imaginario y no sólo formas visuales capaces de reflejar un determinado modo de pensar el espacio y el tiempo.

### **¿Cuáles son los antecedentes del imaginario espacio-temporal contemporáneo presentes en las lógicas visuales de la imagen tecnológica?**

Uno de los discursos fundamentales planteados desde el surgimiento de la fotografía es su capacidad de captar el instante y de detener el momento separándolo del flujo temporal de la realidad. Esto supone, por un lado, un modo de ver que supera las limitaciones del ojo humano y, por otro, el surgimiento de una marca de presencia, una historicidad que da lugar a una tensión temporal. Tensión que convierte a la imagen fotográfica, tal como explica A. Doane en *El Instante y el Archivo*, en una especificación crítica del tiempo que lleva a reflexionar sobre sus dialécticas de complejidad.

Con la imagen en movimiento se da un paso más en este proceso. Ya no se trata de captación del instante, sino de la duración. Por ello, la idea de historicidad dada por la presencia y el deseo de archivo de la realidad, junto con la experiencia de duración del espectador, la relación entre el pasado de lo representado y el presente de la imagen, darán lugar a esta lógica temporal en la que el tiempo ya no puede ser pensado como flujo, sino como punto de resistencia.

Según estos planteamientos, ¿sería casual que, tal como explica Didi-Huberman, a mediados del siglo XIX comience a forjarse –desde diversos puntos de vista que van desde la antropología o la historia del arte hasta la propia historiografía- una nueva concepción de tiempo que va más allá de las relaciones de causa-efecto para presentar el tiempo como un elemento constantemente desbordado por sí mismo y que se opone a las concepciones tradicionales de tiempo absoluto? ¿Es casual que Proust, Freud, Warburg, E. B. Taylor o Walter Benjamin desarrollen diferentes conceptos entorno a un “presente tejido por pasado múltiples”? La imagen tecnológica se convierte en el elemento que a través de lo visual, a través de la materialización, de la objetivación del tiempo, permite abrir –intrínsecamente, en tanto que medio- un nuevo camino hacia una concepción reflexiva del tiempo.

Pero podemos ir más allá en este razonamiento. Consideremos los conceptos desarrollados por Benjamin en el primer tercio del siglo XX. Benjamin hablaba de una arqueología del presente que pretendía establecer una relación dialéctica, no lineal ni simplemente causal, con el pasado. Así lo manifiesta en sus *Tesis de*

la *Historia* a través de su conocida metáfora del ángel que mira al pasado y lo actualiza en el presente, de modo que se produce una condensación que rompe el continuo temporal (il. 1). Surgen así las “imágenes dialécticas” que, al mismo tiempo que expresan determinadas tensiones sociales, conjugan pasado y futuro. Y surge también el concepto de *tiempo-ahora* que postula en *Sobre el Concepto de Historia*, en el que hace referencia a un tiempo no transitivo, a un tiempo detenido que convierte al pasado en centro de las tensiones del presente y hace a éste depositario de las tensiones del pasado. ¿No es, precisamente, esta ruptura de la secuencia, esta explosión de temporalidades múltiples en el instante eterno lo que caracteriza el “tiempo atemporal” de la Era Digital? Es decir, aunque nuestro imaginario espacio-temporal presenta unas particularidades determinadas por la flexibilidad de los medios, los principios del mismo tienen claros antecedentes en las lógicas visuales de las primeras imágenes tecnológicamente producidas y reproducidas.

Y si podíamos afirmar que el medio técnico al servicio de la expresión visual implicaba intrínsecamente una apertura del imaginario temporal en este sentido, éste se asentó e intensificó con la propia evolución del lenguaje creado a través de dicho medio. Por ejemplo, es el caso de las estrategias narrativas del cine, vehiculadas fundamentalmente a través del montaje. Aunque no todas las formas de montaje cinematográfico suponen formas de visualizar la complejidad temporal en un sentido atemporal, sí es verdad que una forma tan simple como el montaje paralelo –desarrollado ya desde los orígenes del cine– puede llegar a mostrarla, puesto que implica una descomposición del presente continuo.

Pensemos en las retóricas temporales complejas creadas por Griffith. En *Intolerancia* (1916), por ejemplo, compuso toda una constelación histórica por medio de la alternancia de distintas épocas que creaban densos e intrincados tejidos temporales. Aunque la intención de Griffith al elegir esta forma narrativa era más bien dramática y buscaba significar, como explica R. Gubert en su *Historia del Cine*, el paralelismo histórico entre las distintas tragedias que la intolerancia religiosa o social habían provocado a lo largo de la historia de la humanidad, el resultado final se constituye como un antecedente visual del “tiempo atemporal”, no sólo porque rompe el sentido lineal del tiempo narrativo, sino porque además rompe la secuencia histórica de los hechos, equiparando temporalmente momentos históricos diferentes: logra un ejemplo de tiempo indiferenciado que permite introducir su complejidad en el imaginario.

Aunque *Intolerancia* fue percibida en su época como un inmenso caos histórico, la ruptura de la secuencia temporal fue un recurso que continuó en el imaginario audiovisual, siendo ampliamente explotada por la *Nouvelle Vague* o el *Neorrealismo* –esas formas que revelaban para Deleuze una auténtica Imagen-Tiempo– y es la forma temporal predominante en las narrativas no-lineales posmodernas. A esta primera lógica atemporal del montaje se han sumado las posibilidades del Hipertexto y las lógicas de la Base de Datos que éste posibilita (11). Junto con la intensificación de este imaginario dada por Internet, parecen ser las formas legítimas de la temporalidad contemporánea. Y, sin embargo, si consideramos siguiendo a Lev Manovich, que todo el cine puede ser tomado como una forma de Base de Datos –en tanto que acumulación de material luego seleccionado para el montaje en función de un guión– e insistimos en el ejemplo de Griffith, podemos ver cómo es un imaginario temporal más vinculado a la propia imagen tecnológica que a la cultura digital. Es decir, que se ha mantenido y evolucionado a lo largo de más de un siglo.

Como decíamos, todo este proceso se da por la capacidad de la imagen tecnológica de ampliar fenomenológicamente la experiencia espacio-temporal. De modo que, no sólo a través de lo narrativo, sino también a través de formas estrictamente visuales como el ralenti o la aceleración, el tiempo y el espacio adquieren nuevas dimensiones que permiten pensarlo en toda su complejidad. Estas formas, de corte casi surrealista, suponen una especie de huída del tiempo y rompen virtualmente la continuidad temporal y el carácter unitario del espacio en un nivel estrictamente imaginario.

En esta línea de argumentación más centrada en la visualidad, podemos ver también cómo el imaginario espacial actual tiene sus bases en la imagen tecnológica. Como explica Kern, los avances técnicos del siglo XIX dan lugar a nuevos modos de ver el mundo según nuevas perspectivas dadas por la velocidad del tren, la vista en picado desde el avión o, como señala A. Casanovas, la visión del interior del cuerpo a través de los rayos X, o formas diferentes de ver el espacio como las determinadas por el Radar, etc. Estos modos de ver se unieron a las posibilidades de captación instantánea de la realidad dadas por la cámara fotográfica. Ésta se convirtió en un instrumento de experimentación de nuevos puntos de vista y supuso el registro de estas nuevas formas de ver que componían imágenes insólitas de la realidad que pasarían rápidamente al imaginario. Así lo demuestra el uso de estas nuevas visiones espaciales en las artes plásticas, por ejemplo, a través de los innovadores encuadres de la pintura impresionista y otras formas de representación del espacio como las del cubismo o el futurismo.

Dado que el espacio es un elemento implícito en cualquier representación figurativa, estas nuevas formas de captarlo obligarían a pensarlo ya no como un continuo físico ligado a nuestra mirada, sino como una exterioridad objetiva que podía ser conocida de modo fragmentario a través de la propia ampliación de la visión. Este proceso se desarrollaría enormemente con el cine, en el que las panorámicas, los travellings, los picados y contrapicados en movimiento, revelaban fragmentariamente la realidad espacial de modos hasta el momento nunca experimentados y fomentados por el realismo fotográfico de la imagen: el cine nos presenta un espacio fílmico «donde la impresión de analogía con el espacio *real* es tan fuerte que, en ocasiones, nos hace olvidar no sólo el carácter plano de la imagen sino también su forma» (12). Vemos así como el imaginario de un Hiperespacio que ha devenido sujeto autónomo se conforma también a través de la ampliación fenomenológica del espacio a través de lo visual aportada por la imagen tecnológica.

Pero, de nuevo, podemos ir más allá en este razonamiento si retomamos esta idea de impresión de analogía del espacio fílmico con el espacio real. Si recurrimos a W. Benjamin veremos que para él el despliegue de la imagen técnica implicaba una aproximación del objeto hacia las masas y de éstas hacia él. La reproductibilidad técnica eliminaba el aura de la imagen, ese “aquí y ahora” irrepetible que suponía las bases de su autenticidad. Así, Benjamin intuía que “la extracción del objeto fuera de su cobertura” (13) aurática hacía de éste una cercanía que permitía apropiarse del mismo en la exhibición. Comenzaba así un proceso de confusión entre la realidad y la imagen en la que esta última se establece como un elemento ontológicamente autosuficiente. En este sentido y tal como explica G. Yáñez, podemos entender la reflexión de Benjamin como «la descripción del modo en que, al interior de la reproductibilidad técnica, el objeto es capturado, hecho cercanía, pero como parte de una estrategia que busca hacer de tal cercanía que la alienación del objeto se dé en el exceso de representación» (14).



Si, como decíamos, el espacio está contenido en la imagen, se manifiesta objetivamente en ella a través de la representación, podemos releer estos planteamientos de Benjamin desde una perspectiva espacial y pensar que al darse esta alienación del objeto en su propia representación, el espacio representado devendrá también un sujeto autónomo.

Así, en la conformación del espacio como sujeto habría tenido una relevancia fundamental la intensificación de esta autosuficiencia del objeto representado -el espacio- en la imagen tecnológica a través de la propia intensificación de la reproducción tecnológica de la imagen. Podríamos considerar que cada paso evolutivo de la imagen tecnológica determinado por el dispositivo o por el medio –el primero sería la imagen de base fotográfica, el segundo la imagen electrónica (televisión y vídeo) y el tercero la imagen digital- supone ya no una reproducción técnica, sino una hiper-reproducción o acumulación de objetos representados que, unida a regímenes de circulación cada vez más acelerados que se actualizan en tiempo real –ya hemos visto la importancia de esta noción en el contexto social actual-, “suspende” definitivamente la distancia de lo representado.

Estas ideas –que recoge bajo unos planteamientos ligeramente diferentes Castro Nogueira y que tienen para él su base en la predisposición que tienen a devenir imagen los objetos y sujetos desde el desarrollo de la cámara- nos lleva directamente a otros discursos posteriores entorno al tema como la “sociedad del espectáculo” de Debord o el Simulacro de Baudrillard que no pueden ser discutidos aquí en profundidad. En todo caso, los cito porque son un buen ejemplo de cómo, sobre la base de unas ideas surgidas de las posibilidades dadas por la imagen tecnológica ya desde sus orígenes, el imaginario espacio-temporal ha evolucionado y se ha desarrollado en función de las circunstancias y de la propia evolución del medio.

Pero las lógicas visuales de la imagen tecnológica no dan lugar únicamente a las ideas de un tiempo atemporal y de un espacio como sujeto autónomo o Hiperespacio. Podemos pensar también que el cine, a través de sus formas narrativas, ha fomentado un imaginario de aceleración y contracción espacio-temporal. La elipsis narrativa del cine, tanto dada por el montaje como por otras estrategias narrativas de carácter visual (el paso de las hojas de un calendario, por ejemplo), podrían haber contribuido a instaurar el imaginario de compresión del tiempo. Aunque el lenguaje cinematográfico desarrolló la elipsis con el fin de poder adaptar la narración a la duración real del film, en un sentido virtual y desde el ámbito de la reflexión, configura visualmente la posibilidad de contracción. Lo mismo podríamos pensar de las técnicas de *split-screen* o de la aceleración del montaje –desarrolladas en principio por el cine con efectos dramáticos-, ampliamente explotadas por las estéticas televisivas y del videoclip y cada vez más integradas en los lenguajes audiovisuales. La *split-screen* en concreto permite materializar en una sola imagen la simultaneidad, que sería la máxima expresión de la aceleración temporal, permitiendo visualizar y objetivar el tiempo como multiplicidad de tiempos (il. 2).

De un modo análogo, los barridos y otras marcas espaciales que permiten pasar de un espacio a otro sin solución de continuidad temporal suponen la instauración de un imaginario de contracción espacial, pero también, en general, de un espacio que –al mismo tiempo que deviene sujeto- se hace virtualmente flexible, fragmentario, manipulable, líquido y fluido gracias a la visualidad de formas espaciales antes nunca imaginadas.

Retomando la idea del espacio representado por la imagen cinematográfica como simulacro que se planteó desde su aparición, así como la idea de un espacio fluido dado por las formas narrativas del cine, podemos explicar también el surgimiento del imaginario de *des-territorialización*.

Si la imagen que contiene una representación del espacio tiende a circular cada vez de modo más libre gracias a la reproducción técnica, y este espacio se confunde con la realidad, dicho espacio deja de estar donde está –es decir, en su lugar geográfico- para estar virtualmente en el lugar donde se hace visible para el espectador. Desde el aumento de la circulación de postales durante la primera mitad del siglo XX constatado por McQuire, a los espacios lejanos representados en la gran pantalla y llevados a la sala de cine, por la televisión a la sala de estar o por la pantalla del ordenador o el móvil a cualquier lugar en el que se encuentre el sujeto, los espacios han dejado virtualmente de estar donde están para dar lugar a un espacio virtualmente deslocalizado que desintegra los presupuestos del espacio físico unitario de la modernidad. Es decir, el espacio se *des-territorializa* a través de la representación mediante un proceso que tuvo sus orígenes también en las lógicas visuales de las primeras formas de imagen tecnológica.

Pero decíamos que la ubicuidad dada por las telecomunicaciones digitales da lugar también a una *des-territorialización* del sujeto. En un proceso análogo al que se daba con los medios de telecomunicación, que separaban las nociones de espacio y lugar, el simulacro espacial contenido en la imagen genera un proceso de inmersión psicológica según la que el espectador accede a una movilidad virtual que le deslocaliza, tanto por las relaciones espaciales establecidas por la narrativa en el interior de la pantalla – la multiplicidad y variabilidad de puntos de vista a la que ya hemos hecho referencia- como por las relaciones virtuales establecidas por el espectador entre el espacio representado y el espacio real al que éste se superpone.

Estas relaciones entre el espacio real y virtual de la pantalla nos interesan especialmente, porque a través de ellas el espectador se hace ubicuo. Lo que ocurre en el caso del cine, desde las primeras experiencias en la sala, es que el espacio real desaparece, se desdibuja en la experiencia del espectador a favor del espacio virtual o representado. Así, en la sala de cine, el espectador, aunque está inmóvil en ese espacio que nunca abandona, no es prácticamente consciente de él. El proceso de inmersión del espectador le generará una sensación de ubicuidad en el espacio real y virtual que hace desaparecer al primero –de nuevo, aniquilación del espacio real o del espacio entendido en su sentido tradicional frente a la emergencia de un espacio virtual. El espectador se separa así del lugar físico para aproximarse al espacio abstracto. “Deja de estar donde está” para transitar, virtualmente, por otro espacio. Se convierte en un sujeto *des-territorializado*.

Por tanto, el cine se situaría en la base de creación de un espacio inmaterial, completamente virtual, que se superpone al real hasta hacerlo desaparecer. Es decir, la línea marcada por la recepción cinematográfica –una línea inmersiva- estaría en la base de las dinámicas espaciales que se relacionan hoy en día, por ejemplo, con la Realidad Virtual.

Sin embargo, esta lógica de ubicuidad virtual desarrollada por las formas de consumo cinematográfico desde sus orígenes, se aleja de las lógicas del “espacio ampliado”, en el sentido de Lev Manovich, que son parte fundamental de nuestra espacialidad. Pero a pesar de ello, también este modo de entender y

experimentar el espacio –expandido más allá de sí mismo, como parte de un Hiperespacio- es anterior a la cultura digital. De hecho, si consideramos el “espacio ampliado” como aquel al que se superpone cualquier tipo de información, podríamos pensar que históricamente todos los ambientes construidos han estado casi siempre cubiertos de información en diferentes formas: ornamentos, textos –carteles de tiendas- imágenes –frescos, iconos, esculturas, etc. Sin embargo, la imagen tecnológica y, sobre todo, la aparición de la imagen en movimiento, supone que esta información que complementa y se yuxtapone al espacio real se hace dinámica (il. 3) (il. 4).

La pantalla se convierte en el elemento fundamental que vehicula este tipo de ampliación espacial, algo que se hace especialmente patente si tomamos en consideración la tan repetida metáfora de la pantalla como ventana –continuadora de la tradición formal del marco pictórico que permite ver a través de sí, como una abertura a un espacio virtual contiguo al real. La pantalla tiene la capacidad de trasladar un espacio y un tiempo “otros” a un espacio de existencia cotidiana, que se ampliará con esta presencia. Pero, tal como acabamos de ver, los modos de consumo establecidos por el cine –la sala oscura y la pantalla grande- no fomentaban la ampliación espacial, sino una doble superposición que eliminaba el espacio real de la experiencia. Así, en este caso, el medio que crea un espacio ampliado propiamente dicho, implementado con imágenes en movimiento, será la televisión, a la que no casualmente Virilio se refirió como “tercera ventana” (15).

Vemos cómo, en todo caso, no es una lógica espacial propia de la Era Digital –aunque en este momento se haya intensificado con su progresiva integración en la fenomenología espacial de las prácticas cotidianas, cada vez más contaminadas por pantallas que van del móvil al ordenador, los cajeros automáticos o las pantallas que podemos encontrar en el espacio urbano (metro), en aeropuertos y otros no-lugares, etc.

## Conclusiones

A través de este texto hemos llevado a cabo una pequeña aproximación a posibles vías de conformación del imaginario espacio-temporal de la Era Digital, necesarias para comprenderlo en toda su complejidad. Obviamente, se hace necesario insistir en la idea de que el desarrollo de este imaginario hasta la actualidad ha sido un proceso evolutivo ligado a los medios que, sobre las bases de las primeras lógicas visuales de la imagen tecnológica, han generado nuevos lenguajes y formas de expresión. Así, todas las prácticas vinculadas a los medios audiovisuales surgidas a lo largo del siglo XX –desde el videoarte al Cine Expandido, junto con todas las formas que constituyen el Hiper cine- han tenido un peso fundamental en el desarrollo de las relaciones entre el espacio real y el espacio virtual, así como en la ampliación fenomenológica de las experiencias espacio-temporales a través de la inmersión y la interactividad.

Pero, en definitiva, lo que nos permite ver esta breve aproximación al tema es que, aunque existe un imaginario espacio-temporal propio de la cultura digital que se corresponde con sus prácticas materiales específicas, para comprenderlo en profundidad se hace necesario ponerlo en relación con la historia efectiva, reivindicando el papel que tanto las tecnologías como las imágenes pre-digitales han jugado en su conformación.

## Notas

1. Milton Santos plantea cómo la tecnología es un dato constitutivo del espacio y tiempo operacionales y percibidos. Los primeros serían objetivos, mientras que los segundos serían subjetivos. En base a esto podríamos considerar que las tecnologías que transforman la relación práctica con el espacio y el tiempo (agricultura, medios de transporte, luz eléctrica, etc.) se sitúan en un nivel operacional, mientras que aquellas relacionadas con la visualidad (del telescopio a la cámara tomavistas) o el procesamiento de información (del alfabeto al telégrafo o Internet), lo harían en un nivel perceptivo. En: SANTOS, M.: *La Naturaleza del Espacio: Técnica y Tiempo. Razón y Emoción*, Barcelona, Ariel Geografía, 2000 [1996].
2. CARRILLO, J.: *Arte en la Red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 22.
3. Citado en: MOLINUEVO, J.L.: *La Vida en Tiempo Real: La Crisis de las Utopías Digitales*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2006. págs. 33-34.
4. Dentro de este imaginario cabría destacar también las ideas de “Modernidad Líquida” de Bauman o la metáfora del punto –señalada por Josetxo Beriain en *Aceleración y Tiranía del Presente. La Metamorfosis en las Estructuras Temporales de la Modernidad*- el modelo que representaría la conciencia temporal actual en oposición a la metáfora del círculo –ligada a la las culturas primitivas- o la flecha –vinculada a la conciencia evolutiva de progreso de la Modernidad.
5. DE KERCKHOVE, D.: *La Piel de la Cultura. Investigando la Nueva Realidad Electrónica*, Barcelona, Gedisa Ed.,1999 [1995], p. 188.
6. La corta vida de los objetos que enseguida quedan obsoletos, la desintegración de los ciclos vitales debido a la las características de la vida laboral, el deseo de eterna juventud, la lucha contra la muerte, e incluso las prácticas bélicas de las contemporáneas “guerras instantáneas”, son algunos de los factores que nos hace notar Castells como reflejo también la aceleración de los ritmos vitales y sociales. En: CASTELLS, M.: *La Era de La Información. La Sociedad Red*, Vol. 1, Madrid, Alianza Ed., 2005.
7. Hasta el desarrollo de las comunicaciones a distancia estas dos nociones coincidían, ya que estaban dominadas por la presencia, por actividades localizadas. Sin embargo, en el momento en que se desarrollan las relaciones entre los “ausentes” –es decir, ya a lo largo del siglo XIX- la noción de espacio comienza a adquirir una nueva densidad compleja, que gira entorno a lo que Giddens denomina “espacio vacío”. En GIDDENS, A.: *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid, Alianza Ed., 2002, págs. 29-30.
8. Los “no-lugares” serían lugares anónimos, lugares “que no podrían definirse como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico” entre los que estarían “las autopistas y los habitáculos móviles llamados *medios de transporte* (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos, las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados (...)” En: AUGÉ, M.: *Los No-Lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 48.

9. MANOVICH, L.: “The Poetics of Augmented Space”, artículo on-line consultado en <http://www.manovich.net>, el 21/05/08.
10. Tal como explica, por ejemplo, el teórico del arte inglés Herbert Read, la conciencia de espacio sólo habría podido surgir –en un nivel intelectual, más allá de la percepción sensomotriz - gracias al desarrollo de la imaginación (la capacidad de retener imágenes) y de una lógica simbólica para elaborar y combinar estas imágenes, que hace posible la representación del espacio y su concepción abstracta. Así, la conciencia del espacio se habría desarrollado lentamente en la práctica de los artistas, siendo un subproducto de la necesidad de captación. Para él, “el arte ha sido, y es todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana”. En: READ, H.: *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 [1955], p. 11.
11. Aunque el término “Hipertexto” y sus aplicaciones prácticas se desarrollaron en los años 60, ya en 1945 V. Bush en su texto *As We May Think* proponía un modelo de procesamiento de información basado en la no-linealidad del pensamiento humano.
12. AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. Y VERNET, M.: *Estética del cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1995, págs. 23-24.
13. BENJAMIN, W.: *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica*, México, Ed. Ítaca, 2003 [1936], p. 48.
14. YÁÑEZ, G.: “Una relectura de W. Benjamin en torno al Objeto y la Imagen Técnica: Alienación del Objeto y Ontología de la Superficie Digital”, artículo publicado en enero de 2008 en la Revista Digital Observaciones Filosóficas, Nº 6, consultado el 12/03/2008 en:  
<http://www.observacionesfilosoficas.net/laextracciondelobjeto.html>
15. Las otras dos serían la ventana arquitectónica y la puerta. Citado en MCQUIRE, S.: *Visions of Modernity*, London, Sage, 1998.



**Ilustraciones:**



1. KLEE, Paul: *Angelus Novus*, 1920, Acuarela, Jerusalén (Israel), Museo de Israel. “Ángel de la Historia” de W. Benjamin.



2. WEBER, Lois; SMALLEY, Phillips: *Suspense*, USA, 1913. Fotograma.





3. GIOTTO: *Cappella degli Scrovegni*, 1305-1306, Padova (Italia).



4. Vista de Times Square, New York.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La recuperación y recreación del pasado (aplicación de las nuevas tecnologías en el patrimonio histórico dañado o desaparecido)

Lucía Gómez-Robles y Victoria Quirosa García  
Fundación Caja Madrid y Universidad de Jaén

### Resumen

El final del siglo XX ha traído consigo un desarrollo tecnológico que ha afectado a todos los aspectos de la vida humana. En el campo del patrimonio una de sus aplicaciones ha sido el uso de las reconstrucciones virtuales tanto para el almacenamiento de datos de modo visual como para la elaboración de hipótesis de estado original de la arquitectura con fines pedagógicos y de profundización en la investigación. El siguiente texto recorre la evolución de los últimos 25 años de estos modelos digitales, sus posibilidades y sus carencias de cara a un desarrollo posterior.

### Abstract

The end of the 20th Century has brought a technological development which has affected all aspects in human life. One of these technological applications in the field of the Cultural Heritage has been the use of virtual reconstruction, not only for visual data base, but also to visualize scientific hypothesis of the original state of the historic architecture with pedagogical and research aims. The following text describes the evolution of the digital models in the last 25 years, their possibilities and lacks, to face a future development.

A lo largo de los siglos, las vicisitudes del tiempo hacen cambiar, algunas veces, y desaparecer, otras, la mayor parte del legado que la Historia nos deja. Esos cambios, sin embargo, suponen reescrituras de ideas, de gustos y de convicciones que en conjunto recogen las esencias de cada momento histórico. Los destinatarios y usufructuarios de este legado son los habitantes de los lugares que lo poseen y por ello desde fechas tempranas se intentó, en cierto modo, protegerlo y crear mecanismos que contribuyeran a prolongar la vida de estos bienes culturales con los que el pueblo se identificaba desde un punto de vista político, cultural, social, etc. El nacimiento de la conciencia tutelar no fue un proceso homogéneo. Durante el Renacimiento, en Europa, se fue produciendo un paulatino acercamiento al pasado histórico que partía de los descubrimientos fortuitos o del incipiente auge del coleccionismo por parte de las minorías cultas de cada país, si bien, será en el siglo XVIII cuando esta tendencia se generalice con la aparición de los primeros textos legislativos de protección de dichos hallazgos. El nacimiento de estas nuevas y modernas políticas culturales será decisivo en la creación de los primeros inventarios y en la apertura pública de los Museos. Los conceptos comunes serían: el establecimiento de la antigüedad y antigüedades como delimitación histórica en la génesis de la conciencia tutelar y la creación de medidas de protección parciales por parte de la minoría culta en ámbitos político-eclesiásticos. También encontramos características propias que definen estos primeros siglos de la tutela en los que, sin duda, la propia situación histórica y política del momento condicionarían el desarrollo de una protección singular con la sacralización del patrimonio como principal medida de protección (observamos medidas de este tipo en fechas muy tempranas como la creación de iglesias y *martiriae* en lugares como el Coliseo, el auge de las peregrinaciones, etc.) y la territorialización de la tutela.

Desde un punto de vista más práctico se optó también por “restaurar” de un modo físico los propios bienes culturales. Al enfrentarnos a la restauración de los edificios históricos encontramos, muy a menudo, palimpsestos difíciles de leer, algunos de los ejemplos insignes de nuestro Patrimonio Histórico son excelentes ejemplos de ello. Podríamos mencionar la Aljafería de Zaragoza que heredamos de Íñiguez, en la que el arquitecto tuvo que conjugar los restos de la época taifa con las alteraciones mudéjares de los reyes aragoneses, las de los Reyes Católicos, la fortificación de XVII y la conversión en cuartel. En ella Íñiguez trató de armonizar los aspectos arquitectónicos, tipológicos e históricos en una intervención que conserva parte de todas las fases sin llegar a contener completamente ninguna. Antes que él, Torres Balbás interpretaba también las alteraciones sufridas por los palacios de la Alhambra tratando de no cancelar ninguna de sus etapas. De entre todas las intervenciones emprendidas por el arquitecto, resulta de especial complejidad el *Mexuar* que busca sugerir a la vez la capilla cristiana de los Reyes Católicos y la *qubba* nazarí manteniendo elementos de ambas e insinuando ambos espacios al observador atento.

Otras veces, sin embargo, las herencias del pasado, tras superar centurias de sucesos caen en un instante por la acción humana o los desastres naturales. Podemos recordar el puente de Mostar destruido durante el conflicto étnico en la antigua Yugoslavia que ha sido recientemente reconstruido (2002-2004) supervisado por la UNESCO y el ICE. Otros muchos edificios históricos han sucumbido en los conflictos bélicos del siglo XX. Especialmente dramático, por ejemplo, es el caso de Dresde con los bombardeos del 13 y 14 de febrero de 1945 que devastaron la ciudad y muchos de sus monumentos como la Ópera de *Semper* o

la *Frauenkirche* que ha sido también reconstruida y ha abierto de nuevo sus puertas en 2005. Todas estas reconstrucciones, realizadas bajo circunstancias extremas por la pérdida instantánea de algunos de los símbolos de identidad de los pueblos, son indiscutibles pero no dejan de volver a poner sobre la mesa el delicado problema de la reconstrucción en un mundo en el que la restauración (que no la rehabilitación) ha optado por la conservación y la mínima intervención.

Independientemente del discurso de la restauración física, que supondría una reflexión diferente, nos encontramos en un momento en el que se abren nuevas oportunidades para solucionar parte del problema. Al menos para resolver la cuestión de la comprensión del público y de la transmisión de las interpretaciones sin necesidad de intervenir sobre el bien en sí o descontextualizarlo, apostando más por su seguridad a través de su depósito en Museos. La evolución de la tutela y la conservación de nuestro Patrimonio Histórico pasa forzosamente por la creación de nuevos instrumentos que las garanticen y que ofrezcan una interacción más amplia con el bien cultural, y como ejemplo podemos pensar en lo ya realizado en algunos yacimientos arqueológicos, que ha venido a conformar la musealización del territorio.

Y es que nuestro mundo evoluciona cada vez más hacia la imagen y los nuevos discursos ya son visuales y no artísticos o históricos. La historia del Arte se estudia ahora desde el punto de vista de los estudios visuales, entre otros, e Internet se ha convertido en tres décadas en el medio de intercambio de información más potente que existe. El observador de hoy es completamente distinto, de atención dispersa como bien apuntó Walter Benjamin, habituado a las formas de comunicación de la imagen y especialmente apto para interactuar con el cine y la informática. Y si el arte actual cambia para adaptarse a este nuevo público también el arte “viejo” tendrá que adaptarse para mostrarse a sí mismo y explicarse, incluso mejor de lo que antes lo hacía, gracias a las nuevas posibilidades.

Llegados a este punto debemos explorar las nuevas vías y la infografía aplicada al patrimonio es una de las principales y más recientes. Paul Reilly en 1990, en su *Towards a virtual archaeology* abrió el camino a la realización de modelos virtuales históricos, y con él un mundo de nuevas posibilidades. La fecha, no obstante, nos revela un campo muy novedoso, que aún anda en pañales intentando definir las pautas por las que debe regirse.

Trataremos pues de describir el trayecto recorrido hasta ahora y su capacidad como herramienta para la mejor comprensión del patrimonio.

Las reconstrucciones virtuales, como indica el título de Reilly, nacieron de la mano de la arqueología y los primeros modelos fueron muy sencillos, fundamentalmente cuerpos que trataban de explicar las volumetrías originales de los sitios arqueológicos. De alguna manera pretendían sustituir las costosas maquetas manuales y mejorar las posibilidades de los dibujos en perspectiva que intentaban definir los espacios en ruinas recomponiendo incluso parte de la decoración. Frente a estos dos sistemas, la alternativa infográfica presentaba dos ventajas considerables. Por un lado, la maqueta virtual permitía introducir cambios según la evolución de los estudios y ayudaba a descubrir las interpretaciones erróneas. Por otro, una vez construida la maqueta virtual, se podían obtener infinitos puntos de vista que ayudaran a entender la construcción. A partir de ese momento la precisión de los modelos empezó a depender del avance de la tecnología y su capacidad para soportar maquetas “pesadas” (1) con mucha información.



Pronto se pudieron incluir texturas que cualificaran las superficies que dejaron de ser simples volúmenes para volverse más comprensibles.

Pero, por otra parte, el gran problema de los modelos virtuales es precisamente la facilidad con la que pueden ser ejecutados. La verdadera dificultad radica en la investigación previa para la interpretación, investigación que, en muchas ocasiones, no se publica junto con las imágenes, lo que permitiría contrastar la hipótesis con los datos. En cualquier caso, realizado con rigor e interdisciplinaridad, el modelo virtual permite mejorar el entendimiento de los edificios históricos tanto para el público en general como para los especialistas.

En los equipos que trabajan y desarrollan estos modelos, el Historiador del Arte debe integrarse y adaptarse para sumar nuevas líneas a las ya tradicionales de su campo. De su informe y colaboración con los especialistas en construcción histórica dependerá la labor del modelado virtual. Su trabajo en este campo es fundamental frente a los modelados no científicos que se realizan de forma íntegra por informáticos y que carecen en gran parte del rigor que presentan los realizados de forma interdisciplinar.

Pero centrémonos en los modelos virtuales. Sus aplicaciones son múltiples. Ofrecen, por ejemplo, la posibilidad de desenlazar las distintas etapas de una construcción separando las partes pertenecientes a cada una de las fases y completando los elementos que faltan a través del estudio de los propios restos en el edificio, los documentos y los paralelos contemporáneos. De ese modo se complementa la restauración con una descripción visual y por separado de cada uno de sus momentos históricos.

Y en el caso ya citado de los restos arqueológicos permite restituir, de forma virtual, el estado original del edificio, independientemente de la intervención que sobre éste se realice. El Maristán nazarí de Granada, por ejemplo, un inmueble del siglo XIV en estado de ruina arqueológica cuyo futuro es aún incierto, fue objeto de una restitución virtual en el año 2000. Del edificio sólo quedan los cimientos y el arranque de parte de los muros, así como un pequeño fragmento de crujía en la zona sur que incluye todos los elementos fundamentales del edificio: las pilastras, los forjados y las zapatas. Con dichos elementos, con las representaciones de su puerta de acceso, hoy perdida, y su paralelo más cercano, el Corral del Carbón una alhóndiga del siglo XIV, la antigua *Al-Funduq al-Gidida* (Alhóndiga Nueva), fue posible recuperar “virtualmente” el edificio original (il.1).

Obviamente la restitución virtual no puede sustituir la restauración física, pero sí puede complementarla y, a menudo, explicarla mucho más claramente y del modo más propio de nuestro tiempo. Y admite además opciones imposibles para la restauración física. Con el avance de la tecnología ya es posible incluso recuperar ciudades completas mostrando al público lo que fueron, permitiéndoles pasear por ellas y redescubrirlas, tanto aquellas que desaparecieron tras el abandono de sus moradores como las que subyacen bajo las ciudades actuales víctimas de fuegos, guerras o, simplemente, del tiempo. Muchos de nuestros centros históricos sobrevivieron durante varios siglos sin apenas cambios y el siglo XX los alteró radicalmente hasta convertirlos en espacios completamente distintos. La ciudad de Guadix, por ejemplo, perdió su casco medieval durante la guerra civil española y tras ella una nueva trama borró de un soplo ocho siglos de historia urbana. Hoy, gracias a los documentos gráficos y literarios se ha podido recuperar parte de ese legado, de forma virtual.

Las posibilidades son enormes y se multiplican por momentos a la vez que crecen las posibilidades de los ordenadores, pero sobre todo, permiten acercarse a la sociedad del siglo XXI de un modo que le es familiar. Si el museo era el lugar en el que se deleitaba el hombre del siglo XIX, nuestra época debe encontrar su propio lugar de expresión porque sólo en consonancia con la sociedad podrá ser salvada la herencia del pasado. Nadie se preocupará por mantener un legado que no entiende y es por tanto labor de quienes velan por nuestro Patrimonio Artístico e Histórico encontrar el modo de conectar con el público.

Pero empecemos por el principio. El nacimiento de la infografía aplicada al patrimonio, en inglés *computer graphics*, está ligado a las aplicaciones de la informática en la arqueología, que comenzaron por usarse en la creación de bases de datos, en el procesado de imágenes, en los análisis estadísticos y por último en el modelado de estructuras (2), para evaluar su capacidad de resistencia ante nuevos usos, en caso de movimientos sísmicos o por pérdida de material con el paso del tiempo. Documentar de forma precisa unos restos históricos implicaba una ingente cantidad de datos y desde el punto de vista arqueológico, la infografía se consideró una oportunidad excepcional para organizar ese volumen de información espacial de una forma coherente y sencilla, ya que el modelo no era otra cosa que multitud de puntos situados en el espacio, en su lugar correcto, es decir, una planimetría tridimensional exacta y perfecta. Desde el inicio ese conjunto de datos fue evolucionando desde los sistemas más sencillos hasta el actual scanner láser que no solo sectoriza (3) los puntos esenciales de la geometría, sino todos los puntos de la superficie distantes entre sí, en el intervalo previamente determinado, la llamada “nube de puntos” (il.2). Sin embargo, en ocasiones, especialmente en los casos de levantamientos con scanner láser, la cantidad de información generada es aún demasiado voluminosa y compleja y se necesita alcanzar un modo de gestión que aún se encuentra en estado experimental.

Pero de todas, la aplicación más inmediata y de mayor éxito ha sido la de permitir una recomposición de los datos de las investigaciones en una imagen reconocible para el público, que interpreta la documentación transformándola en una información accesible.

Así pues, a partir de la década de los 80 los investigadores se lanzaron a realizar reconstrucciones que interpretasen sus investigaciones en distintos ejemplos.

Pero decíamos que este nuevo recurso o incluso, por qué no, disciplina, cuenta con menos de veinte años de existencia, si situamos su punto de partida en el artículo de Paul Reilly (5) presentado en el Congreso Anual del CAA (*Computer Applications and quantitative methods in Archeology*) en 1990 (6) dentro del área de *Visualisation of Archaeological Data*.

En él Reilly indicaba las posibles vías de desarrollo de la arqueología del futuro ligadas a los procesos computacionales, a las simulaciones, la experimentación y las reconstrucciones digitales.

### **Las primeras experiencias**

Aunque en realidad, y pese a que siempre se cita el artículo de Reilly como punto de partida, existen algunos ejemplos de modelos digitales muy tempranos como el realizado entre 1984 y 1986 por Andrew G.



N. Walter y Mike Stanley para el *IBM UK Scientific Centre*, en el que se llevó a cabo una reconstrucción de la catedral vieja de Winchester, de época carolingia, siguiendo los datos de las investigaciones arqueológicas y documentales (il.3).

El modelo era muy sencillo y carecía de texturas, pero ya incluía todas las formas exteriores e interiores del templo y se preparó un video de dos minutos de duración recorriendo toda la geometría de la maqueta que se presentó en la exposición *Archaeology in Britain since 1945*, celebrada en el *British Museum* en 1986.

También en los 80 y aprovechando los datos obtenidos de las excavaciones realizadas en 1983 en el conocido como Templo de Sulis Minerva (8) en Bath, junto a los baños romanos de la ciudad, se realizó un modelo digital (9) que representaba el edificio en su estado original en época romana con ayuda de la *School of Mechanical Engineering* (il.4). El modelo era sencillo y representaba el templo, a partir de los restos encontrados, y el patio contiguo con sencillas texturas.

Otro de los ejemplos tempranos fue la abadía de Furness (11), en el Reino Unido entre 1985 y 1990, donde el modelo se usó para comprobar hipótesis sobre la forma original de la abadía, simular los sistemas estructurales y como medio de transmisión de los resultados al público general. La reconstrucción se basó en un levantamiento fotogramétrico precedente (12) realizado entre 1985 y 1990 y fue llevada a cabo por la *Lancaster University Archaeological Unit and English Heritage* como material de estudios previos para acometer un importante programa de intervenciones de conservación y reparación. Se analizaron todas las fases constructivas del edificio y el modelo sirvió para analizar éstas y comprobar las hipótesis. Algunas zonas fueron modeladas piedra a piedra, como la nave, los laterales y la torre oeste, y en otras se copiaron los elementos repetidos como los arcos o las bóvedas. No obstante el modelado piedra a piedra dio problemas a la hora de obtener las imágenes por lo que se debió hacer una segunda versión por elementos constructivos para disminuir la geometría de la maqueta y aligerarla de este modo (13).

El modelo, una vez realizado, daba la posibilidad de obtener secciones, vistas isométricas y perspectivas desde cualquier punto, y se produjo también un video experimental de costosa realización en el que fueron inevitables algunos fallos debidos a la falta de capacidad de los procesadores del momento. La animación en tiempo real o *real time* no era posible sin simplificar aún más el modelo (14). En ese periodo las imágenes eran aún toscas y se experimentaba para alcanzar una foto-realidad muy lejana aún de lo que posteriormente se llegaría a lograr.

Respecto a los beneficios del modelo, los autores lo consideraron altamente útil para los arqueólogos por su capacidad para testear propuestas de estado original del edificio primitivo y la posibilidad de realizar simulaciones estructurales que en ese momento no estaban muy desarrolladas aunque sí lo estarían en las décadas siguientes. Pero destacaban también su potencial visual para el campo educativo y de la comunicación para el público general, es decir, la facilidad para explicar no sólo la apariencia del edificio en una época determinada sino toda su evolución constructiva y estructural de forma sencilla y amena, y de contrastar las imágenes virtuales con el estado actual.

A este respecto es importante señalar que las posibilidades y objetivos aún hoy continúan siendo los

mismos, veinte años después, aunque muy mejorados, y fundamentalmente se ha evolucionado en la capacidad “realística” y de gestión de geometrías muy densas.

En 1989 el mismo equipo realizó otro proyecto de menor escala y con menor presupuesto, en las canteras de Langcliffe, en el *Hoffman lime kiln* (15). El objetivo era la puesta en valor de la cantera explicando la industria de la cal entre los siglos XIX y XX (16). En este caso se realizó desde el principio una simplificación que permitiese una gestión posterior más sencilla y se trabajó de forma expresa con las texturas para dar mayor apariencia de realidad a la reconstrucción. Esto permitió realizar video-animaciones, aunque la exploración en tiempo real siguió sin ser posible (17). La utilidad de la representación virtual volvía a estar en los mismos temas, la recuperación de la imagen original y la capacidad educativa para explicar su funcionamiento.

Como vemos estos primeros ejemplos de la década de los 80 eran muy sencillos y sirvieron fundamentalmente para explorar las posibilidades de estas nuevas tecnologías en un campo nuevo como el de la arqueología y el patrimonio en general, y todos ellos surgieron en el ámbito del Reino Unido.

Pero muy pronto hubo una suma internacional de experiencias. Reilly llegó a comentar la reconstrucción de la catedral de Winchester en un artículo de 1989 (18), pero no sería hasta el año siguiente cuando escribiera el artículo que daría el pistoletazo de salida a la mayor parte de las numerosas investigaciones y experiencias posteriores, el ya citado *Towards a virtual archaeology*.

En 1992, el propio Reilly insistía de forma más extensa en los mismos argumentos en *Archaeology and the Information Age: A Global Perspective*, un trabajo coordinado de investigadores de todo el mundo en el que se exploraban de forma teórica y práctica las posibilidades de la tecnología digital aplicada a la arqueología y al Patrimonio Arquitectónico y Artístico, se reflexionaba sobre la capacidad de la técnica y se analizaban algunos de estos casos pioneros, indicando sus ventajas y proponiendo las vías de experimentación para mejorar el sistema.

Entre 1990 y 1995 aparecieron algunos nuevos casos de adaptación de la tecnología infográfica aplicada al patrimonio. Entre los más tempranos de esta década se encuentra, el *Centre for Advanced Studies in Architecture* (CASA) de la Universidad de Bath que, en 1991 y apoyado por el Ayuntamiento, comenzó el proyecto de reconstrucción digital de la ciudad (19), con el objetivo de evaluar el impacto visual de las intervenciones urbanas sobre la misma. En este caso no se trataba de una reconstrucción de una arquitectura desaparecida interpretada a través de los restos arqueológicos y documentales, sino de un modelo de la ciudad histórica en el que estudiar las actuaciones antes de las actuaciones mismas, es decir, un modo de medir el impacto de la nueva arquitectura en el casco histórico.

Otro ejemplo de este período fue el *LACE (Local Applied Customer Environment for integrated communications) multimedia programme in Oxford* (20), un programa multimedia pedagógico que tenía por objeto fundamental la reconstrucción de la estatua de Atenea en el interior del Partenón en la que se reconstruía además todo el templo permitiendo la visita de todas sus estancias.

El *Giza Plateau Computer Model* de 1990 (21), realizado por el *The Oriental Institute of the University of Chicago*, supuso uno de los proyectos más ambiciosos de la época, con la representación de todo el

entorno de las pirámides de Gizeh, para lo que fue necesario el levantamiento topográfico de toda el área en la que debían sentarse las pirámides.

La arquitectura fue modelada con formas sencillas, muy básicas (il.5).

En 1995 surgió otro de los artículos influyentes sobre arqueología virtual, de nuevo en el seno del CAA. Esta vez se trataba de Maurizio Forte y Antonella Guidazzoli, que proponían en su *Archaeology, GIS and desktop virtual reality: the ARCTOS Project* (23) un proyecto llevado a cabo por CINECA (*Conorzio Interuniversitario*, Centro de Supercálculo) con el apoyo de IBM SEMEA, que consistía en el estudio de la *Rocca di Entella* de Palermo, un sitio arqueológico con superposición de estratos desde el periodo neolítico hasta la edad media que fueron representados mediante una malla digital que permitía el movimiento real del usuario sobre ella.

Del mismo Forte, y sólo un año después, en 1996, apareció una de las primeras publicaciones extensas sobre el tema, *Arqueología, paseos virtuales por las civilizaciones desaparecidas* (24), que recogía muchas de las experiencias realizadas por todo el mundo en el ámbito de la reconstrucción virtual en los años anteriores, usando las imágenes de las maquetas digitales para explicar sitios arqueológicos de los cinco continentes, desde la Acrópolis de Atenas a la pirámide de Palenque o el Pekín mongol. Los equipos de investigadores se habían lanzado a reconstruir virtualmente sus sitios arqueológicos y en muy poco tiempo todos los monumentos relevantes habían conseguido su imagen original a través de la informática.

Sin embargo, en este momento el discurso seguía siendo histórico. Las reconstrucciones del libro servían de apoyo a las explicaciones históricas y arquitectónicas, sin atender, salvo en casos excepcionales, al proceso de creación de la maqueta propiamente dicha. Esta circunstancia fue cambiando progresivamente, a medida que los profesionales vinculados al patrimonio comenzaron a aprender a manejar las herramientas y a sustituir a los informáticos que realizaron los primeros ejemplos.

Respecto a los contenidos, muchos de los ejemplos que aparecían en el libro eran bastante sencillos, en la línea de los primeros ejemplos de los años 80, sin embargo otros habían alcanzado ya una más que apreciable calidad. Resulta también interesante ver como Egipto, destacando sobre otros países más avanzados, se lanzó a la realización de reconstrucciones virtuales de sus monumentos presentando la mayor cantidad de ellos hasta un total de once proyectos de muy diversa calidad, desde el sencillo esquema de Saqqara, prácticamente un plano extruido hasta la cuidada tumba de Horemheb que presentaba el edificio en su estado actual y la reconstrucción con unas texturas de gran calidad (il.6)

En ambos casos se usaban las maquetas como una base de datos visual de ambos conjuntos, pero en el de Horemheb se daba un paso más para representar la arquitectura en su estado original.

Ese mismo recurso se usaba en el también egipcio templo de Abu Simbel con el objeto de dar una idea de la sensación cromática del edificio recién construido (il.6)

A partir de ese momento la multiplicación de experiencias es incontable. La vigencia de esta herramienta queda demostrada por el hecho de que muchos de los proyectos presentados en el libro han continuado evolucionando y perfeccionándose destacándose, posiblemente, entre todos ellos la reconstrucción de la

Roma imperial que ha sido objeto de un estudio profundo y la elaboración de una maqueta de enormes proporciones dentro del proyecto *Rome Reborn 2.0* (27), una iniciativa comenzada en 1997 por el *Institute for Advanced Technology in the Humanities* de la Universidad de Virginia, el *UCLA Cultural Virtual Reality Laboratory* y el *UCLA Experiential Technology Center* de la Universidad de los Ángeles, California, el Politécnico de Milán, la Universidad de *Bordeaux-3*, el *Ausonius Institute* del CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*) y la Universidad de Caen. El modelo, con sucesivas mejoras e incorporaciones ha llegado a las más importantes cotas de difusión gracias a su inclusión en *Google Earth* donde es posible visitar la antigua Roma en tiempo real y desde cualquier terminal de ordenador (il.7)

El desarrollo de este tipo de proyectos desde entonces no se ha detenido, con numerosas aplicaciones no necesariamente vinculadas a su origen como base de datos visual. Además de los ya clásicos casos de reconstrucción de hipótesis arquitectónicas o decorativas se han sumado otros que pretenden acercar el patrimonio al gran público poniéndolo a disposición del mismo a través de Internet mediante la confección de maquetas virtuales que permiten la visita “virtual” del monumento “digital”. Este es el caso de *Ars Virtual* (30) de la Fundación Telefónica en la que es posible visitar distintos monumentos del patrimonio nacional, o más exactamente, las réplicas digitales de los mismos, en tiempo real, de forma libre o guiada por la propia aplicación.

Como el ejemplo de la Fundación Telefónica hay muchos otros, todos con aplicaciones didácticas para transmitir conocimientos sobre el patrimonio histórico artístico a la nueva sociedad, y en especial a sus individuos más jóvenes que encuentran en estas herramientas un instrumento muy familiar.

Pero fundamentalmente la implicación ha sido pública. Muchas Universidades se han embarcado en proyectos de modelado digital del patrimonio. Además de la ya mencionada UCLA otras muchas como la UCL (31) (*University College London*) han trabajado o se encuentran trabajando actualmente en ellos.

Otro caso de aplicación en el ámbito público es el de los proyectos de financiación europea, entre los que podemos destacar los llamados “Museos virtuales” y “Ciudades Históricas Digitales” dentro del Programa PAGUS (32) (*Programme d’Assistance et Gestion Urbaine Soutenable*) entre 2005 y 2006, por su adaptación a doce casos distintos de cinco regiones europeas distintas y por el uso de las nuevas tecnologías con una finalidad muy concreta como es la mejora de la gestión urbana de los centros históricos asegurando un sistema sostenible. El objetivo era mejorar la concienciación ciudadana a través de un mejor conocimiento de su propia ciudad, y esto se conseguía gracias a la recreación de zonas urbanas parcialmente o completamente desaparecidas en épocas recientes o lejanas.

Pero no solo la Universidad y los programas europeos se han unido ha esta disciplina. La inclusión en 1999 de imágenes virtuales en el mismísimo *Metropolitan Museum* de Nueva York,(33) en este caso desarrollado por *Learning Sites, Inc.*(34) da idea de la incidencia de este tipo de experiencias en el mundo de la conservación del patrimonio. En este caso se trata de una entidad privada nacida, en el año 92 pero con germen en los 80, de la cooperación de W. Riseman con personal del Departamento de Arte egipcio, nubio y del próximo oriente del *Museum of Fine Arts* de Boston y el profesor y arqueólogo D.H. Sanders para mejorar la docencia a través del uso de la infografía aplicada al patrimonio (il.8)

Como ésta, otras empresas privadas han desarrollado sus trabajos en el campo de la didáctica, poniéndose al servicio de los centros escolares, como modo de explicar de forma sencilla y clara los sitios arqueológicos y arquitectónicos más importantes del patrimonio histórico internacional. Podríamos citar distintos casos como el *3D Ancient Wonders* (36) o *Digitale Archäologie* (37) que trabajan en reconstrucciones virtuales de sitios arqueológicos desde 1996 y algunas de cuyas imágenes fueron incluso usadas por la UNESCO en 2007 para ilustrar algunos de los antiguos asentamientos de la frontera romana en Alemania, patrimonio de la humanidad (il.9)

### Los casos españoles

En toda esta rápida evolución España ha tenido un papel desigual, con algunos investigadores muy inmersos en el desarrollo de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio por un lado, y un absoluto desconocimiento muy generalizado por otro.

La pionera en la elaboración de maquetas virtuales de edificios patrimoniales fue la Escuela de Estudios Árabes de Granada del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) de la mano de José Antonio Fernández Ruiz y Antonio Almagro que comenzaron un proyecto de reconstrucción de la Dar Al Yund de Madināt al-Zahrā', en Córdoba, cuyo estudio se inició en 1990 (39)

En 1995 ya presentaban en Marsella los primeros resultados del proyecto (40) y, posteriormente, también dentro de la Escuela de Estudios Árabes y como parte del desarrollo de la tesis de José Antonio Fernández Ruiz (41) realizaron los modelos de la antigua mezquita de Sevilla y el palacio omeya de Amman (42) En la tesis se proponía ya un método de trabajo para la realización de los modelos que se ha seguido aplicando en la Escuela desde entonces (il.10)

Otro de los proyectos pioneros fue la reconstrucción del coro del Maestro Mateo de la Catedral de Sevilla en 1997 a cargo de VideLAB 44) de la Universidad de La Coruña, grupo que en realidad había surgido en 1994 en la Escuela Técnica Superior de Caminos Canales y Puertos ligado a la asignatura de Diseño Asistido y Visualización y que a partir de 1997 y 1998 comenzaron a desarrollar trabajos relacionados con el patrimonio-histórico artístico gallego.

Y algo posteriores, aunque también muy recientes respecto a los demás, fueron los proyectos desarrollados en Cataluña (45) como el de Vilars Virtual (46) de 2000, que recupera virtualmente un poblado fortificado Ilergete (íbero) partiendo de la información de las excavaciones arqueológicas realizadas desde 1985 y desarrollado conjuntamente por el *Grup d'Investigació Prehistòrica (G.I.P.)* y el *Grup de Recerca i Interacció Home-Ordinador (47) (G.R.I.H.O.)* de la Universidad de Lérida. Se pueden citar más ejemplos aunque lo cierto es que a partir del 2000 las experiencias en España se multiplicaron tanto en número como en distribución geográfica: los baños de Baetulo del 2000, la catedral de Tuy de 2002, el Museo del Aceite de Puente Obispo en Jaén también de 2002, el Borne de Barcelona en el siglo XVIII, (48) de la misma época y desarrollado por el Laboratorio de Modelización Virtual de la ciudad del CPSV, ETSAB y UPC, y muchos más.



Muchos de estos grupos de investigación pioneros han continuado su actividad y siguen experimentando nuevas vías de desarrollo que hagan cada vez más fácilmente gestionables, a nivel de producción, y más atractivos para el público general, el patrimonio explicado a través de modelos digitales.

Por último sólo señalar que el medio de difusión más común de este tipo de trabajos ha sido la red de redes, en parte por su lenguaje tecnológico, en parte por su capacidad de actualización de proyectos que están en constante evolución, además de su gran alcance para todas las capas de la sociedad, pero a pesar de su falta de divulgación en medios científicos clásicos, lo cierto es que existe una gran cantidad de congresos internacionales que tratan de realizar estados de la cuestión constantes en la búsqueda de la superación de los modelos que se quedan antiguos cada año.

Probablemente uno de los más importantes es el organizado bianualmente por *CIPA, Heritage Documentation* o *Documentation du Patrimoine (Comité international de photogrammétrie architecturale)*, activo desde 1969 que incluye en sus estatutos (49) la aplicación de las nuevas tecnologías al campo de la documentación del patrimonio, los congresos *VAST (International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage)* celebrados anualmente desde 2001, los organizados por la *VMMM (50) (International Society on Virtual Systems and MultiMedia)*, organizados desde 1995, o los cuatrienales de la *ISPRS (51) (International Society for Photogrammetry and Remote Sensing)*, conocida con ese nombre desde 1980 pero activa desde 1910 con el nombre de *International Society for Photogrammetry (ISP)*, que incluye en sus congresos la presentación de aplicaciones de reconstrucción tridimensional de edificios históricos.

## Conclusiones

En esta breve exposición hemos intentado mostrar la rápida evolución de la infografía en los últimos años y su vinculación a medios e instituciones de probada trayectoria científica, pese al gran desconocimiento que sobre ella se tiene.

El gran problema de las reconstrucciones históricas por ordenador ha sido la fuerte vinculación visual al mundo de la informática y de los videojuegos, en parte porque muchos de estos modelos han sido desarrollados por informáticos. Sin embargo, las herramientas para realizarlos son de fácil acceso a los profesionales clásicos del patrimonio que son, por otra parte, quienes tienen los conocimientos que permiten la realización de los modelos.

Cada época tiene su propio instrumento para expresarse y la nuestra es la era digital y el mundo del patrimonio no puede renunciar a una herramienta tan potente por desconocimiento o por prejuicios. Para asegurar un adecuado uso de estas tecnologías, lo que se impone es la creación de un sistema de regulación que asegure el rigor científico de los modelos, y que estos dejen de ser potestad de unos cuantos investigadores de algunas universidades repartidas por el panorama internacional. Sólo así se garantizará el carácter científico de los proyectos y gracias a ellos quizás se salve, por fin, el abismo que hasta ahora separaba a la investigación de los ciudadanos.



## Notas

1. Informáticamente pesadas. A mayor complejidad mayor cantidad de datos a gestionar y por tanto mayores requerimientos de capacidad del procesador.
2. LEWIN J.S., GROSS M.D.: “Resolving Archaeological Site Data With 3D Computer Modeling: The Case of Ceren”, en *Automation in Construction*, vol. 6, num. 4, agosto de 1997, págs. 323-334.
3. Una imagen vectorial es un grupo de objetos geométricos independientes definidos por atributos matemáticos de forma posición, color, etc. Por ejemplo, un plano azul se define por una recta y un punto o tres puntos y su color.
4. <http://www.cast.uark.edu/home.html>
5. REILLY, Paul: “Towards a virtual archaeology”, en *Proceedings of the 18th CAA conference held at the University of Southampton*, UK, 21st to 23rd March, 1990, págs 133–139. (Edited by Kris Lockyear & Sebastian Rahtz. Published in the BAR International Series (S565) by Tempvs Reparatvm, Oxford, UK, 1991).
6. <http://www.leidenuniv.nl/caa/>
7. <http://3dvisa.cch.kcl.ac.uk/project12.html>
8. LAVENDER, D., WALLIS A., BOWYER A y DAVENPORT P.: “Solid modeling of Roman Bath”, en REILLY, Paul y. RAHTZ S.P.Q (ed.): *Communication in Archaeology: A Global View of the Impact of Information Technology. World Archaeological Congress 2: Pre-circulated Papers, vol I: Visualization*, IBM UK Scientific Centre, Winchester, págs. 7-13. WOODWARK, J.: “Reconstructing History with Computer Graphics”, en *Computer Graphics*, 11(1), 1991, págs.18-20.
9. <http://www.romanbaths.co.uk/index.cfm?alias=home>
10. Imágenes extraídas de la Web oficial de *The Roman Baths. Bath*:  
<http://www.romanbaths.co.uk/index.cfm?UUID=5B427AF7-F1F6-A110-4205DA7835CF2983>;  
<http://www.romanbaths.co.uk/index.cfm?UUID=50052401-49EB-4773-B700AE8B6B960903>; <http://www.romanbaths.co.uk/index.cfm?UUID=748FC9A1-F1F6-A110-42A914AF622CA2CC>
11. LEWIN J.S., GROSS M.D.: “Resolving Archaeological Site Data With 3D Computer Modeling: The Case of Ceren”, en *Automation in Construction*, vol. 6, num. 4, agosto de 1997, págs. 323-334.
12. <http://3dvisa.cch.kcl.ac.uk/project23.html>
13. REILLY, Paul: *Archaeology and the Information Age: A Global Perspective*, IBM UK Scientific Centre, Winchester. Sebastian Rahtz. Department of Archaeology, University of Southampton, Routledge, 1992, pág.130.
14. REILLY, P. (1992) op. cit., p. 133.
15. El horno de cal de Hoffman patentado por Friedrich Hoffman en 1870 para la fabricación de ladrillos.
16. REILLY, P. (1992) op. cit., p.134.
17. REILLY, P. (1992) op. cit., págs. 141-142.
18. REILLY, P.: “Data Visualisation in Archaeology”, en *IBM Systems Journal*, vol. 28, no. 4, 1989, págs. 569–579.

19. <http://www.bath.ac.uk/ace/bath-model/>
  20. El proyecto fue esponsorizado por la comisión europea dentro del programa RACE (Research on Advanced Communications for Europe). The LACE multimedia programme in Oxford: academic background. Electronic Imaging and the Visual Arts. Conference, London, ROYAUME-UNI (07/1994) 1994, vol. 14, nº 3, pp. 123-251 (bibl.: dissem.), págs. 183-186.
  21. [https://oi.uchicago.edu/research/projects/giz/comp\\_model.html](https://oi.uchicago.edu/research/projects/giz/comp_model.html)
  22. [https://oi.uchicago.edu/research/projects/giz/comp\\_model.html](https://oi.uchicago.edu/research/projects/giz/comp_model.html)
  23. FORTE, Maurizio y GUIDAZZOLI, Antonella: *Archaeology, GIS and desktop virtual reality: the ARCTOS Project. Proceedings of the 23th CAA conference held at Leiden University*, Leiden, 1995. Edited by Hans Kamermans and Kelly Fennema. Published as Analecta Praehistorica Leidensia no. 28, 1996.
  24. FORTE, Mauricio: *Arqueología, paseos virtuales por las civilizaciones desaparecidas*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1996.
  25. FORTE, M. (1996) op. cit., págs. 27-28.
  26. FORTE, M. (1996) op. cit., págs. 66-67.
  27. <http://www.romereborn.virginia.edu/>
  28. FORTE, M. (1996) op. cit.
  29. <http://www.romereborn.virginia.edu/>
  30. [http://www.arsvirtual.com/p\\_espagnol/visitas\\_virtuales/index.jsp](http://www.arsvirtual.com/p_espagnol/visitas_virtuales/index.jsp)
  31. <http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/Welcome.html>.
- El proyecto, Digital Egypt for Universities, desarrolla distintas áreas como la toma de datos arqueológicos, la comunicación, mitología, tecnología, sociedad, ciencia y arte y arquitectura donde incluye una amplia sección de reconstrucciones virtuales de sitios patrimoniales egipcios: <http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/3d/index.html>
32. <http://www.pagusc4.com/>
  33. [http://www.metmuseum.org/explore/anesite/html/el\\_ane\\_vr.htm](http://www.metmuseum.org/explore/anesite/html/el_ane_vr.htm)
  34. <http://www.learningsites.com/index.htm>
  35. [http://www.learningsites.com/Frame\\_layout01.htm](http://www.learningsites.com/Frame_layout01.htm)
  36. <http://www.3dancientwonders.com/index.htm>
  37. <http://www.digital-archaeology.com/>
  38. [http://www.digital-archaeology.com/index.php?nav\\_id=7](http://www.digital-archaeology.com/index.php?nav_id=7)
  39. ALMAGRO GORBEA, A. ALMAGRO VIDAL, A. FERNÁNDEZ RUIZ, J. A. Y GONZÁLEZ GARRIDO, M.: “Madināt al-Zahrā’: investigación y representación”, en *VIII Congreso Ibero-Americano de Grafica Digital*. (SIGRADI UNISINOS 2004). (*Meaning of the Digital Universe*, 10-11 y 12 de Noviembre de 2004, Porto Alegre, Brasil, p. 47).
  40. ALMAGRO, A. FERNÁNDEZ RUIZ, J. A. : “La restitution de l’architecture islamique par l’image

de synthèse”, en *Journées d'études sur l'image de synthèse*, Ecole National du Patrimoine, Marseille, Francia, 1995.

41. FERNÁNDEZ RUIZ, José Antonio: *La restauración del Patrimonio por la imagen de síntesis*, Tesis inédita, 1997.

42. <http://www.ugr.es/~jafruiz/>

43. <http://www.ugr.es/~jafruiz/>

44. HERNÁNDEZ, Luís A., MEIJIDE, Manuel, TAIBO, Javier, SEOANE, Antonio, LÓPEZ, Rocío, BLANCO, David, JASPE, Alberto, NIETO, Juan, CARREGAL, Natalia: “VideaLAB. Grupo de Visualización Avanzada en Arquitectura, Ingeniería Civil y Urbanismo”, en *SIGPHI 2007. Symposium en Informàtica Gràfica y Patrimonio Històrico*.

45. GURRI, Josep; CARRERAS, Cèsar: *Realidad virtual en nuestros museos: experiencias de la colaboración entre Dortoka y el grupo Òliba*, [documento de trabajo en línea], IN3:UOC, (Working Paper Series; WP03-004) 2003.

<http://www.uoc.edu/in3/dt/20287/index.html>. PUJOL, Laia: “Archaeology, museums and virtual reality”, en *Digit-HVM. Revista Digital d'Humanitats*, No. 6, mayo de 2004, [www.uoc.edu/digithum](http://www.uoc.edu/digithum).

46. <http://www.vilars2000.com/catala/pages/7/71.htm>

47. <http://griho.udl.cat/ca/inici.html>

48. RUIZ GUTIÉRREZ, Carolina, PUJOL BAÑOS, Marc, ROJAS LÓPEZ, José R. ROCA CLADERA, Josep, Muñoz Salinas, F. LUPIANÉZ GONZÁLEZ, Andrés: “Maqueta virtual 3D de la Barcelona de siglo XVIII”, en *Autocad magazine*, N° 88, 2003-2004, págs. 54-60.

49. [http://cipa.icomos.org/fileadmin/statutes\\_cobook\\_etc/CIPA\\_Statutes.pdf](http://cipa.icomos.org/fileadmin/statutes_cobook_etc/CIPA_Statutes.pdf)

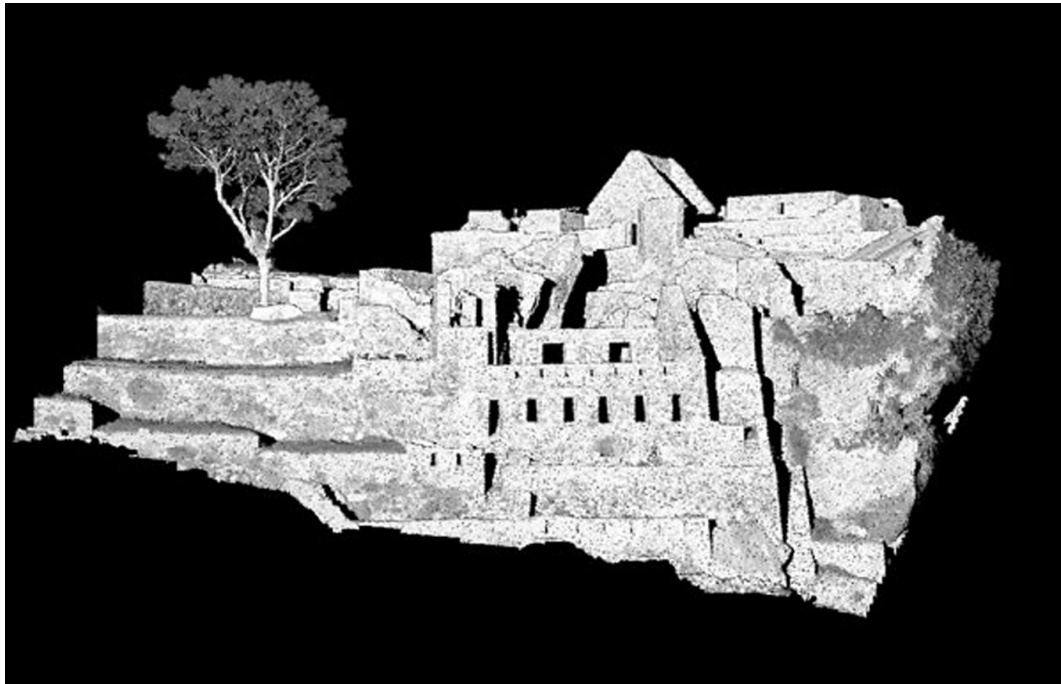
50. <http://virtualsystemmultimedia.org/>

51. <http://www.isprs.org/>

## Ilustraciones



1. Maristán actualmente y en el siglo XIV. Calle San Torcuato de Guadix actualmente y en el siglo XIX. (Imágenes y reconstrucciones de Lucía Gómez-Robles)



2. Nube de puntos de Machu Picchu del Center for Advanced Spatial Technologies. University of Arkansas. (4)

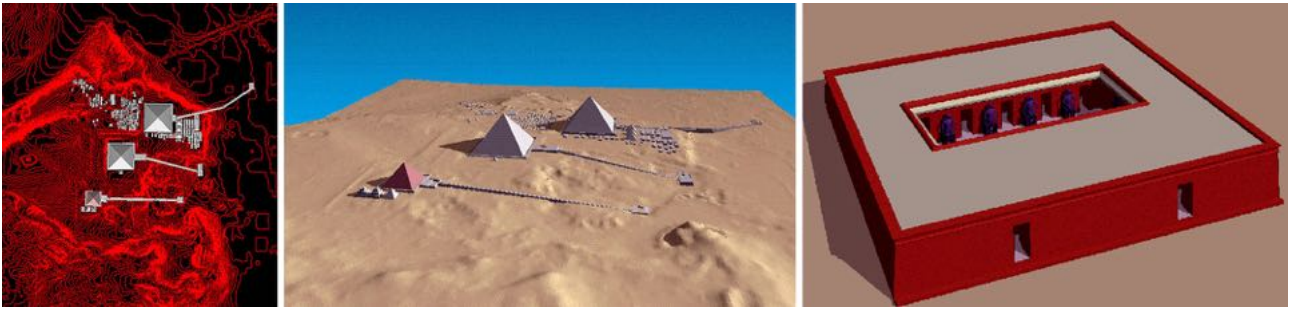




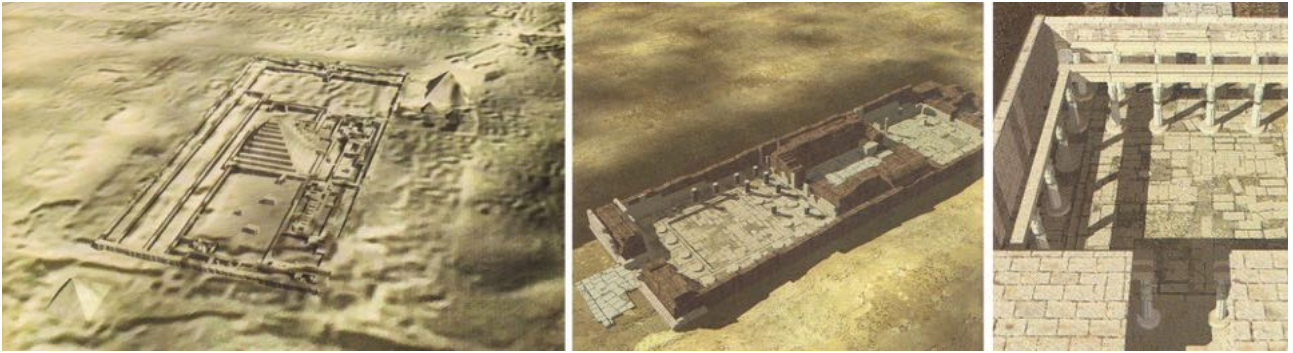
3. Maqueta de sólidos capaces de la catedral de Winchester (7)



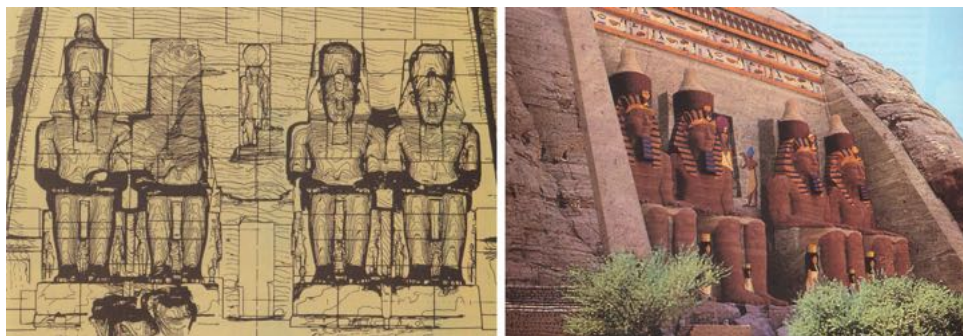
4. Modelo virtual del templo de Sulis Minerva en Bath y restos del frontón actualmente en el museo. (10)



5. Giza Plateau Computer Model. (22)

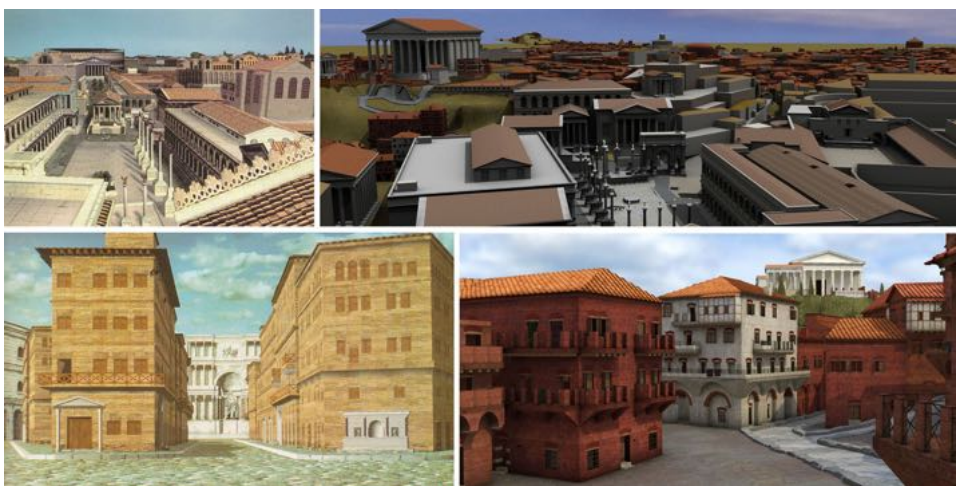


6. Modelos de Saqqara y de la tumba de Horemheb. (25)



7. Modelo del templo de Abu Simbel. (26)





8. A la izquierda el Foro Romano y Ostia Antica en los proyectos de la década de los 90. (28) A la derecha el Foro Romano y casas de la antigua Roma de Rome Reborn 2.0. (29)



9. El Palacio Noroeste de Ashur-nasir-pal II en Nimrud, Asiria. Imágenes de 1999 y 2006. (35)



10. A la izquierda proyecto Vindonissapark–Legionärspfad para Kantonsarchäologie Aargau y la Puerta de Ishtar de Babilonia de Digitale Archäologie. (38)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Estudio sobre el desarrollo y las líneas de trabajo del New Media Art relacionado con las nuevas tecnologías de control y vigilancia

Paloma González Díaz  
Universidad de Barcelona

### Resumen

No es de extrañar que el actual clima de registro tecnificado permanente de imágenes y datos de carácter personal en el ámbito público y privado se haya convertido en un tema de reflexión recurrente en creación en Arte en general y en cuanto a New Media Art en particular se refiere. Su incorporación y aceptación en innumerables aspectos de nuestra cotidianeidad, además de chocar de bruces contra el clima de defensa de las libertades tanto individuales como colectivas por las que tanto luchó la sociedad del siglo XX, condiciona permanentemente nuestras vivencias.

Sin embargo, hasta el momento, no se ha estudiado en profundidad el papel tanto del artista, como el del espectador en obras que reflexionen sobre este nuevo escenario en el que se ha asumido con aparentemente naturalidad, la implantación desmesurada de la tecnología destinada control y a la vigilancia. Consideramos que la difusión de este trabajo permita distinguir cada una de las *visiones* artísticas sobre el tema, de modo que se comience a valorar en su justa medida no sólo las piezas de carácter activista.

Es nuestro deseo de dar a conocer nuestras investigaciones sobre las diferentes líneas de trabajo desarrolladas hasta el momento en New Media Art relacionado con vigilancia y control con el doble objetivo de distinguir conceptos, temas de reflexión y utilización de estos sistemas como meras herramientas con el fin de poder conformar en un futuro próximo grupos de estudio plurales que contextualicen de

modo eficaz y exhaustivo un tipo de creaciones representativas del periodo de *panopticismo tecnológico* exacerbado que nos ha tocado vivir, evitando de este modo obviar información de gran interés que la Historia del Arte no puede eludir.

### **Abstract**

*It is hardly surprising that the present tendency of the technified recording of images and information of a personal nature in both the public and private sectors has become a reoccurring theme in artistic creation in general and in particular in the area of New Media Art. The incorporation and acceptance of this new tendency in innumerable aspects of our everyday lives is not only contrary to the individual and collective rights of privacy and freedom that society so bitterly fought for throughout the 20<sup>th</sup> century, but also continually conditions our very existence.*

*However, as yet, neither the role of the artist nor that of the spectator has been studied in depth in works that reflect on this new scenario in which an excessive implantation of technology destined to control and vigilance has been assumed with such ease. We hope that with the diffusion of this work an array of artistic visions on this theme will become to be valued for what they are rather than as pieces of a merely activist nature.*

*It is our desire to bring to light the results of our investigation into the different lines of work developed up until now in New Media Art related to vigilance and control with the double objective of distinguishing concepts, themes of reflection and the use of these systems as mere tools. Our aim, in a near future, is to create study groups of a plural nature that contextualise in an efficient and exhaustive way a kind of artistic creation that is representative of the exacerbated panopticism technological period in which we live and to ensure, in this way, that information of great interest is not omitted from the History of Art.*

*Esta casa de penitencia podría llamarse Panóptico para expresar con una sola palabra su utilidad esencial, que es la facultad de ver con la mirada todo cuanto se hace en ella*

*Jeremías Bentham (1)*

El término *New Media Art* identifica en la actualidad a un conjunto sumamente diverso y plural de prácticas artísticas que emplean *nuevas* tecnologías, ya sea en su etapa de producción o en los nuevos canales de distribución y consumo, explorando constantemente las posibilidades culturales, políticas y estéticas que ofrecen. Dentro de este amplio abanico de obras, nos encontramos cada día con más frecuencia trabajos que reflexionan sobre las nuevas relaciones y los nuevos escenarios que han propiciado la implantación de los nuevos sistemas de control y vigilancia tecnológicos. Su utilización en nuestra vida cotidiana tanto por parte del estado, como por parte de empresas o particulares han corroborado teorías tan influyentes como la desarrollada por Jeremías Bentham en *El panóptico* (2) o las revisadas siglos más tarde por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (3). Vivimos de lleno en la *sociedad de la vigilancia* que David Lyon describía hace más de una década: “datos precisos de nuestras vidas se recogen, almacenan, recuperan y procesan diariamente dentro de enormes bases de datos informáticas que pertenecen a grandes empresas y departamentos gubernamentales” (4). Sin embargo resulta chocante que hasta el momento, no se haya estudiado en profundidad los diferentes puntos de vista adoptados ante esta evidencia tanto por los artistas, como por los del espectador en obras que no son más que un reflejo de nuevas relaciones desarrolladas desde el poder más dirigidas a controlar y reprimir que a proteger o apoyar a los ciudadanos.

Artistas como Warhol, en videos como *Outer and Inner Space* (1965), Vito Acconci en la performance *Following Piece* (1969), Peter Weibel en *Observation of the Observation: Uncertainty* (1973) o Sophie Calle en las series fotográficas de espionaje *Suite Vénitienne* y *Detective* (ambas de 1980) reflexionaban sobre la vigilancia, el control y la observación antes de que las tecnologías digitales entraran de lleno en la escena artística. El tema, por lo tanto, no es original, pero sí que se intensifica y se crean nuevas líneas de trabajo sobre el mismo en las últimas décadas, coincidiendo con la proliferación de todo tipo de sistemas de control que reproducen, amplificada, la *mirada panóptica* diseñada y propuesta por Bentham.

Si desde los inicios de la creación digital existía un interés particular de una buena parte de los creadores en el análisis sobre los límites de los sistemas de control y vigilancia, tomando el testigo de las experiencias participativas realizadas en soporte videográfico a principios de los años 70.

Las posibilidades artísticas de Internet no fueron investigadas por los artistas hasta 1994, año en el que surgió con fuerza un movimiento interesado en desarrollar obras que evidenciaran el potencial creativo de la red: el net.art, que consolidó como uno de los emblemas de la Red a la webcam y por ello no nos debe extrañar que sus potencialidades contradictorias atrajesen la atención y fueran objeto de crítica en proyectos como *CCTV (Close Circuit Television)* (1996) (5) de Heath Bunting (6), en el que cualquier usuario puede convertirse en un *pequeño-gran hermano orwelliano* dando parte a la policía (7) de cualquier incidencia que suceda en diferentes lugares del planeta, que el mismo Bunting sigue actualizando en nuestros días. Las imágenes cuestionan irónicamente la eficacia y objetividad de las videocámaras y de la red como eficaz sistemas de control. Julia Sher, por su parte, reflexiona parapetada tras una imagen

afable cargada de apabullante ironía sobre la incidencia de los sistemas de control electrónico en los ciudadanos sometiendo al usuario a un inquietante y aparentemente extravagante interrogatorio en la pieza *Securityland* (1996) (8).

Una postura manifiestamente antitecnológica es la mostrada por los *Surveillance Camera Players* (9), grupo autodefinido como anarquista, creado en Nueva York en 1996, que mediante sus acciones desarrolladas ante cámaras de seguridad, intentan reforzar el derecho a la intimidad y favorecer el debate sobre su uso generalizado en una sociedad democrática. Un llamamiento, bastante más pragmático y radical contra la videovigilancia es el realizado por \*TMARK en *Guide to Closed Circuit Television (CCTV) destruction* (2001) (10), propuesta en la que detallan cómo sabotear todo tipo de cámara vigía utilizando sistemas tan rudimentarios, pero efectivos, como envolverlas con una bolsa de plástico, tapar con pintura la lente o cortar el cableado, indicando cómo se ha de realizar el boicot y los peligros que pueden acechar al activista. Es una respuesta contra una realidad que opta por adoptar las consignas del *Partido orwelliano*: «La guerra es la paz. La libertad es la esclavitud. La ignorancia es la fuerza» (11).

Desde el punto de vista de la cotidianeidad, intentando dar un uso no convencional a las cámaras de vigilancia había surgido en 2000 el proyecto de net.art *Little Sister* (12) que su autora, la alemana Andrea Zapp presenta como “*A CCTV Drama. The world’s first 24 hour on line surveillance soap*”. El proyecto, consecuencia de la proliferación de los sistemas de control, está compuesto por un equipo de 26 videocámaras que transmiten en tiempo real imágenes de espacios cotidianos, permitiendo que el espectador cree su propia narración seleccionando las imágenes disponibles a través de un simple clic creando de este modo una narración personalizada. En *Little Sister* se mezclan las imágenes de circuito cerrado de televisión (CCTV) y las webcams; en cierta manera esta mirada privatiza porciones de espacio público y hace públicas escenas domésticas. *Little Sister* es una profunda reflexión sobre la diferencia y los límites entre estos espacios y la veracidad que se le otorga a las imágenes grabadas a través de los sistemas de videovigilancia.

Otro tipo de control, el control de la información también se pone en evidencia en proyectos como *Refugee Republic* (1992-2001) (13) de Ingo Günter, *Mejor Vida Corp.* (1998) (14) de Minerva Cuevas o *Technologies to the People* (1997) (15) de Daniel García Andujar, Los tres pertenecen a ese grupo de iniciativas que aprovecharon a finales de la década de los 90 una situación única y especial: la Red otorgó a ciertas *minorías privilegiadas* espacios alternativos que ofrecían la posibilidad de dar a conocer piezas artísticas que luchaban por la creación de una conciencia crítica sobre el uso por parte del poder del binomio información y tecnología.

Los atentados suicidas del 11 de Septiembre de 2001 suponen un profundo cambio social y político mundial. La respuesta internacional contra los ataques fue rápida y unánime. La comunidad artística internacional se une rápidamente, gracias a las posibilidades de comunicación que ofrece la Red, para condenar los hechos sucedidos en Estados Unidos. Los creadores digitales enseguida crean páginas de homenaje y reflexión sobre lo ocurrido. Sin embargo, estas muestras de condolencia se tornan poco a poco en denuncias contra los ataques por parte de los estados a la intimidad, la privacidad en nombre de la seguridad nacional. Trabajos como los desarrollados en *Carnivore Project* (16), bajo el auspicio del Radical



Software Group (RSG) (17), se convertirán en todo un icono contra los mecanismos represivos que se desarrollarán a partir de los atentados.

A los cambios políticos producidos en los últimos años, debemos añadir un factor fundamental: los cambios tecnológicos que nos ha tocado vivir, han modificado en nuestros hábitos sociales y culturales de una manera más profunda de lo que el mismo McLuhan podía haber imaginado. Percibimos buena parte de nuestras vivencias a través de una pantalla de televisión, ordenador o móvil, lo que nos ha facilitado muchas tareas rutinarias, pero nos ha convertido a la vez en *esclavos del poder mediático* y en *esclavos tecnológicos* desbordados por una cantidad de información tal, que llega en muchos momentos a superarnos, aunque la originalidad y fiabilidad de la misma sea bastante dudosa, lo que incide directamente en el ámbito de las artes digitales.

Por primera vez en la historia del desarrollo tecnológico se produce una interesante coincidencia: artistas y poder utilizan las mismas herramientas. Nunca antes se había dado esta circunstancia, ya que siempre había existido un desfase temporal importante, lo que hacía que cualquier ciudadano pudiera disfrutar de estos avances cuando quedaban desfasados para usos político-económicos de gran envergadura. Es la era de la supuesta *democratización* de los sistemas tecnológicos de control y vigilancia. De esta manera nos podemos explicar que nos resulte en cierto modo normal que colectivos artísticos como Blast Theory, Torolab o RSG utilicen habitualmente los sistemas más novedosos de tecnología sin que nos preguntemos, como ocurría hace dos décadas, cómo han conseguido acceder a ellos. De hecho, muchos de los medios desarrollados con fines de vigilancia y control, pueden ser utilizados hoy en día como herramientas creativas y de participación. Bien utilizadas, llegan incluso, a convertirse en sistemas de observación y crítica hacia la vulnerabilidad del poder, tal como han demostrado artistas como Conor McGarrigle, Trevor Paglen en sus trabajos sobre satélites espía o Michelle Teran en su interceptación de transmisiones en el espacio electromagnético, confundiendo lo público y lo privado en su serie de intervenciones conocida como “*Life: A User’s Manual*” (2003-2007) (18)

El dublinés Conor McGarrigle presenta *Spook* (19) en 2000, intentando evidenciar una realidad *oculta*, la de la vigilancia militar a través de satélite desarrollando una obra de net.art *en proceso* que adopta la estética de los videojuegos. *Spook* rastrea todos los movimientos en la red de un servidor militar con el objetivo de dibujar un mapa de sus recorridos y deducir así su estrategia. El resultado es una representación gráfica de cada una de sus oscilaciones acompañado por una impactante visualización de datos que permite al usuario descubrir la identidad real del servidor, identificando su ubicación geográfica y mostrando todas las operaciones realizadas en el mismo. *Spook* es una mirada maliciosa hacia el interior de la estructura de la Red y de las actividades *secretas* on-line de los militares en particular y de las instituciones en general. El geógrafo y artista Trevor Paglen (20), más conocido por sus denuncias sobre la existencia de las bases militares secretas estadounidenses y sobre de los vuelos secretos de la CIA prefiere utilizar la fotografía para denunciar la existencia de estos poderosos sistemas de seguridad de dudosa legalidad. Sus imágenes evidencian y destapan los sistemas de control norteamericano indicando, para evitar cualquier tipo de duda o manipulación posterior, las coordenadas del lugar dónde fueron tomadas. Con la ayuda de astrónomos aficionados de todo el mundo y un sofisticado equipo, ha fotografiado en su



obra más reciente, decenas de satélites espía del gobierno de su país. El trabajo en colaboración es para él fundamental para desenmascarar la realidad que esconde su gobierno.

La confluencia entre espacio físico y virtual se ha convertido en eje central de numerosas aportaciones creativas en los últimos años. En esta línea de trabajo y experimentando con Sistemas de Posicionamiento Global (GPS) como *arma* de creación, numerosas obras toman las riendas de los movimientos *artistas* más clásicos, tal como ocurre en la performance protagonizada por los miembros del colectivo Torolab en *La región de los pantalones fronterizos* (2005). Denunciando la penosa situación de los emigrantes ilegales hispanos, vistieron durante cinco días en la zona transfronteriza existente entre México y Estados Unidos, prendas en las que se escondía un bolsillo secreto para esconder un pasaporte mejicano. Los datos geolocalizadores resultantes se proyectaban en tiempo real en un mapa topográfico en relieve en ARCO 2005. Frontera, identidad y espacio se unieron metafóricamente y quedaron al descubierto en la maqueta de una feria de galerías más centrada en aspectos comerciales que en críticas políticas.

A pesar de la variedad de obras estudiadas durante los últimos años, observamos con cierta preocupación, que en muchas ocasiones se copian tanto conceptos como *puestas en escena* de las obras digitales más clásicas, como es el caso de los trabajos críticos que mantienen la idea y estilo de *Hello Mr. President* (2001) (21), de Johannes Gees, que convirtió en un sistema de proyección sobre una montaña en Davos (Suiza) los textos de denuncia enviados por los usuarios de su web, coincidiendo con la convención anual de corporaciones y políticos que se celebra en esta población. Gees consiguió mediante un proyecto artístico difuminar los canales de comunicación mediante una *protesta a distancia*, entre ciudadanos de todo el mundo y miembros del *establishment*. En la actualidad, el sistema de envío de mensajes por correo electrónico, se ha ido sofisticando y ha sido en buena parte desplazado por el de comunicación a través de mensajes de móvil (es el caso de *Amodal Suspensión* (2003)(22) de Rafael Lozano-Hemmer) o del envío de imágenes (como sucede en la serie *Colectivos transmiten desde teléfonos móviles* de Antoni Abad (2004-2008) (23), que se inicia con *canal\*GITANO* (2004) (24) y evoluciona dando cabida a otros colectivos como *Sitio\*TAXI* (2004) (25) o *Canal Accesible* (2006) (26) o de archivos multimedia, pero la repetición del mismo mecanismo de denuncia hace, en muchas ocasiones, perder el interés por el mensaje. Los artistas al desarrollar este tipo de proyectos ponen a disposición de la ciudadanía herramientas para *controlar y vigilar* al poder.

Sin embargo, consideramos que debiera ser necesario un estudio en profundidad de *otras miradas* no activistas o de bajo niveles de denuncia que todavía no han sido valoradas en su justa medida. Son obras que se interesan más por reflexionar sobre la relación de las tecnologías del control, la vida cotidiana y los espacios que nos envuelven, evitando caer en las visiones catastrofistas de las creaciones de elevado carácter crítico, lo que les permite superar una visión imperante bastante *reduccionista* sobre las tecnologías de control, implementando nuevos enfoques y posturas que han permitido desarrollar interesantes líneas de trabajo que sin duda marcarán tendencias en el panorama artístico más inmediato, tal es el caso de *Access* (2003) (27) de Marie Sester, *Can You See Me Now* (2003) (28) de Blast Theory, u *Homografías* (2006) (29) de Rafael Lozano-Hemmer.

Echamos en falta en la actualidad, una profunda visión interdisciplinar que valore en su justa medida

propuestas, aparentemente lúdicas, que abandonan las reiterativas reflexiones sobre el *espionaje aceptado* en los entornos más inmediatos e investigan sobre las nuevas relaciones con el entorno, tal como ocurre en las performances *Silver Cell* (2004) (30) o *Map* (2006) (31) desarrolladas por el alemán Aram Bartholl. En ambas se fusionan conceptos que enlazan de un modo distendido y amable lo real y lo virtual en un mismo espacio y tiempo, permitiendo al espectador/usuario experimentar en primera mano con la yuxtaposición de ambas experiencias sin la tensión que suele conllevar la mayoría de los trabajos que tratan aspectos similares.

La creación digital, por tanto, no puede estudiarse separadamente del resto de las prácticas artísticas. Todas se interrelacionan y evolucionan conjuntamente dando lugar a nuevas prácticas multidisciplinares. En cuanto a obras actuales relacionadas con control y vigilancia, en concreto, las tecnologías se sofistican y diversifican lo suficiente como para poder dar lugar a propuestas totalmente opuestas en su actitud ante este tipo de dispositivos: la mayoría siguen manteniendo un marcado carácter crítico, bastantes poseen un talante menos catastrófico que las generadas en los 90 y algunas llegando a convertirse en ocasiones en curiosas formas de entretenimiento de bajo o nulo carácter reivindicativo.

### **Una propuesta de clasificación de las obras de New Media Art relacionadas con vigilancia y control tecnológicos**

Tras la desorbitada diversificación e implantación de métodos de seguridad tecnificados favorecidos por el clima de inseguridad producido tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 no han hecho más que conceder nuevos argumentos para mantener y dotar con nuevas herramientas de control a la *sociedad de la vigilancia* descrita por Lyon en 1995: «lo que las nuevas tecnologías facilitan es una penetración más profunda de la vigilancia. Tenemos ahora que explorar en qué modos se utilizan realmente estas tecnologías (...)» (32). Esta realidad ha incrementado el número de proyectos de New Media Art que reflexionan sobre el tema y que aprovechan la situación producida por autores pioneros tras apropiarse de diversos tipos de tecnología de control para convertirlos en herramientas de creación, ampliado de este modo sus límites. Dado el importante volumen y calidad de las obras que hemos podido estudiar hasta el momento, es nuestro objetivo definir y dar a conocer las principales líneas de trabajo que se están desarrollando en lo que a New Media Art se refiere como respuesta a la creciente influencia de las tecnologías al servicio de la vigilancia (Il.1) que han culminado en la creación de una especie de hombre-planeta que deja de tener conciencia y sentido de la distancia, al desligarse la relación de espacio y tiempo. Es lo que Virilio entiende como una pérdida mental de la Tierra, y, por tanto, de la misma libertad, ya que concibe ésta directamente ligada a las propias dimensiones del mundo (33), lo que se pone en juego es una nueva visión, basada en una automatización de la percepción que amenaza directamente al entendimiento y al razonamiento, tal y como lo establece en su obra *La máquina de visión* (34). Tomando como punto de partida este principio, al que agregaremos entre otras ideas, una de carácter más positivo como la de *conexión* expuesta por Vilém Flusser, por la cual, el intercambio de información a través de las redes telemáticas conlleva en si mismo un acto creativo (35) o la afirmación de Norbert Weiner “*la información con contenido no es más importante que la información sin contenido*” (36) y la propuesta de Castells del uso de la tecnología como herramienta

de consenso entre la sociedad y el estado (37), nos hemos aventurado a proponer una clasificación de creaciones relacionadas con el control y la vigilancia que rompiera con la estereotipada idea de que sólo se generan obras de carácter crítico sobre este tema y mostrara las que para nosotros son las líneas de trabajo más significativas. Las agrupaciones se realizaron utilizando como base entre otras pautas:

- Distinguir las obras que reflexionan sobre los sistemas de control de las que los utilizan como herramientas de desarrollo.
- Diferenciar las visiones críticas o catastrofistas de las lúdicas o narrativas.
- Mostrar las que son simple resultado de la innovación tecnológica.
- Agrupar las *tecnológicas* y las *conceptuales* separadamente.
- La clasificación de la obra se realizará independientemente de quién sea su autor y del formato en el que se presentan.

De este modo hemos establecido cuatro categorías de estudio en las que hemos acotado obras de *New Media Art* bastante heterogéneas que hemos bautizado como corriente *crítica*, corriente *del creador-investigador tecnológico*, corriente *relacional* y corriente *generadora de nuevas sensaciones*. A continuación presentamos las características más significativas de cada una de ellas.

#### a) La corriente crítica

Es la faceta más conocida de creaciones que tienen el control y la vigilancia tecnológica como tema central de trabajo, por lo que ha sido el grupo más estudiado y referenciado en la Historia del Arte hasta el momento.

Dentro de este grupo, se pueden distinguir dos líneas, aunque en ambas se *hacen visibles* cualquier tipo de sistema de control y vigilancia (38), poniendo en duda en muchos casos, su eficiencia real y su vulnerabilidad. La diferencia entre ambas, es que mientras la que hemos denominado como *de reflexión* se la muestra, la evidencia utilizando en muchas ocasiones un lenguaje de alta carga irónica, la segunda asume un papel más activo, quizá más acorde con la definición de *artivismo* de Baigorri (39) «[...] neologismo surgido de la fusión de las palabras arte y activismo, y se utiliza para referirse a las obras que participan de ambos intereses. Así pues, se podrían definir como artivistas los proyectos artísticos alternativos con intención socializadora y los espacios críticos que cuestionan distintos aspectos sociales y culturales desde una posición eminentemente artística».

Sin embargo, nosotros diferimos de Baigorri en un aspecto fundamental: no sólo las obras de net.art pueden circunscribirse a este término. En el panorama artístico actual *performances* de elevado nivel tecnológico, videoinstalaciones y proyecciones ya pueden asumir esta etiqueta.

En esta clasificación hemos agrupado las creaciones de *New Media Art* relacionadas con sistemas de seguridad y registro de datos que adoptan un papel más comprometido. Buena parte han conseguido obtener una amplia difusión por su importante contenido político y social. Entre ellas se encuentran proyectos que ilustran perfectamente esta corriente de crítica de alta intensidad tal como ocurre en la pieza pionera de net.art anteriormente comentada, *Securityland* (1995) (40) de Julia Scher, en instalaciones de carácter metafórico como *Securitree transmitter* (2004) *árbol tecnológico* de vigilancia diseñado por Raúl Cárdenas para Torolab (41) o en la imponente trilogía de Haroun Farocki (42) conocida como *Eye / Machine* (2001-3) que indaga partiendo de diferentes hechos históricos en el proceso de *reconversión* de tecnología militar a tecnología civil.

## **b) La visión del creador-investigador tecnológico**

Los sistemas de control y vigilancia con relación a la creación digital no son más que nuevos medios creados en su mayoría con fines militares que al sobrepasar la frontera de la vida civil han brindado insospechadas posibilidades de desarrollo artístico.

Al proponernos realizar esta clasificación, hemos querido en cierto modo homenajear a aquellas obras pioneras que ofrecieron al mundo artístico nuevas líneas de trabajo fuertemente ligadas a la investigación, la experimentación y al desarrollo industrial. Por este motivo no nos ha de parecer extraño que se incluyan trabajos de técnicos e ingenieros *reconvertidos en artistas*, lo que denota una apuesta importante más por la tecnología utilizada que por el concepto que se representa, lo que hace difícil calificar en muchas ocasiones si nos encontramos ante una creación artística o ante un mero experimento. En cierto sentido, supone distinguir aquellos trabajos, que apuestan por indagar sobre las posibilidades creativas de los nuevos medios, tal como ocurría en la pionera obra de telepresencia *The Telegarden* (1995-2004) (43) o en *Dislocation of Intimacy* (1998) (44), ambas obras desarrolladas por el veterano Ken Goldberg en los inicios de Internet

La división entre ingenieros y artistas que se producía en los inicios de la relación entre arte y nuevas tecnologías tiende a desaparecer en un momento en el que la equivalencia de los medios y la mezcla entre los mismos ha creado una situación particular que provoca la emancipación del espectador, del visitante, del usuario. Igualando a menudo los derechos de entendidos y profanos. Podría tratarse del inicio de un arte realmente democrático en el que cualquiera pudiese participar en el que se promueve una nueva e intensa relación entre teoría, ciencia, experiencia y arte, tal como sucede en o en trabajos más actuales como *Seven miles Boots* (2003/4) (45) o *Tempest* (2004) (46) del belga Erich Berger, que se apropian y adaptan sistemas de espionaje a través de ondas hertzianas consiguiendo dotarles de nuevos significados de un sutil cariz poético y metafórico.

### c) La visión relacional

En este apartado proponemos incluir creaciones en las que se presenta de modo premeditado (nunca se deja al azar) una doble lectura clara sobre la relación entre el individuo y la técnica: el primer contacto con la obra suele tener un importante matiz lúdico que queda ensombrecido al descubrir el espectador lo diferente que puede percibirse el acto de contemplación de la obra por parte de cada miembro del público. Tras esta experiencia, el autor provoca una reflexión sobre la incidencia de las tecnologías del control en la vida cotidiana.

Nos parece sin duda, el bloque en el que se encuentran las obras actuales sobre vigilancia más interesantes, aunque esta línea de trabajo ha sido muy poco estudiada por parte de la Historia del Arte hasta el momento, ya que muchas de ellas suelen integrarse equívocamente dentro de la línea *artista* más conocida.

Sus creadores suelen ser autores de nuevo cuño que han sabido superar una visión bastante catastrofista sobre las tecnologías de observación/inspección para poder de este modo implementar nuevos puntos de vista sobre el tema en sus obras.

La importancia de la comunicación y de la interrelación marca línea de trabajo de todas las obras que conforman este grupo, como son el proyecto de *actuación estilística* en las cámaras de videovigilancia públicas *System Azure Security Ornamentation* (2002) (47) de Jill Magid, las tensiones producidas al interactuar en la instalación *Standards y Doble Standards* (2004) (48) de Rafael Lozano-Hemmer o los cambios en la narración que el espectador puede imponer durante el transcurso de la proyección de una secuencia de película de Truffaut *Fahrenheit 451*(49), protagonista de la instalación interactiva *Switch enlightenment* (2003) (50) de Joerg Auzinger.

### d) La visión generadora de nuevas sensaciones

Dentro de este apartado englobamos a todas aquellas obras que más que hablar de videovigilancia y/o control en estado puro, utilizan su tecnología para crear nuevas experiencias y sensaciones que seguramente darán lugar a nuevas líneas de trabajo creativas no exploradas hasta el momento. Tal es el caso de la obra de net.art *1 year performance video (aka samHseihUpdate)* (2003) (51) del colectivo estadounidense de origen finés MTAA, que utiliza los sistemas de vigilancia como elementos de juego o de las performances desarrolladas con el dispositivo diseñado por Takehito Etani conocido como *The Third Eye* (2002) (52), que generan nuevos puntos de vista de las acciones más cotidianas realizadas por el artista japonés. Otras propuestas como *Roermod-Ecke-Schönhauser* (2006) (53) de Marcus Kison aplica una metodología que permite generar nuevas percepciones en una bella y expresiva instalación de carácter intimista en la que se sirve de un sofisticado sistema de maquetas, espejos y cámaras para *introducir* en la sala todos los elementos del espacio exterior: la captura y concreción de la vida real que transcurre en la plaza berlinesa en la que se desarrolló la edición de la *Transmediale 06* (54) en la que se presentó.

## Conclusiones

A lo largo del siglo XX los dispositivos tecnológicos que registran nuestra actividad se sofisticaron y multiplicaron por doquier en el *mundo civilizado*, haciéndose presentes no sólo en los lugares de trabajo sino que se introducen y *reorganizan* tanto los espacios públicos como los privados. Paradójicamente y como consecuencia de los desgraciados acontecimientos del 11-S, jornada en la que se verificó la fragilidad de los sistemas de seguridad tecnológicos, vivimos desde entonces en un mundo cada vez más dotado de infraestructuras de control que a veces rozan lo increíble y el absurdo. No es extraño, por tanto, que el mundo del Arte haya reflejado esta nueva realidad y que en New Media Art, en concreto, el impacto de este hecho se haya convertido en un tema de reflexión recurrente que intenta comprender los hechos que nos han dirigido hacia a una sociedad de la vigilancia reestructurando los centros de poder, diluyendo las fronteras entre lo público y privado, y cambiado nuestra percepción de las dimensiones espacio-temporales

Si las prácticas iniciales de la videoinstalación ya incluían la participación del espectador sin que éste lo supiese, a través de videocámaras, puntos de vista y herramientas de trabajo se han diversificado con los años permitiendo a los artistas apropiarse de todo tipo de tecnología de control y vigilancia para convertirla en herramientas de creación, ampliado de este modo sus límites, Dado el importante volumen y calidad de las obras producidas hasta el momento, nos proponemos examinarlas exhaustivamente y dar a conocer nuestras investigaciones sobre las principales líneas de trabajo que se han venido desarrollando hasta el momento en lo que a New Media Art relacionado con vigilancia y control tecnológico. Nuestro objetivo es diferenciar conceptos confusos sobre el tema, analizar los principales temas de reflexión evidenciados por los artistas y valorar la utilización o *conversión* de estos sistemas en meras herramientas con el fin de poder conformar en un futuro próximo grupos de estudio plurales que contextualicen de modo eficaz y exhaustivo un tipo de creaciones representativas del periodo de *panopticismo tecnológico* exacerbado que nos ha tocado vivir, evitando de este modo obviar información de gran interés que la Historia del Arte no puede eludir.

Estamos convencidos de que el estudio y difusión de las reflexiones creadas en las obras sobre vigilancia y control tecnológico nos permitirá convertirnos en espectadores privilegiados de nuevas líneas de trabajo creativas no exploradas hasta el momento.

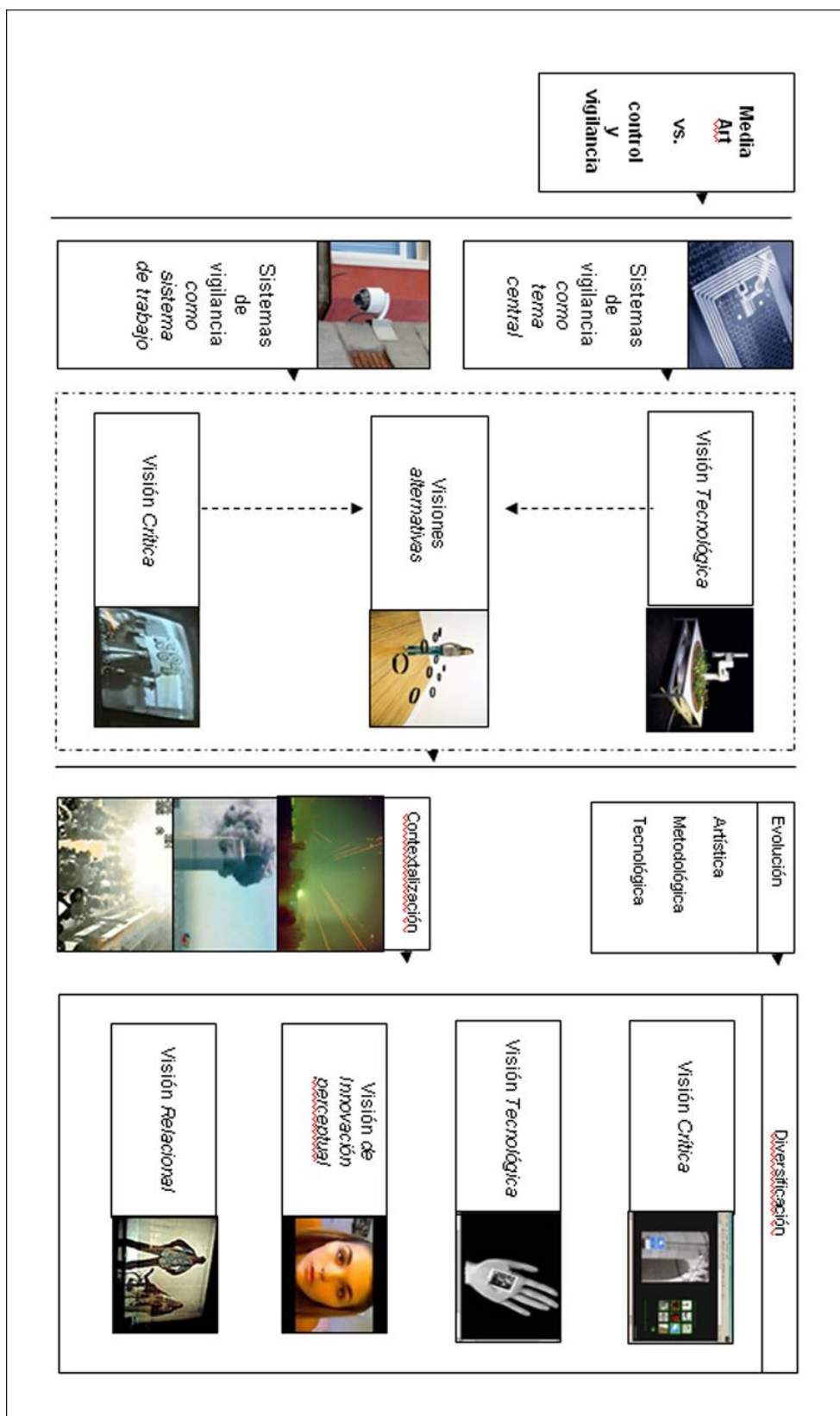


## Notas

1. BENTHAM, Jeremias: *El panóptico*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1989 [1979] p. 37.
2. BENTHAM, J. (1989) op. cit.
3. FOUCAULT, Michael: *Vigilar y castigar*, Mexico DF, S XXI, 2005 [1979].
4. LYON, David: *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*, Madrid, Alianza, 1995, p. 18.
5. [http://www.irational.org/cgi-bin/cctv/cctv.cgi?action=main\\_page](http://www.irational.org/cgi-bin/cctv/cctv.cgi?action=main_page)
6. Buntig es el promotor de *irational.org*, iniciativa en la que encontramos proyectos interactivos, documentos sobre artistas, enlaces a otras páginas de interés.
7. [http://www.irational.org/cgi-bin/cctv/cctv.cgi?action=main\\_page](http://www.irational.org/cgi-bin/cctv/cctv.cgi?action=main_page)
8. <http://adaweb.walkerart.org/project/secure/corridor/sec1.html>
9. <http://www.notbored.org/the-scp.html>
10. <http://www.schnews.org.uk/diyguide/guidetoclosedcircuittelevisioncctvdestruction.htm>
11. ORWELL, George: *1984*, Barcelona, Destino, 1979 [1952], p. 10.
12. <http://www.azapp.de/littlesister>
13. <http://www.refugee.org>
14. <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>
15. <http://www.irational.org/tftp/primer.html>
16. <http://r-s-g.org/carnivore>
17. Limitezero, Joshua Davis/BrandenHall/Shapeshifter, Mark Napier, Cory Arcangel, Mark Daggett, Scott Sona Snibbe, Entropy8Zuper, Vuk Cosic, Golan Levin, MTAA, Lisa Jevbratt, Jonah Brucker-Cohen, Witness, Marcos Wekamp, y Area3 son algunos de los artistas que crean aplicaciones para el proyecto.
18. <http://www.ubermatic.org/life>
19. <http://stunned.org/spook>
20. <http://www.paglen.com>
21. <http://www.johannesgees.com/wp/?cat=26>
22. <http://www.amodal.net/intro.html>
23. <http://www.zexe.net>
24. [http://www.zexe.net/LLEIDA/lleida/intro.php?qt=7&can\\_actual=25](http://www.zexe.net/LLEIDA/lleida/intro.php?qt=7&can_actual=25). [http://www.zexe.net/MEXICODF/taxi/intro.php?qt=7&can\\_actual=](http://www.zexe.net/MEXICODF/taxi/intro.php?qt=7&can_actual=)
26. Pieza premiada con el prestigioso Golden Nica en la categoría de Comunidades Digitales en 2006, otorgado por el centro Ars Electronica de Linz (Austria).
27. <http://www.accessproject.net>

28. [http://www.blasttheory.co.uk/bt/work\\_cysmn.html](http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_cysmn.html)
29. <http://www.lozano-hemmer.com/proyecto.html>
30. <http://www.datenform.de/silver.html>
31. <http://www.datenform.de/map.html>
32. LYON, David, op. cit. p. 63.
33. FLUSSER, Vilém. “¿Agrupación o conexión?” en *Ars Telematica. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*, Barcelona, ACC L’Angelot, 1997.
34. VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 77-98.
35. Para Flusser el principio de conectividad es en si un acto creativo en el que prima la conexión frente al contenido, en el que el intercambio no es individual, sino colectivo.
36. BAIGORRI, Laura y CILLERUELO, Laura: *NET.ART. Prácticas estéticas y políticas en la red*, Barcelona, coedición de Brumaria con la Universidad de Barcelona, 2006, p.161.
37. CASTELLS, Manuel: *La era de la información*, vol. 3. Fin del milenio, Madrid, Alianza Editorial, 2000, págs. 374-377.
38. A través de vídeo, Internet o telefonía, principalmente.
39. BAIGORRI, L. y CILLERUELO, L. op. cit, p. 166.
40. <http://adaweb.walkerart.org/project/secure/corridor/sec1.html>
41. <http://www.torolab.org>
42. <http://www.farocki-film.de>
43. <http://www.ieor.berkeley.edu/~goldberg/garden/Ars>
44. <http://goldberg.berkeley.edu/art/doi.html>
45. <http://randomseed.org/sevenmileboots>
46. <http://randomseed.org/tempest>
47. <http://www.jillmagid.net/SystemAzure.php>
48. <http://www.lozano-hemmer.com/video/basel.html>
49. TRUFFAUT, François: *Fahrenheit 451*, película cinematográfica, Gran Bretaña, Universal Pictures-Enterprise-Vineyard Production, 1966.
50. <http://www.auzinger.net>
51. <http://www.turbulence.org/Works/1year/performancevideo.php>
52. <http://www.takehitoetani.com/3rdeye.html>
53. <http://www.digital.udk-berlin.de/en/projects/summer05/foundation/roer.html>
54. <http://www.transmediale.de>

## Ilustración



1. Esquema de la evolución de las líneas de trabajo del New Media Art relacionado con las nuevas tecnologías de control y vigilancia.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Peter Greenaway: un Ilustrado en la era neobarroca

Monika Keska

Universidad de Granada, departamento de Historia del Arte y Música

### Resumen

El término *neobarroco* aplicado a ciertas manifestaciones en la cultura contemporánea aparece en la teoría artística en los años 80 en los escritos de Omar Calabrese o Massimo Cacciari. La estética barroca está presente también en el cine de las últimas décadas, el barroquismo visual es sin duda una de las características del llamado “cine postmoderno”. La obra del director británico Peter Greenaway parece estar ligada al término barroco, por la sobreabundancia visual, complejidad narrativa y las múltiples referencias a ese período que aparecen en sus películas. Sin embargo, Greenaway es un empírico riguroso y un racionalista estricto. Las confusas y complejas formas de sus obras esconden estructuras extremadamente lógicas, muchas veces basadas en sistemas taxonómicos. El carácter enciclopédico de gran parte de su obra permite considerarlo como un verdadero *Ilustrado* atrapado en la era neobarroca.

### Abstract

*The term Neo-baroque applied to certain forms in contemporary culture appears in the theory of art in the decade of the 80-ies in the works of Calabrese, Deleuze and Cacciari. The baroque aesthetics is also present in the contemporary film; visual opulence is one of the characteristics of so called Post-modern cinema. The works of British film-maker, Peter Greenaway, seem to be linked to the neo-baroque tendency because of the density of its images and narrative forms. However, Greenaway is strictly empirical and rational. His complex works have extremely logical organization often based on taxonomic schemes. The encyclopaedic nature of big part of his work allows him to be considered as an artist of Enlightenment, trapped in the Neo-Baroque era.*

El término “neobarroco” aplicado a ciertas manifestaciones en la cultura contemporánea aparece en la teoría artística en los años 80 en los escritos de Omar Calabrese, Gilles Deleuze o Massimo Cacciari. La estética barroca está presente también en el cine de las últimas décadas, el barroquismo visual es sin duda una de las características del llamado “cine postmoderno”. Sus características podemos encontrar en la obra de los cineastas como Peter Greenaway, David Lynch, Derek Jarman o más recientemente en los trabajos del estadounidense Matthew Barney.

La obra teórica más conocida que describe este fenómeno estético es *La edad neobarroca* de Omar Calabrese. Calabrese desarrolla el concepto de “neobarroco” para definir rasgos distintivos de la cultura contemporánea y como alternativa al término “postmoderno”. Las formas neobarrocas se caracterizan por el predominio de la estética de fragmento y su significación en la totalidad de la composición; el caos y el desorden, resultado de la pérdida de un orden global característica de nuestra época; la complejidad estructural, definida por las figuras del laberinto y del nudo; la desmesura cuantitativa (barroquismo) y cualitativa (virtuosismo formal); la representación imprecisa, la destrucción de las conexiones sintácticas y semánticas que «produce el sentido del verdadero enigma» (1). Calabrese considera *ZOO* y *El contrato del dibujante*, de Peter Greenaway, como ejemplo de esa desintegración de la vinculación lógica y lineal de las imágenes en una película. (2).

Teóricos como Craig Owens o José Luis Brea (3) relacionan el neobarroco o la posmodernidad con el carácter alegórico de sus manifestaciones culturales. Craig Owens (4) considera la alegoría como un elemento esencial del arte posmoderno, como la oposición al “puro signo” de la modernidad. En la estructura alegórica un texto se lee a través del otro: «La imaginería alegórica es una imaginería usurpada; el alegorista no inventa imágenes, las confisca. (...) en sus manos la imagen se transforma en otra cosa» (5). No se trata de una interpretación o búsqueda de un significado original, sino de conceder un significado nuevo a la imagen.

La obra de Peter Greenaway a primera vista parece estar ligada al término barroco, tanto desde el punto de vista formal como por las múltiples referencias a ese período que aparecen en sus películas. Sin embargo, aunque Greenaway suele ser considerado como uno de los máximos exponentes de la tendencia neobarroca, en realidad es un artista estrictamente racional y empírico. Stephen Calloway incluye a Greenaway en su obra *Baroque baroque*, junto con Pierre Jeunet, Derek Jarman o Tim Burton, pero advierte que no lo considera barroco sino un científico ilustrado (6).

La afición al pastiche y citas de distinta procedencia que aparecen en su obra no son un simple juego con el espectador, como sugiere Calabrese, ni implica «placer receptivo del espectador llevado a reconocer los fragmentos originales» (7). Las citas del barroco que encontramos funcionan como alegorías del presente. Greenaway reinterpreta formas del pasado para reflexionar sobre la actualidad cultural, política o la condición del medio cinematográfico.

Las formas barrocas resultan ser solamente un disfraz bajo el cual se esconde una obra estrictamente

racional. Las complejas estructuras de sus películas y la heterogeneidad de su imaginario se rigen por reglas precisas de distinta índole. Incluso sus estructuras narrativas más confusas y fragmentadas tienen ordenación rigurosa y lógica, en la que la forma predominante es la simetría, no sólo en la propia imagen, sino también en la trama de la película, como podemos observar en caso del *El contrato del dibujante*. La trama de la película está dividida en dos partes, en ambas se llevan a cabo dos encargos de 12 dibujos. La división además está marcada mediante empleo de un código de color, un procedimiento propio del cine de Greenaway.

Tanto en sus películas y su propia obra plástica como en las exposiciones de las que ha sido comisario, podemos percibir su fascinación por la obra enciclopédica de los Ilustrados franceses en un intento de clasificación de los componentes de la civilización contemporánea.

Por otro lado le inspiran obras literarias capaces de contener mundos imaginarios enteros, como obras de Italo Calvino, relatos cortos de Borges, o *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Entre sus creaciones que más se acercan a la forma de la *Enciclopedia*, son los proyectos multimedia y exposiciones comisariadas por él como *100 Allegories to represent the world* (8), *100 objects to represent the world* (9), en las que trata de reunir elementos que definen el mundo en el que vivimos.

En los años 60 Greenaway trabajó durante diez años en *Central Office of Information* donde se dedicó a montar documentales sobre distintos aspectos de la vida de los ingleses. Esa experiencia se traduce en su obsesión por la taxonomía y distintos métodos de clasificación que Greenaway emplea en su obra filmica y plástica. En su obra incluye varias formas de catalogación u ordenación de la realidad: desde las más cotidianas como el alfabeto o las series numéricas, hasta mapas, un jardín zoológico, una biblioteca o una colección de maletas. Su obra tiene carácter esencialmente alegórico. Greenaway recurre a la alegoría para representar diversos aspectos del mundo actual a través de obras de arte y objetos que lo definen.

El motivo de catálogos y colecciones es uno de los elementos básicos de la obra de Greenaway. Los criterios de selección y clasificación son subjetivos y muchas veces contienen grandes dosis de ironía y humor negro. *Death in Seine* es un inventario de personas que murieron ahogadas en el Sena durante el período de la Revolución Francesa. En *8 ½ mujeres* además de una alusión a la película de Fellini, encontramos una colección de mujeres que representan arquetipos femeninos que responden a las fantasías masculinas.

*Libros de Próspero* es una adaptación libre de la *Tempestad* de Shakespeare convertida en un catálogo de libros pertenecientes a la biblioteca de Próspero que representan el conjunto del saber humano. *The Pillow Book* está basada en los listados de las cosas bellas del *Libro de cabecera* de Sei Shonagon (966-1017), escritora y dama de la corte imperial de Japón. El motivo de la biblioteca como un catálogo de conocimiento humano y símbolo de orden aparece también en *Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*. Michael, el personaje *Ilustrado* de la película, vive en una biblioteca y sus libros favoritos tratan sobre la Revolución Francesa.

La fascinación de Greenaway por los sistemas de ordenación como el alfabeto o las series numéricas



es perceptible ya en sus obras experimentales, como *H is for House* o *The Falls* y en los años 80 estuvo presente en obras como *26 bathrooms* o *Z.O.O.* Las más complejas resultan estructuras basadas en series numéricas que conforman catálogos y obras de carácter enciclopédico, una característica común tanto para su obra fílmica como para sus proyectos expositivos. *El contrato del dibujante* se basa en el encargo de los 12 dibujos que las señoras Herbert y Talmann hacen a Neville; la última parte de *The Pillow Book* se ordena alrededor de los 12 libros que la protagonista Nagiko escribe sobre cuerpos humanos; en *Drowning by numbers (Conspiración de mujeres)* se enumeran estrellas, juegos y sus reglas y sobre todos muertos, la película termina con la víctima número 100 (10).

El número 92 tiene un significado especial dentro de su obra, tiene su origen en una pieza musical de John Cage que se componía a base de 90 historias. Es también el número atómico de uranio. Greenaway considera el descubrimiento del uranio y sus consecuencias como uno de los acontecimientos que marcaron la historia más reciente. 92 es sin duda el número fetiche de Greenaway y aparece en su obra ya desde su época experimental, por ejemplo en *The Falls* (11).

La estructura de la trilogía de *Las maletas de Tulse Luper* está basada en la simbología del número 92 y en una colección de maletas de Tulse Luper, un personaje presente sobre todo en sus películas experimentales y un *alter ego* del director. Al mismo tiempo es una representación alegórica de la historia del siglo XX y un catálogo de la obra del propio director, ya que se incluyen numerosas referencias a sus películas y exposiciones.

La exposición *The Children of Uranium* mantiene presenta una forma ambigua entre cine, performance y exposición, característica de Greenaway y se completa además con la publicación de un libro, que lejos de ser un simple catálogo, forma parte del proyecto artístico. El número atómico de uranio otra vez aparece como una clave para comprender la historia del siglo XX. La exposición/ performance se compone a partir de escenas protagonizadas por personajes relacionados de alguna manera con el uranio, como Marie Curie, Albert Einstein o Robert Oppenheimer. Al mismo tiempo se proporciona definiciones “enciclopédicas” de cada uno de los personajes y de los primeros 92 elementos de la tabla atómica (12).

En *Fort Asperen Ark* (2006), proyecto realizado en una fortaleza en el pueblo holandés de Acquoy, Greenaway reinterpreta la historia del Arca de Noé en el contexto de un desastre ecológico y de la posible desaparición de Holanda bajo las aguas marinas. Greenaway logró crear una aguda alegoría de la acción destructora del hombre en su afán de dominar la naturaleza y de sus consecuencias. Al mismo tiempo el proyecto contiene el motivo del inventario, el Arca mismo es un catálogo de todos los animales, igual que fue el jardín zoológico en *Z.O.O.* El proyecto se completó otra vez con la publicación de un libro de 92 acuarelas, un diario ilustrado del diluvio universal (13).

*100 objects to represent the world* fue una exposición/performance itinerante que se expuso/representó en diversos países en los años 1997-2000, en la que podemos observar un intento de crear obras de carácter enciclopédico que pretenden englobar los aspectos más importantes del mundo que nos rodea.

La exposición está ligada a otro proyecto, *100 Allegories to represent the world*, realizado durante *Le Grand Atelier de Peter Greenaway*, una serie de talleres que tuvieron lugar en Estrasburgo en 1993. 150 habitantes de la ciudad posaron desnudos para fotografías que luego fueron convertidas en personificaciones de conceptos abstractos como Futuro y Presente, Noche y Día, otros representaron a personajes bíblicos y mitológicos. Greenaway recurrió a una forma procedente de la tradición pictórica para crear una enciclopedia personal de alegorías que según el director representan los elementos básicos que componen nuestro mundo.

*100 objects to represent the world* tuvo también otro referente, procedente de un campo totalmente distinto. Greenaway se inspiró en dos naves espaciales que fueron enviadas al espacio por la NASA. Se pretendía de este modo proporcionar información sobre nuestra civilización a otras formas de vida, en caso de que existieran, ya que las naves contenían material que supuestamente informaba sobre todos los aspectos de la vida sobre la Tierra. Greenaway ideó una versión propia de este compendio en tono irónico, subrayando las limitaciones del conocimiento humano y de la ciencia.

Todos los sistemas de ordenación y catalogación de la realidad reflejan los intentos del hombre por dominar la naturaleza y lo desconocido, por clasificar y comprender lo incomprensible. El fracaso de tal tarea es inevitable. Aunque Greenaway se inclina hacia personajes racionales, son los que suelen tener un final trágico en sus películas. Los personajes creativos, racionales y muchas veces arrogantes, se enfrentan, bien a fuerzas de la naturaleza (*Z.O.O.*), o bien a personajes irracionales y destructivos (*Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*) y fracasan ante ellos. Muchas veces los *Ilustrados* son artistas, como Neville *del Contrato de dibujante* o Rembrandt, en *Nightwatching*, un falso *biopic* basado libremente en la vida del pintor. Son capaces de percibir la realidad de forma mucho más profunda que los demás, pero ese potencial sólo les produce problemas. En ambas películas los artistas desenmascaran un crimen por lo que sufren represalias por parte de los infractores.

Un arquetipo del personaje *Ilustrado* es Étienne-Louis Boulée, al que Greenaway dedicó *El vientre de un arquitecto*. Boulée junto con Ledoux y Lequeu fue uno de los arquitectos revolucionarios y visionarios que pretendieron crear una arquitectura completamente nueva, acorde con el cambio social y político de la Revolución Francesa. Fue extremadamente crítico con la arquitectura francesa de su tiempo que abusaba de las formas historicistas procedentes de la antigüedad griega y romana. Boulée reinterpretaba la historia y la tradición para crear un discurso propio y original y una arquitectura nueva acorde con su época.

Su obra se conoce casi únicamente a través de los dibujos, 32 proyectos no realizados y textos teóricos de los cuales el más importante es el tratado *L'architecture: l'essai sur l'art* (1793). Sus trabajos se consideran utópicos y fantasiosos, aunque no fueron concebidos como tales. Boulée fue extremadamente racionalista, en sus obras aludía a filósofos como Condillac y a científicos. Admiraba profundamente a Newton (13) y diseñó para él un Cenotafio en forma de esfera e inspirado por la astronomía. Sus proyectos arquitectónicos se caracterizan por uso de formas geométricas puras, la complejidad simbólica y proporciones gigantescas.

Podemos establecer numerosas similitudes y paralelismos entre Boulée y Greenaway. Aunque sus creaciones pertenecen a campos y épocas distintas comparten un aire revolucionario, el gusto por el gigantismo y algo megalómano. Ambos se consideran pintores, a la vez que arquitecto o cineasta.

Greenaway propone crear un cine nuevo, acorde con los tiempos en los que vivimos y desvincularlo de las formas narrativas decimonónicas (14), es muy crítico con la mayoría de los cineastas contemporáneos y su falta de innovación. Igual que Boulée busca inspiración en el pasado y la tradición artística, considera obras de pintores como Vermeer y Rembrandt como precedentes del arte cinematográfico. Sin embargo, las alusiones al barroco presentes en la obra de Greenaway no son meras citas, sino sirven de base a un discurso artístico original y tienen función alegórica referente a la actualidad. En sus trabajos encontramos también alusiones a ciencias naturales, sobretodo la ornitología, y científicos como Newton (*Ventre de un arquitecto*) o Darwin (*Darwin, Z.O.O.*) que subrayan el carácter racionalista de su obra.

Sin embargo y muy a su pesar, sus ideas se consideran igualmente utópicas que las de Boulée, el público y la industria cinematográfica no está preparada para las complejas estructuras narrativas de sus películas y su densidad simbólica. Tiene cada vez más dificultades a la hora de conseguir fondos y tuvo que abandonar numerosos proyectos. Sin duda, Greenaway es más realista y pesimista que Boulée, es consciente de la imposibilidad de realizar sus ideas, pero mantiene la fe en el progreso, tanto artístico como científico.

Otro personaje que representa la figura del *Ilustrado* es Ícaro, protagonista de los proyectos expositivos dedicados al motivo del vuelo, *Flying out of this world* (16) y *Flying over water* (17). Ícaro en su soberbia pretende superar las leyes de la gravedad y fracasa en el intento. Su hazaña es al mismo tiempo el primer vuelo del hombre y la primera catástrofe de la aviación, pero a pesar de su final trágico Ícaro es el único que se atreve a dar el primer paso y progresar.

Greenaway es un Ilustrado autocrítico y auto irónico. Considera inútiles las tentativas de hombre por dominar el mundo en el que vive, pero siempre se pone del lado de los que intentan ordenar y domesticar el caos.

## Notas

1. CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 178.
2. CALABRESE, O. (1994) op. cit, p. 178.
3. BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.
4. OWENS, Craig: “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad”, en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, págs. 203-235.
5. OWENS, Craig: “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad”, en WALLIS, B. (2001) op. cit., p. 205.
6. CALLOWAY, Stephen: *Baroque baroque. The culture of excess*, London, Phaidon, 2000, p. 232.
7. CALABRESE, O. (1994) op. cit, p. 101.
8. GREENAWAY, Peter: *100 Allegories to represent the world*, London, Merrell Holberton Publishers, 1998.
9. GREENAWAY, Peter: *100 objects to represent the world*, Viena, Akademie der Bildenden Künste, 1992.
10. GREENAWAY, Peter: *Fear of drowning by numbers. Règles du jeu*, Paris, Dis Voir, 1996.
11. GREENAWAY, Peter: *The Falls*, Paris, Dis Voir, 1993.
12. GREENAWAY, Peter: *The children of Uranium*, Milano, Edizioni Charta, 2006.
13. GREENAWAY, Peter: *Fort Asperen Ark*, Rotterdam, Veenman Publishers, 2007.
14. BOULÉE, Étienne-Louis: *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985 [1793], p. 127.
15. ELLIOT, Bridget, PURDY, Anthony: *Peter Greenaway: Architecture and allegory*, London, Academy Editions, 1997, p. 27.
16. GREENAWAY, Peter: *Flying over water*, London, Merrell Holberton, 1997.
17. GREENAWAY, Peter: *Flying out of this world*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Marina Núñez. La búsqueda de la fractura

Daniel López del Rincón  
Universitat de Barcelona

### Resumen

La producción artística de Marina Núñez descubre el proceso por el cual lo simbólico no es simplemente un reflejo de lo real sino un agente activo en la producción de la misma realidad. La artista indaga en las fracturas de lo simbólico para explorar los límites de los símbolos que conforman el imaginario colectivo. Una observación global de la obra de la artista, y su contextualización en un adecuado marco teórico, permite entender que los temas centrales de su producción se instalan en estas fracturas de lo simbólico para trabajar con las borrosas fronteras que existen entre “lo cuerdo” y “lo loco”, entre el “yo” y el “otro”, entre “lo natural” y “lo artificial” y entre “mi cuerpo” y “el mundo”, que constituyen en definitiva un cuestionamiento de conceptos culturales como la locura, la identidad y el cuerpo.

### Abstract

*Marina Nuñez's artistic production shows the process by which the symbolic is not simply a reflection of reality but an active agent of production of reality itself. The artist looks inside the contradictions of the symbolic in order to explore the limits of the symbols which make up the collective imaginary. A global observation of the artist's works and a suitable contextualization within a theoretical framework allows us to understand that the main topics of Nuñez's production are located inside these symbolic's fractures in order to work with the blurred frontiers between "sanity" and "madness", between "me" and "the other", between "natural" and "artificial" and between "my body" and "the world", which question cultural concepts as madness, identity and body.*

## Introducción

Es posible que el estudio del arte más reciente no cuente con la exigencia de “distancia temporal” que todo estudio histórico requiere. Este deseable “enfriamiento” de los hechos no impide, sin embargo, la valoración de unos rasgos que – al menos desde nuestro punto de vista - son más potentes que otros, como lo es el hecho de la “relectura”, la “revisitación”, el “retorno a la historia” o como quiera llamarse a esta actitud propia de lo que se ha llamado Posmodernidad que, en tal medida, lleva el germen de la memoria, y el deseo mismo de ella, en su esencia.

La obra de Marina Núñez (Palencia, 1966) no es ajena a esta concepción posmoderna aunque, como sucede cuando se acude a lo particular, no se agote en ella. El estudio de la producción artística de Núñez en el marco de este XVII Congreso del CEHA, titulado “Arte y Memoria”, permite establecer un modo nuevo enfoque, el de la dialéctica que se produce entre sus obras y el concepto de memoria o, dicho de otro modo, entre sus obras y el tiempo (sea este pasado, presente o futuro). Los objetivos artísticos de Marina Núñez indagan entre los símbolos y su repercusión en el imaginario colectivo a través del planteamiento y replanteamiento de universales como el cuerpo, la sexualidad y lo humano, por citar algunos.

La premisa de la que aquí se parte, que no es ajena a la obra de la artista sino, por el contrario, esencial es que el conjunto de la obra de Núñez se articula en torno a una cierta pretensión de cambio, de revolución de lo simbólico bajo el convencimiento de que cambiar la imagen cultural afecta de algún modo a la esencia real. Por este motivo se utiliza aquí el concepto de “fractura” de lo simbólico que quiere expresar el deseo de la artista de instalarse precisamente en terrenos conceptuales fronterizos, allá donde precisamente surge la grieta (1).

Lo que se recoge en este artículo – que se nutre de las experiencias de debate y de las aportaciones de otros participantes en el congreso - no pretende ser en absoluto una visión subjetiva del objeto de estudio sino al contrario un análisis del aludido diálogo “arte y memoria” (y, particularmente, el que corresponde a la submesa “Memoria y tecnoarte”) en la producción artística de Marina Núñez.

La mayor parte del texto va a centrarse en el análisis de temas e imágenes que son centrales y recurrentes en la obra de la artista y siguiendo un orden temático ya que la lógica cronológica no interesa aquí. Antes de pasar a estas cuestiones conviene reflexionar sobre el soporte y los medios artísticos utilizados por la artista, que van desde el lienzo y el óleo hasta el video, la instalación o la infografía es decir, desde lo más tradicional a lo más actual. Podría parecer que esos medios más tradicionales corresponden a los orígenes de la artista (que empezó a exponer colectivamente a finales de los ochenta e individualmente a principios de los noventa) y que, paulatinamente, fue evolucionando hacia los llamados “nuevos medios”. Eso no ha sido así y de hecho el uso de unos medios más tradicionales o más tecnológicos en la obra de Núñez no es algo inocente ni, como veremos, aislado de la intención de la obra. La cuestión de fondo es: ¿Es posible una definición del arte actual en virtud del soporte? La respuesta es que no o que, como mínimo, el soporte (sea tecnológico o tradicional, moderno o antiguo, virtual o material) no condiciona por sí mismo



el resultado de una obra ni le da validez. Consideramos que tan importante ha sido la irrupción de las nuevas tecnologías en el arte (desde el video en los sesenta hasta internet en los noventa) como las ideas que a ellas han sido asociadas o lo que se ha vehiculado a través suyo (2). Además de esta cuestión de carácter general, el debate antiguo-moderno aplicado a los medios artísticos tiene, en la obra de Marina Núñez, una connotación especial.

Existe, efectivamente, una correspondencia entre la iconografía de Marina Núñez y los medios y técnicas artísticas que utiliza. La formación académica de la artista en el ámbito de las Bellas Artes explica su dominio de las técnicas más tradicionales que, sin embargo, no utiliza de forma inocente sino cuestionando sus connotaciones culturales: tradición, rigidez, arcaísmo, que se asocian a la pintura y que Núñez utiliza para poner en evidencia algunas contradicciones que le son inherentes. La misma artista remonta su insatisfacción con respecto a la pintura a sus años universitarios en la facultad de Bellas Artes: «Desde que era estudiante siempre he sabido, a nivel teórico, que era tan importante una idea buena como una realización buena, y que una cosa no se sostiene sin la otra. Pero lo cierto es que en mi entorno de la Facultad lo que veía constantemente era la valoración única de la factura (...). Por eso tenía la necesidad de volcarme al concepto» (3).

En muchas de sus obras Marina Núñez sí utiliza la pintura, lo que, sin duda, conviene contextualizar con el hecho de que estamos ante una artista que investiga sobre las implicaciones culturales o simbólicas de las cosas. La remisión a las obras resulta en este aspecto obligada para entender tanto la efectividad de sus planteamientos. Uno de los ejemplos más claros es el de las representaciones de interiores burgueses (II.1), que presentan estancias confortables, en blanco y negro, que han sido repintadas al óleo sobre soporte de tela (a menudo, manteles de lino o tapetes) y que exploran la categoría estética de lo siniestro no sólo desde un punto de vista iconográfico sino también técnico.

Lo siniestro se fundamenta en la conocida definición de Rilke sobre lo bello: «Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar». Esta afirmación permite entender el desplazamiento que supone lo siniestro: «Y ese comienzo [el de lo terrible de Rilke] nos aventura, como tentación, hacia el corazón de la tiniebla, fuente y origen, feudo de misterios, que “debiendo permanecer ocultos”, producen en nosotros, al revelarse, el *sentimiento* de los siniestro» (4). Lo siniestro es, entonces, lo que debiendo permanecer oculto ha sido desvelado

En las imágenes aludidas es precisamente la retórica burguesa la que es sacudida mediante la inclusión de un elemento discordante como, por ejemplo, la representación de un cuadro repleto de ojos, que parece observar ese interior, un espacio tradicionalmente reservado a la mujer en oposición a la vida pública, exterior. No sólo la técnica sino también el soporte (manteles de lino), muy propio del tradicional ajuar femenino, enfatiza esta intencionalidad.

La cuestión de la técnica cobra un interés central en una de las obras más emblemáticas de la artista, dentro del marco de sus investigaciones sobre la locura. Se trata de la manipulación a la que somete a unas fotografías que son reproducciones de las tomadas por el psiquiatra Charcot en el siglo XIX, en el marco

de un estudio sobre mujeres enfermas de histeria (Il. 2). La artista ha repasado con pintura los cuerpos de estas enfermas, precisamente porque era el cuerpo, a través de convulsiones, reacciones. Se establece así un paralelismo entre “cuerpo enfermo” y “pintura enferma” (5): podría decirse que hay una correspondencia entre ética y estética, y es que el tema se corresponde completamente con la técnica utilizada. El interés de la artista por la enfermedad mental viene también del paralelismo que establece entre la expresión de la enfermedad a través de los síntomas y la expresión de la cultura a través del arte: Marina Núñez, por tanto, concibe “el arte como síntoma”. El concepto de “pintura enferma” queda así ampliado hasta lo cultural.

Conviene advertir que este retorno crítico a la pintura que podríamos entender como fruto de la concepción de la pintura como algo arcaico, tradicional o desfasado encuentra ecos en otras propuestas artísticas. No me estoy refiriendo aquí a la oleada del retorno a la pintura que se consolida en los ochenta, tanto en el panorama nacional como internacional, que respondía a motivaciones distintas. Existe, por ejemplo, una cierta sintonía con la actitud de Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) quien, como Núñez, se plantea su relación con la pintura desde una postura crítica. La propuesta de Aballí se plantea en términos de “pintar sin pintura” que es, sin lugar a dudas, la expresión que mejor sintetiza la paradoja estética en la que se sitúa su actividad artística. Se trata de una actitud que nace de la insatisfacción que le produce la pintura, por un lado, y de la imposibilidad de la técnica, por el otro: él habla de «cierta insatisfacción personal entre el querer pintar, y la insatisfacción que me producían los resultados» (6). Sus obras son, también en este aspecto, muy ilustrativas: por ejemplo el uso de un material acrílico transparente a modo de pintura para recubrir una superficie de manera que, al finalizar la obra, no resulta en ninguna imagen sino en su total ausencia. Esto responde a un rechazo de la figuración, de la tercera dimensión, de la ficción e, incluso, de la abstracción (que para él es también una forma de ficción) y, en definitiva, de la pintura como convención.

La comparación del uso de los medios por parte de estos dos artistas resulta interesante porque, desde posturas estéticas verdaderamente diferentes, son conscientes de las connotaciones de la pintura como herramienta simbólica. El medio y el soporte son si duda el vehículo material de la obra pero su interés en la obra de Núñez, y en el mundo artístico en general, no siempre se reduce a un aspecto funcional o meramente instrumental sino que es una plataforma que vehicula conceptos o, si se quiere, ideología y que, por tanto, es un elemento más a tener en cuenta a la hora de valorar la indagación y la búsqueda de “fracturas” por parte de Marina Núñez en el terreno de lo simbólico.

La cuestión técnica subyace, a nuestro juicio, a toda la obra de la artista que, ahora analizaremos desde el punto de vista de la fractura de lo simbólico. El texto que sigue se ha organizado en cuatro puntos, que responden a temas clave en la obra de Núñez: 1. Primera fractura: entre lo cuerdo y lo loco, 2. Segunda fractura: entre “el yo” y “el otro”, 3. Tercera fractura: entre lo natural y lo artificial y 4. Cuarta fractura: entre mi cuerpo y el mundo.

### Primera fractura: entre lo cuerdo y lo loco (Locura)

La importancia de la locura y la cordura no es sólo una cuestión de salud mental sino que más allá de eso pueden entenderse como dos polos bien delimitados pero cuya línea de separación no es siempre clara: la historia de la psiquiatría muestra cómo los tiempos han producido traspasos de un lugar al otro. De hecho, la frontera entre locura y cordura es también una cuestión cultural y, por tanto, puede entenderse en términos de “fractura”.

A Marina Núñez le interesa la locura como tema y como medio de expresión pero en ningún caso pretende ser la voz de los locos, tal como ella misma dice, a propósito de la mencionada obra de las “históricas de Charcot”: «En la serie de la locura (...) retomé la iconografía de Charcot porque quería hablar de la representación de la locura, de lo que significa culturalmente, no del mundo de los locos.» (8) La locura, entonces, no le interesa en sí misma (tal como la miraba el psiquiatra francés) sino puesta en su contexto, como un *síntoma* cultural: de hecho podría verse la sintomatología de las históricas (o sea, sus posturas corporales, que recogen expresiones de dolor, de tristeza, de estupor, de ensoñación...) como la voz crítica de lo femenino, a finales del siglo XIX. No se trataría de una postura crítica, feminista, militante, por parte de estas enfermas pero sí del síntoma o la evidencia de una situación cultural que condiciona el estatuto de la mujer. La mujer (o lo femenino), igual que lo masculino, son constructos culturales que la artista cuestiona con su obra, del mismo modo que lo hace con el de identidad o el de cuerpo.

Creo que es importante destacar el valor del feminismo en la obra de Núñez, tanto como relativizarlo. Es evidente que la artista centra su atención en la mujer y en el cuerpo femenino en muchas de sus obras y, sin embargo, las reflexiones que genera no son sólo válidas para la mujer sino para la sociedad en general: se percibe, por tanto, la superación del llamado feminismo esencialista de los sesenta y setenta, que se fundamentaba en la “teoría del núcleo central” cuya definición de lo femenino se postulaba como algo opuesto a lo masculino a través del énfasis en la diferencia biológica, es decir, la vagina como “núcleo central”. Convendría entender la propuesta de Marina Núñez (cuya única lectura no es sólo la del feminismo) a la luz del posfeminismo, nacido en los ochenta y que se propone una mayor crítica al concepto de “género”, superando el dualismo jerárquico hombre-mujer.

Me parece interesante, por otro lado, destacar aquí el valor de la teoría lacaniana, ya que «desempeñó un papel fundamental en el rechazo al entendimiento biológico de lo femenino (...) en el que la imagen del coño se confunde con su referente, la mencionada identidad femenina» (9). J. Lacan, en efecto, replantea el psicoanálisis freudiano distinguiendo tres aspectos del inconsciente: el real, el simbólico y el imaginario. Lo interesante de este pensamiento no es la célebre definición de la masculinidad como presencia de pene o la femineidad como ausencia de pene sino el hecho de entender las implicaciones reales de lo simbólico (la falocracia). «La mujer se podría definir por su “carencia real de pene” al que la sociedad masculinizada le ha otorgado un significado – para J. Lacan es el significante el que actúa sobre el significado –» (10). Se percibe en la obra de Núñez la convicción de que el significante actúa sobre el significado a través de imágenes modificadas, transgredidas: temas como la mujer, lo femenino, lo cuerdo

o lo loco son intervenidos para alterar el imaginario colectivo (el sujeto, lo humano, lo femenino) y, por tanto, actuar sobre lo simbólico.

Volviendo a las imágenes de las histéricas de Charcot, y precisado el *modus operandi* de la artista podría afirmarse que, al escoger estas imágenes del siglo XIX, la artista adopta una visión casi antropológica, en la que se pone en evidencia la pregunta del por qué del estado mental de esas mujeres y se intuye, como decíamos, que la respuesta tiene que ver con la conformación cultural. Esta visión de la locura cuadra a la perfección con la de Foucault (un foco de interés claro de la artista) quien criticó el modo de hacer psicología hasta el momento. En palabras del autor, la psicología había desplazado el verdadero origen de lo patológico y es que conviene «ver la enfermedad en lo que realmente es: la consecuencia de las contradicciones sociales en las que el hombre está históricamente alienado» (11). La histeria, entonces, se revela como uno de los pocos modos que tenía lo femenino de manifestarse, y de ahí su sintomatología: la única voz de la mujer era su rostro y su cuerpo.

Más allá de posibles connotaciones ideológicas, a Marina Núñez le interesa la locura como medio de expresión: desde este punto de vista el enfermo mental tiene algo en su interior (el conflicto, el trauma) que canaliza a través del síntoma que, por definición, es externo, visible. Esta visión de la locura la acerca sustancialmente al concepto de “arte como expresión”: el arte como la materialización de un dolor, como signo visible de una inquietud cultural y, en definitiva, como síntoma cultural. Estas reflexiones sobre la locura no las encontramos sólo en las obras que recuperan a las enfermas de Charcot sino en muchas otras en las que la artista explora las posibilidades de la expresión facial o corporal (tan importante en la histeria): éste es el caso de la manipulación de rostros femeninos (Il. 3) cuya principal característica es que tienen los rasgos borrosos (sobre todo la boca, privadas de voz) y con la excepción de los ojos, que ofrecen una mirada nítida. La mirada es, entonces, su único modo de expresión, un “grito mudo” por decirlo de algún modo que cobra más sentido valorando el conjunto de la obra de la artista.

La indagación en la fractura existente entre “lo cuerdo” y “lo loco” conduce a la artista a una interesante investigación sobre la dialéctica entre “el yo interior” y el “yo exterior” ya que muy frecuentemente (sobre todo en la psicosis) la locura se plantea en términos de ruptura o conflicto entre “yo y el mundo”. Esta división traumática se materializa en imágenes como las que presentan a mujeres tendidas y, sobre ellas, lo que podríamos entender como un “alter ego” (Il. 4). No nos extendemos más sobre esta cuestión pues ya se ha entrado en el terreno de la identidad, que trataremos a través de las dos siguientes fracturas.

### **Segunda fractura: entre “el yo” y “el otro” (Identidad I: *Alien*)**

El tema de la identidad es una cuestión central en la obra de Marina Núñez pero, como sucedía antes, no sólo desde el punto de vista de las teorías de género sino también en un sentido más amplio, como un terreno de reflexión cultural. La artista dedica una gran parte de sus obras a la idea del “doble”, un tópico con ilustres antecedentes dentro de la cultura occidental (por ejemplo el *Frankenstein* de Mary Shelley). La diferencia esencial es que mientras que la tradición occidental ha tratado la idea del doble como

algo terrorífico (que amenaza la integridad del “yo”, sobre el que la modernidad se ha fundamentado) Marina Núñez concibe el doble como algo natural, inherente al ser humano: una metáfora perfecta de las contradicciones y la dualidad que le caracterizan.

La imagen del doble es muy rica, con aspectos que abarcan desde lo siniestro a lo múltiple. Para la artista, la identidad no es algo fijo y unitario sino metamórfico y plural; de hecho, ella considera que es antinatural la búsqueda de una coherencia sistemática con respecto a uno mismo: es una esclavitud, un modo de control, que priva al individuo de la posibilidad del cambio, que es vitalmente necesaria (12). Con respecto a esta cuestión hay que destacar el video (de la serie *Monstruas*) del 2005 (13), que muestra un rostro femenino que va acumulando los cambios de expresión a través de una mano que lo va modelando. Esta misma idea la analiza en un trabajo de composición fotográfica en el que ha montado, simultáneamente, los distintos momentos que componen el giro de un rostro, que pasa desde la relajación hasta el grito (Il. 5): es una obra muy plástica y que recuerda técnicamente a los experimentos cronofotográficos de Marey y Muybridge. Conviene tener en cuenta la larga tradición del retrato a lo largo de la historia del arte (y de la importancia del rostro como receptáculo de los rasgos distintivos de la identidad) para valorar mejor el carácter subversivo de estos rostros que niegan su propia inmutabilidad.

Hasta aquí tendríamos la manifestación más apacible y confortable del tema de la identidad pero lo cierto es que también hay otras obras que transmiten una sensación más angustiante del tema de la multiplicidad identitaria. Éste es el caso del video *El hombre invisible* (14) del 2003 que muestra la misma idea de mutación como algo mucho más agresivo y traumático: un rostro (de una persona de piel negra) que va mutando en distintas identidades, todas monstruosas. Aquí se nos introduce no sólo el concepto de “doble-multiplicidad” sino también el de “doble-amenaza”, que podríamos asimilar al *alien*.

J. Jiménez ha analizado la cuestión del *alien* en la obra de Marina Núñez (15) y ha destacado el valor siniestro del doble, que se debe al hecho de que de algún modo “el otro” forma parte del “yo”: “no hay un yo sin su doble” o, dicho de otro modo, “yo soy yo y mi otro”. Por este motivo, la idea de *alien* genera en el individuo un sentimiento de atracción y repulsión porque es algo que procede de uno mismo (es propio) y, a la vez, resulta amenazante (porque es ajeno. Este autor insiste en el valor dual de la obra de Marina Núñez que, en su conjunto, se sitúa siempre entre conceptos opuestos, que cuestiona y que integra: «Masculino y femenino. Cuerdo y loco. Normal y monstruo. Nativo y extranjero. Ser humano y máquina. Terrícola y *alien*.» Desde nuestro punto de vista este dualismo, lejos de ser algo rígido o, por el contrario, relativista, es un cuestionamiento sistemático del pensamiento dualista occidental (blanco-negro, hombre-mujer, alma-cuerpo...) que siempre se ha planteado en términos jerárquicos, beneficiando moralmente a un concepto. En la obra de la artista el valor del contraste es el de sembrar la duda constructiva, que rompe prejuicios y propone una visión matizada de las cosas.

### Tercera fractura: entre lo natural y lo artificial (Identidad II: *Ciborg*)

La prolongación iconográfica del *alien* (al menos por la extrañeza que provoca) pero pasada por el filtro de lo tecnológico es la figura del *ciborg*, muy recurrente en la obra de Núñez. La figura del *ciborg* procede del género de la ciencia ficción, foco de interés de la artista. Creo que pueden ser ejemplos claros del *ciborg* producciones audiovisuales exitosas como *Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *La mujer biónica* (que se emitió a partir de 1976) y, naturalmente, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) (16). En términos generales el *ciborg* (del inglés “*cybernetic organism*”) es una criatura formada por una parte orgánica y otra mecánica o una parte natural y otra artificial. La misma artista reflexiona sobre este tema con estas elocuentes palabras: «la iconografía de la ciencia ficción puede despistar, pero son cuerpos aberrantes respecto al canon por muchas razones, porque están contruidos artificialmente, porque son simulacros, porque son mixtos, porque no están aislados sino conectados a su entorno, porque se pueden clonar... desafían la naturalidad, la originalidad, la pureza, la autonomía... todo lo que es el sujeto del humanismo» (17).

El *ciborg* es el tema que más se adecua iconográficamente al contexto de la era tecnológica y que plantea el concepto de lo humano en términos de futuro y cada vez más de presente; de hecho, algunos autores hablan del sujeto posmoderno como “posthumano”. I. Tejada ha destacado que el componente *ciborg* no pertenece sólo a la esfera de la ficción sino también a la de lo real: recuerda el caso de las estrellas de cine – y, cada vez más, personas anónimas – y sus operaciones de estética o del tratamiento digital a que se someten sus imágenes: nos encontraríamos no ante cuerpos estrictamente humanos sino ante “cibercuerpos” o “cuerpos técnicos” (18). En otro orden de las cosas, también cualquier prótesis médica configuraría un cibercuerpo aunque es evidente que las implicaciones culturales y morales son distintas en cada caso a pesar de que la intervención sobre el cuerpo es análoga.

Las imágenes del *ciborg* de Núñez pueden tener una connotación negativa o positiva, según los casos. Es negativa cuando la parte artificial del *ciborg* excluye o anula la parte humana dando lugar a un ser siniestro, con apariencia humana pero sin alma. Lo contrario sería la visión del *ciborg* como una figura utópica, adecuada al entorno tecnológico que le es propio. En la mayoría de imágenes de Marina Núñez podemos hallar ambas reflexiones, sin necesidad de contradicción: el *ciborg* no es nocivo en sí mismo. En cualquier caso la artista plantea la reflexión pero no su resolución lo cual se adecua bastante la actitud de situarse en la fractura del problema, en su irresolución, en el interrogante mismo.

Uno de los elementos que la artista visibiliza a través de las propuestas en torno al *ciborg* es el de la asexualidad (II. 6); con ello consigue disolver el clásico dualismo de la sociedad patriarcal “hombre-mujer” en la configuración de un ser que está por encima de ello. No importa aquí de si se trata de una utopía o de si puede llevarse a la práctica; lo que importa es el hecho de que pasa a engrosar el catálogo colectivo de referentes de nuestro mundo, lo que supone una mayor flexibilidad y, si se me permite, un “desoxidamiento” de lo simbólico. En palabras de la misma Marina Núñez: «Creo que la puesta en juego de más imágenes o estereotipos sobre el cuerpo abre un abanico de identificaciones más amplio, y hace que nos acostumbremos a la idea de que el cuerpo canónico es una imposición (...) la belleza puede



llegar a verse como el mal, porque excluye, y disfraza lo que es realmente el mundo, y en ese sentido lo monstruoso es “bueno”, se opone a la violencia del canon» (19). Aunque se esté refiriendo específicamente al cuerpo, la validez de su reflexión alcanza al tema de la identificación y la identidad y por eso conviene citarla aquí.

En general las cuestiones que hemos ido apuntando pueden verse en la mayoría de las obras de su serie *Ciencia ficción*. Entre ellas existen unas muy características que nos presentan a *ciborgs* vistos en picado (Il. 7) por lo que su cabeza aparece mucho más grande; desde ella se asoma una mirada, la mirada de “el otro”. Es, de nuevo, la alteridad que se encuentra dentro de uno mismo, el cuestionamiento de la identidad unitaria y la dialéctica “yo interior”-“yo exterior”. El tema de la identidad, que abarca desde el *alien* hasta el *ciborg*, es uno de los más ricos de la obra de Marina Núñez ya que aporta una visión muy matizada de lo que constituiría el “alma en la era tecnológica”. Es uno de estos temas que permiten ubicar a la artista en la retórica del “entre”, por llamarlo de alguna manera. S. Kember la sitúa «entre la imaginería clásica y contemporánea, entre la tecnología analógica y la digital, entre el mito y la tecnociencia, entre la realidad y la ficción, entre el presente y el futuro, entre el yo y el otro» (20). Todo esto es lo que hemos tratado de reflejar en este capítulo.

#### **Cuarta fractura: entre mi cuerpo y el mundo (Cuerpo)**

Si se observa globalmente la obra de Núñez en su conjunto es evidente que el cuerpo – sobre todo el femenino - es uno de los elementos iconográficos más recurrentes y, sin embargo, se trata de algo más que un tema, es un espacio de trabajo. Se trata de un verdadero ámbito artístico que, recuperando y replanteando las prácticas artísticas del *Body Art* de los sesenta y setenta, surge en el panorama artístico hacia finales de los ochenta.

Las prácticas artísticas sobre el cuerpo tienen, como es natural, muchas vertientes: una de las más radicales es la del cuerpo violentado o ultrajado, la que investiga la categoría de lo abyecto; otra vertiente trabajaría en la línea de la exploración de lo simbólico a través de lo corporal. Como se ha dicho anteriormente, uno de los aspectos que más interesan a Núñez es la visión del cuerpo femenino como significativo y como constructo cultural y, por tanto, convencional y susceptible de ser transgredido. Como es sabido la historia del arte ofrece una gran cantidad de imágenes de mujeres, que en el fondo no constituyen un catálogo tan amplio ya que han sido concebidas de un modo polarizado: por un lado, la mujer-erotismo, que tiene como principal arma el cuerpo (*femme fatale*, prostituta, Salomé) y, por el otro, la mujer-pureza, espiritual e inalcanzable (la Virgen, las santas). Parece bastante claro que Núñez recupera el cuerpo, que hace visible a través de la desnudez, para evidenciar y desarticular el discurso tradicional. Más arriba se hablaba de la estrategia de repasar con óleo el cuerpo de las histéricas de Charcot haciendo ese paralelismo entre cuerpo enfermo y pintura enferma, reflexión que también es adecuada para este contexto.

El hecho de asociar la enfermedad (o algún tipo de alteración) al cuerpo femenino ha hecho a algún autor hablar de “estigmatización” (22). Si a esto unimos la idea del cuerpo como escenario simbólico o

como constructo cultural podría afirmarse que los cuerpos de Marina Núñez tienen el estigma de un dolor epocal. Sin duda el *ciborg* constituye la visión mítica del estigmatizado: el cuerpo como metáfora de la era tecnológica que, en algunos casos, ha perdido hasta su componente humano. También aquí ubicaríamos los ya mencionados “cibercuerpos”, es decir, esos cuerpos reales que, fruto de la cirugía estética o de las prótesis, ya tienen algún componente artificial integrado.

Desde el punto de vista del dolor que puede experimentar, el cuerpo da una imagen de algo vivo, cercano, con el que el espectador puede identificarse; eso sucede sobre todo cuando la artista utiliza los medios tradicionales, como la pintura, y un lenguaje figurativo, que acentúa la verosimilitud. Se trata de un concepto pictórico cercano al *trompe l'oeil* barroco lo que, a nuestro modo de ver, no resulta una casualidad: el arte barroco utilizó la verosimilitud como herramienta ideológica, para acercar el dogma al fiel, sobretodo en la pintura mística (23). Es probable que esta concepción esté detrás de la búsqueda de la verosimilitud en algunas obras de Marina Núñez quien, por otro lado, ha demostrado un interés por las obras del Renacimiento y el Barroco (Botticelli, Caravaggio). Existen, sin embargo, algunos casos en los que la artista utiliza precisamente una técnica muy distinta, la de la infografía que, aplicada al cuerpo (normalmente a los *ciborgs*) produce un efecto muy distinto: una visión desmaterializada, en la que se privilegia más el concepto – la información – que la materia – carne – y que encuentra en las líneas infográficas su traducción plástica. No es casual que esta visión desmaterializada coincida con la de esos cuerpos asexuados: mientras que los cuerpos de mujeres al óleo funcionan como cuestionamiento de algunos prejuicios culturales que remiten en cierto modo al pasado, estas imágenes constituyen nuevos modelos utópicos de cuerpo formulados en un cierto sentido de futuro

Entre la visión más material y las más desmaterializada se encuentran una serie de obras que no sólo hablan del cuerpo sino de su relación con el mundo. Se trata por ejemplo de imágenes que presentan cabezas o cuerpos perforados por rayos láser (Il. 8) o, al revés, cuerpos que invaden los objetos que tocan con su propia piel (Il. 9). Para no llevarse una idea equivocada es útil tener en cuenta lo que piensa la misma artista: «Cualquier cuerpo es siempre un terreno resbaladizo, perturbador, y hasta repulsivo, en una cultura que ansía considerar al individuo como una esencia abstracta y descarnada: llámese alma, razón, información. Por eso el Cuerpo paradigmático, al menos en el imaginario, intenta en lo posible ser un cuerpo bajo control: aislado, homogéneo, invariable, completo, autónomo» (24).

Para Núñez (25) es una aberración la concepción de la piel como un elemento de protección precisamente porque genera una visión paranoica del mundo, como si lo que rodea al cuerpo fuera una amenaza constante de la que tenemos que conviene protegerse. Con la misma argumentación, la artista denuncia cómo se han proscrito de la cultura occidental los orificios del cuerpo, precisamente por su papel de conexión entre el interior y el exterior del cuerpo. Esta explicación es básica para entender el valor de las obras que mencionadas así como de aquéllas en las que aparecen cuerpos o extremidades de las que salen rayos o aquéllas otras en que se presenta un rostro en el que van entrando cerezas, titulado sintomáticamente *Conexión* (26). Ambas obras responden a la idea de recepción o de expulsión (algo bastante asociado a los fluidos: agua, orina, semen...) y, en cualquier caso, a la unión existente entre el interior y el exterior.

## A modo de conclusión

Con el análisis de la obra de Marina Núñez este estudio ha tratado de poner de relieve un proceso, un mecanismo, por el cual el imaginario colectivo puede ser transformado en la medida en que lo simbólico no es simplemente una metáfora o una instancia ficticia de lo real sino un agente activo de producción de realidad. Bajo este punto de vista la memoria tiene aquí, en cierto modo, un estatuto negativo. Esto es así porque la memoria también actúa como alimento y confirmación del “statu quo”, como legitimación de la tiranía de lo establecido y como recuerdo de *lo que ya es* la realidad (el pasado tiraniza el presente) y como imposibilidad de un futuro distinto. No hay que olvidar que ya desde sus orígenes mitológicos, la memoria (personificada en la titánide *Mnemosyne*) gozaba de un estatuto ambiguo: positivo y negativo simultáneamente.

*Mnemosyne*, la madre de las nueve musas, tiene la capacidad de recordarlo todo. Ella hace posible el recuerdo, la historia y, por tanto, la conciencia del pasado y del presente. Sin embargo, el sino de *Mnemosyne* es que no puede olvidar nada y se convierte en una esclava del mundo, de sus historias, absorbida por él, absorbiéndolo a él, dependiente. Su identidad se fundamenta en cierto modo en la alteridad y el recuerdo fosiliza la libertad de movimientos de *Mnemosyne*. Contra esta tiranía, que es la de lo convencional, actúan las imágenes de Marina Núñez que no tratan de suplantar una tiranía con otra sino que tratan de flexibilizar la realidad, a través de la alteración de lo simbólico.

Podría decirse que el debate no es nuevo pero desde luego sí es innovador. Lo que se oculta detrás de esta concepción del arte es, sin duda, un clásico: la posibilidad de que el arte actúe sobre la vida o de que, al menos, esté orgánicamente relacionado con ella. Esta aspiración, que se considera definitoria de las vanguardias históricas, es un lugar común de la producción artística en muchos momentos y lugares de la historia, desde el arte de los llamados “pueblos primitivos” hasta *El Guernica*, pasando por el arte cristiano.

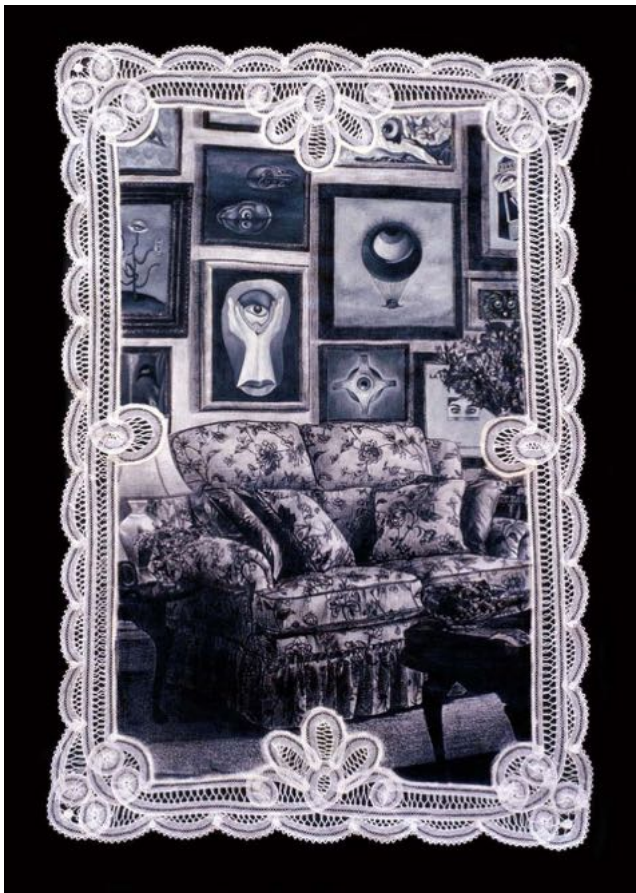
El convencimiento de que el arte tenga la posibilidad de actuar sobre la vida es, sin duda, un terreno abonado para la utopía aunque también para el desengaño y el fracaso. La historia del arte está llena de fracasos de proyectos utópicos y sin embargo las manifestaciones artísticas siguen ahondando en cuestiones centrales del ser humano cumpliendo la función de detectar contradicciones, de flexibilizar patrones y, en definitiva, de buscar fracturas.

## Notas

1. DIEGO, Estrella de: “Para mí, tu pintura es la esencia de la falta. Lo que genera antes y después son agujeros, la imagen está atrapada en una fractura. Te atrapa porque hay algo que no acaba de decirse, ni de verse, de hacerse narrativo en un sentido obvio.” En *Marina Núñez* (catálogo), Salamanca, Ed. Centro de Arte de Salamanca, 2002, págs. 95-209.
2. Ver la aportación de CASACUBERTA, David: “Hacia una clasificación no matérica del arte digital”, en este mismo Congreso.
3. *Marina Núñez* (2002) op. cit., págs. 95-209.
4. TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001 [1982], p. 39.
5. ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: “Por qué la historia? ¿Por qué la pintura?” en *Marina Núñez* (catálogo), Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1996, págs. 3-6.
6. *0-24 b Ignasi Aballí* (catálogo), Barcelona, MACBA, 2005, p. 21.
7. Ibidem, p. 27.
8. *Marina Núñez* (2002), op. cit, págs. 95-209.
9. GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 538-539.
10. Ibidem, p. 538.
11. FOUCAULT, Michel: *Enfermedad mental y personalidad*, Barcelona, Paidós, 2008 [1954], p. 116.
12. M. Núñez planteó estas reflexiones en su conferencia “El lado oscuro”, en el marco del ciclo “Arte y Locura: entre el arte psiquiátrico y el arteterapia”, UNIA, Baeza, Agosto de 2007.
13. [http://www.ma.uva.es/~antonio/MarinaNunez/S\\_Mo/Web/Mo28-V.htm](http://www.ma.uva.es/~antonio/MarinaNunez/S_Mo/Web/Mo28-V.htm)
14. [http://www.ma.uva.es/~antonio/MarinaNunez/S\\_Mo/Web/Mo26-V.htm](http://www.ma.uva.es/~antonio/MarinaNunez/S_Mo/Web/Mo26-V.htm)
15. JIMÉNEZ, José: “Marina Núñez. Alien”. en *Cultura* (8 de abril de 2000), *El Mundo*, 2000, p. 68.
16. *Metrópolis* es citada por diversos autores como referente claro en la obra de Núñez, por ejemplo TEJEDA, Isabel: “Carne”, en *Carne. Marina Núñez* (catálogo), Comunidad Autónoma de Murcia, 2001, págs. 8-15.
17. *Marina Núñez* (2002) op.cit., págs. 95-209.
18. TEJEDA, I. (2001) op. cit.

19. *Marina Núñez* (2002), op.cit., págs. 95-209.
20. KEMBER, Sarah: “La máquina con alma” en *Marina Núñez* (2002), op.cit., págs. 99-117.
21. GUASCH, A. M. (2000) op. cit, p. 520.
22. DEL RIO, V., “El miedo de William Kemmler”, en *Marina Núñez. Antimateria* (catálogo), Ed. Pelayo Mutua de Seguros, págs. 7-10.
23. Ver STOICHITA, Victor: *El ojo místico. Pintura y Visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
24. *Marina Núñez* (2002) op.cit., págs. 95-209.
25. NÚÑEZ, M.: “El lado oscuro”, conferencia citada.
26. [http://www.ma.uva.es/~antonio/MarinaNunez/S\\_CF/Web/CF312-V.htm](http://www.ma.uva.es/~antonio/MarinaNunez/S_CF/Web/CF312-V.htm)

Ilustraciones:



1. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (siniestro)*, 1994, Lápiz y óleo sobre servilleta de lino, 41×41 cm.



2. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (locura)*, 1996, Óleo y fotocopia sobre raso, 65×30 cm.



3. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (locura)*, 1998, Infografía sobre papel, 80×60 cm.





4. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (locura)*, 1997, Óleo sobre lienzo, 115×190 cm.



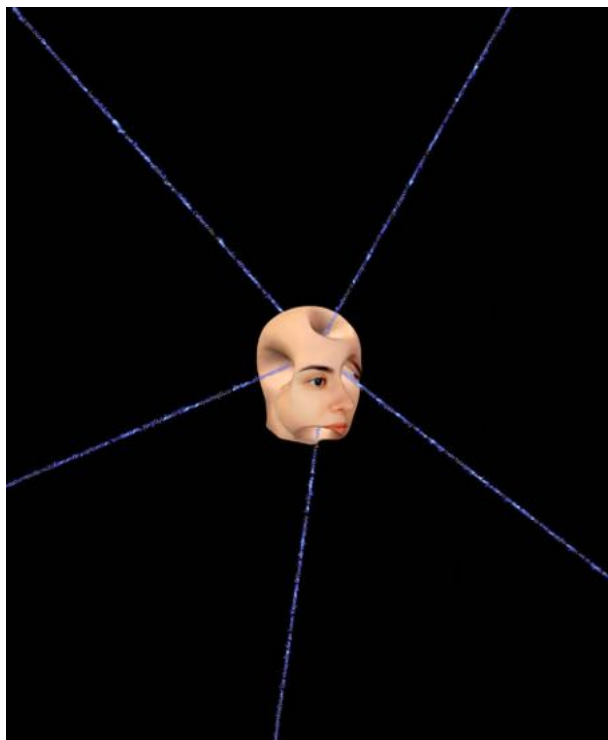
5. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (Ciencia ficción)*, 2006, Infografía sobre papel, 98'7×52 cm.



6. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (Ciencia ficción)*, 1999, Óleo sobre lienzo, Instalación, medidas varias.



7. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (Ciencia ficción)*, 2000, Óleo sobre lienzo, 100×115 cm.



8. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (Ciencia ficción)*, 2003, Infografía sobre papel, 150×125 cm.



9. NÚÑEZ, Marina: *Sin título (Ciencia ficción)*, 2003, Óleo sobre lienzo, 102×112 cm.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Una aproximación a distintos procesos de revisión histórica de ciertos artistas contemporáneos chinos

Laia Manonelles Moner

Universidad de Barcelona, estudiante de tercer ciclo de Historia del Arte

### Resumen

La memoria histórica es un tema recurrente en los distintos colectivos vanguardistas chinos, aunque es conveniente precisar que existe una relación ambivalente respecto a la recuperación del pasado. Para ilustrar las distintas perspectivas desde las que se puede abordar la memoria se bosquejarán tres posibles actitudes que se pueden percibir en los trabajos de varios colectivos y artistas. En la primera línea se encuentran los artistas cuyo objetivo es cuestionar la manipulación y la represión que ejerció el poder maoísta. En la segunda entrarían los creadores que reivindican las tradiciones ancestrales, advirtiéndolo de la pérdida de valores en un nuevo marco globalizado y capitalista. En la tercera se hallan los artistas que recogen la preocupación por preservar las tradiciones, reinventando ciertas técnicas como la pintura paisajística.

### Abstract

*The historical memory is a recurrent topic amongst the different Chinese avant-garde groups, although it must be noted that there is an ambivalent approach towards the recovery of the past. In order to illustrate the different perspectives from which to tackle the memory, we will outline three possible attitudes observed in the work of several groups and artist. The first line of work would include those artists whose aim is to question the manipulation and repression exerted by the Maoist power. The second line would be represented by those creators who vindicate the ancient traditions, warning about the loss of values in a new global and capitalist framework. The third line gathers those artists who take up the concern for the preservation of traditions, reinventing certain techniques such as landscape painting.*

El objetivo de este artículo es articular una aproximación a distintos modos de enfocar la recuperación de la memoria histórica, bien sea a partir de la desmitificación y la crítica política, o bien mediante la revisión de ciertos valores y tradiciones ancestrales chinos. Para ello propongo varios ejemplos de diversos artistas que trabajan con la acción, la fotografía digital y el vídeo.

Sin embargo, antes de esbozar las distintas perspectivas desde las que se puede abordar la revisión de la memoria política, social y cultural colectiva, es necesario bosquejar el contexto que determinó el nacimiento de las vanguardias artísticas en China. Los diversos colectivos y movimientos vanguardistas chinos se consolidaron a partir del año 1978, cuando el presidente Deng Xiaoping impulsó una política de puertas abiertas y una reforma económica que supuso una radical transformación de carácter político, social y artístico. Es preciso recordar que el período de la Revolución Cultural había significado la anulación de la libertad de expresión de intelectuales y artistas ya que el arte era considerado como una herramienta de propaganda política. Por ello, después de la muerte de Mao Zedong en 1976 y la consiguiente caída del comunismo, surgieron un gran número de movimientos alternativos al arte oficial. Un factor principal que incidió en el desarrollo del arte experimental fue la programación -a partir de la década de los ochenta- de diversos artistas y colectivos internacionales, tales como Edward Hopper, Jackson Pollock, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg y la *Escuela de Barbizon*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Pekín. También hay que tener presente que en 1985, a raíz de un intercambio entre las Universidades de Bellas Artes de París y Pekín, se volvieron a introducir en los círculos de intelectuales las traducciones de las obras de Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, Sartre y Kafka entre otros autores, además de comenzarse a interesar por los distintos grupos vanguardistas occidentales (1), tales como el expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo o el arte conceptual, y por las nuevas técnicas artísticas como la instalación, la fotografía, el *happening*, la *performance* y el vídeo, oponiéndose a las estrictas normas del realismo socialista para reivindicar la libertad de expresión artística.

En tal contexto, los artistas empezaron a desmitificar -de forma irreverente y con grandes dosis de sarcasmo y cinismo- los iconos, los símbolos y los instrumentos políticos, ya fuera el retrato del presidente Mao Zedong, la emblemática plaza de Tiananmen, la Gran Muralla, o bien la caligrafía y el lenguaje propagandista propio del realismo socialista, abordando de este modo la tensión existente entre los antiguos ideales socialistas y la trepidante transformación capitalista.

Las vanguardias artísticas están constituidas por numerosos colectivos alternativos al arte oficial que surgieron por distintas ciudades y regiones de China. Para perfilar un mapa de dichos movimientos es preciso citar al crítico de arte y comisario Li Xianting, quien propone tres períodos que han determinado la evolución del arte experimental en China (2). En la primera etapa (1979-1985) se constituyeron varios grupos de artistas como el *Nuevo movimiento formalista*, el *Realismo herido* y el *Grupo de las estrellas*, caracterizándose todos ellos por su rechazo contra el modelo artístico oficial pautado por el régimen maoísta. En la segunda etapa (1985-1989) surgieron numerosos movimientos como *La nueva Ola*, el *Grupo Xiamen Dada*, el *Grupo Concepto 21* y el *Grupo Nueva Medida*, que compartían un mismo espíritu utópico e idealista y el interés por experimentar nuevas disciplinas artísticas. La tercera etapa se inicia en

1989 y perdura hasta la actualidad, dejando atrás el idealismo propio de la década de los ochenta como consecuencia de la matanza de la plaza de Tiananmen, en junio de 1989, y de las contradicciones que conlleva la crisis de valores y la transición a un nuevo sistema capitalista. En tal contexto diversos grupos como el *Pop político*, el *Realismo cínico*, el *Gaudy art* y *Cartoon generation* criticaron la transformación social, económica y urbanística mediante la acidez, el cinismo y la ironía.

Con todo, existe el riesgo de simplificar las corrientes alternativas debido a su heterogeneidad y complejidad, además hay que tener en cuenta que el término “vanguardia” puede generar malentendidos, pues -según las declaraciones del historiador y comisario Gao Minglu- el significado de dicho vocablo en China es distinto de la acepción empleada para designar las vanguardias artísticas en Europa y Estados Unidos, que separan la estética de la política y que contraponen las vanguardias a la modernidad. Gao Minglu afirma que en China se unifica lo estético y lo social al borrar las barreras entre el arte y la vida, combinando lo tradicional con lo moderno, el pasado y el presente, ya que hasta las tendencias más radicales no son totalmente anti-tradicionales en su esencia (3).

Una vez bosquejado brevemente el nacimiento del arte no oficial en China es el momento de recalcar que la memoria histórica es un tema recurrente y fundamental en los distintos colectivos vanguardistas chinos, aunque es conveniente precisar que existe una relación ambivalente respecto a la recuperación del pasado. Justamente, para ilustrar las distintas perspectivas desde las que se puede abordar la memoria, a continuación bosquejaré tres posibles actitudes que se pueden percibir en los trabajos de varios colectivos y artistas.

En la primera línea se encuentran los artistas cuyo objetivo es desacralizar a los héroes políticos y cuestionar la manipulación y la represión que ejerció el poder monolítico del realismo socialista.

En la segunda línea entrarían los creadores que reivindican los valores éticos y las tradiciones ancestrales, advirtiendo de la pérdida de las costumbres típicas en un nuevo marco capitalista que globaliza y desdibuja la cultura de la antigua China.

En la tercera línea se hallan los artistas que recogen la preocupación por preservar los valores ancestrales, pero no se limitan a reproducirlos sino que proponen realizar relecturas de ciertas técnicas y tradiciones como la pintura paisajística y la caligrafía.

## 1

A continuación propondré, a modo de ejemplo y sin pretender realizar un estado de la cuestión de todos los grupos y artistas que trabajan en tales líneas, algunos ejemplos concretos para ilustrar cómo se aproximan a la memoria histórica varios creadores cuya determinación podríamos identificar dentro de las tres vías previamente establecidas.

En primer lugar, acorde con la voluntad de desmitificar a los líderes políticos y criticar las estrategias de manipulación y mitificación del comunismo, se encuentran varios artistas que en su trabajo utilizan la pintura, el vídeo y el arte digital para reflexionar sobre el pasado político.



Esta decisión de quebrar las imágenes del pasado maoísta se empezó a desarrollar durante la década de los ochenta y culminó en la década de los noventa cuando el gobierno retomó -después de la matanza de la plaza de Tiananmen en 1989- una política restrictiva que empezó a desautorizar muchas muestras y publicaciones de carácter alternativo. En tal contexto, en la década de los noventa, emergieron dos movimientos artísticos conocidos con el nombre del *Realismo cínico* y el *Pop político* que se preocuparon por reflejar, con un lenguaje mordaz e incisivo, la desilusión de la era post-socialista, donde aún se imponía la política represiva y un nuevo estilo de vida consumista empezaba a inundar las calles de las principales capitales chinas. El *Realismo cínico* se centró en desgarrar el malestar, la desidia y el absurdo existencial utilizando un lenguaje pictórico desgarrado y expresionista, y el *Pop político*, influido por el *Pop art* americano, optó por amalgamar los principales iconos políticos procedentes de la propaganda política de la Revolución Cultural con logotipos de marcas internacionales reconocidas. En consecuencia, el heroísmo propio con el que son tratados los personajes y las escenas durante el realismo socialista se truncan en unas pinturas que exhiben una pátina tan escéptica como crítica. Si nos centramos en el *Pop político* es imprescindible citar a Wang Guangyi, considerado como el padre de tal tendencia, pues en su serie de pinturas y esculturas *La gran crítica* mezcla imágenes características de los grabados de la Revolución Cultural, protagonizadas por la tríada mítica del obrero, el soldado y el campesino, con logotipos que recuerdan las estrategias de marketing consumistas. De este modo los retratos de Mao y de los héroes comunistas pierden su aura mítica al superponerles los nuevos iconos propios del emergente capitalismo. Otro ejemplo especialmente ilustrativo es la pintura *Mao-Marilyn* (1996) (il.1) realizada por Yu Youhan, otro de los líderes del *Pop Político*, en la cual el artista superpone el famoso retrato de la artista Marilyn Monroe con el del presidente Mao Zedong. Yu Youhan yuxtapone los símbolos de la cultura capitalista y de la Revolución Cultural, utilizando los colores llamativos propios de la estética pop para desmitificar, con desenfado e ironía.

Con todo, hay que decir, que tanto el *Realismo Cínico* como el *Pop Político*, después de participar en la Bienal de Venecia en los noventa, entraron directamente en el mercado internacional y perdieron su efecto subversivo siendo absorbidos por el propio sistema que pretendían criticar.

Desde otra disciplina artística pero con el mismo objetivo Zhang Peili, el primer artista que comenzó a utilizar el vídeo en China, fue recogiendo y registrando varias acciones experimentales en las que cuestionaba abiertamente lo absurdo y el vacío de los actos y del discurso político durante la Revolución Cultural. *30 x 30* (1988) fue la primera de sus acciones filmadas; en ella rompió un espejo para luego volver a pegar las partes fragmentadas, una operación que repitió varias veces. En 1991 realizó *Higiene*, una acción en la cual lavó meticulosamente durante dos horas una gallina con agua y jabón, aludiendo así al castigo en el que se lava la boca de un niño con jabón como reprimenda por haber pronunciado palabras prohibidas. En otro de sus vídeos, *Agua: pronunciación estándar (Mar de palabras)* (1991) (il.2), filmó a una reconocida presentadora de informativos del canal CCTV mientras leía todas las palabras del diccionario que empezaran con el radical agua, transmitiendo al espectador un discurso tan absurdo como vacío.

Feng Mengo es otro artista que se adentra en la tarea de revisar la memoria comunista desde una perspectiva crítica, siendo también uno de los primeros creadores que en los inicios de la década de los

noventa empezó a investigar con el lenguaje virtual fundiendo la técnica pictórica con el arte digital. Feng Mengo trabaja, en su serie *Game over: Long March* (1994) (il.3), con la estética del videojuego para recrear -con sarcasmo e ironía- episodios bélicos y momentos decisivos en la historia de la Revolución Cultural, protagonizados por la legendaria tríada del soldado, el obrero y el campesino. En otra de sus series, *SHOT\_Q* que inició a principios del nuevo milenio, continúa ahondando en el mundo virtual y en la cultura de los videojuegos, pero se centra más en los efectos que tienen en la conducta humana. En dichas series de fotografías se introduce a sí mismo en la escena, preparado para luchar contra un potencial e imaginario poder enemigo, conectando así con las dinámicas establecidas en los videojuegos bélicos cuyo único objetivo es matar y evitar ser eliminado, y alertando a la vez sobre el sometimiento del pueblo a un rígido control propio de las políticas represivas.

## 2

En segundo lugar abordaré distintos creadores que con sus propuestas artísticas señalan la transformación hacia una nueva China, consecuencia del emergente marco capitalista y los nuevos hábitos consumistas que empezaron a consolidarse durante la década de los ochenta -a raíz de la reforma económica del presidente Deng Xiaoping- pero que se han acelerado en los últimos veinte años de forma desmedida. En un contexto en que se pierden los valores éticos tradicionales, en que no se protege la memoria histórica y se destruyen los barrios tradicionales de *hutongs* para construir nuevos bloques de rascacielos y edificios, varios artistas optan por alertar sobre este proceso de globalización que conlleva una inevitable pérdida de identidad o bien la perversión de los antiguos enclaves culturales para convertirlos en parques temáticos para el turismo.

Wang Qingsong es uno de los artistas que en sus obras revisa con atención dicho proceso de hibridación entre los valores tradicionales y las nuevas necesidades capitalistas. Este creador, en una de sus primeras series, que realizó cuando formaba parte del grupo artístico *Gaudy Art* (4), utiliza la fotografía digital retocada con *photoshop* para mostrar la figura de un *Pensador* (1988) -representado por él mismo- sentado encima de una hoja de lechuga en la postura del loto y luciendo el logotipo de Macdonalds gravado en el pecho. El año siguiente, en *Serie de Peticiones a Buda N°1* (1999) (il.4), utilizó la estética pop para revisar con ironía la transformación que viven las creencias y los mitos, autorretratándose como un Buda que sostiene varios objetos en sus once manos haciendo una referencia directa a las demandas originadas por el consumismo. Dentro de la misma línea, en sus fotografías *Encarnación* (2002) y *Ofrendas* (2003) muestra la superficialidad con la que se tratan los valores ancestrales, ya sea la figura del Buda o bien los mismos templos, convirtiéndolos en sitios turísticos, en objetos de consumo, en *souvenirs*. Precisamente, esta preocupación por el futuro aparece claramente reflejada en *El sueño de los emigrantes* (2005), donde reflexiona sobre la proyección de una realidad aparentemente deslumbrante que instiga a muchos ciudadanos de zonas rurales a trasladarse a las grandes metrópolis en busca de empleo y de una mejor vida. Wang Qingsong en esta obra sintetiza los sueños y las desilusiones de los emigrantes a la vez que evoca su propia experiencia y la discriminación que padeció cuando él llegó a principios de la década de los noventa a Pekín (5). Este es un tema recurrente en su trayectoria artística que vuelve a tratar en uno de sus últimos

trabajos, *La gloria de la esperanza* (2007), en el cual se adentra en las expectativas generadas por los Juegos Olímpicos recreando una escena en la cual su familia representa los cinco colores olímpicos. Todos ellos están observando un futuro incierto en el cual se puede vislumbrar un arco iris, aunque el artista recuerda la toma de contacto con la realidad puesto que los protagonistas están con los pies atrapados en el barro.

Esta reflexión es compartida por otros artistas como Song Dong, uno de los referentes fundamentales en el desarrollo del arte conceptual en China que desde el inicio de la década de los noventa trabaja la fotografía, la instalación, la performance y el vídeo para explorar la percepción y la naturaleza efímera de la existencia. En varios de sus vídeos, como por ejemplo *Rompiendo espejos* (1999) y *Quemando espejos* (2001) (il.5), mediante varias secuencias muestra la rápida transformación y modernización de las grandes capitales en China, evidenciando la ilusión y la fugacidad que pautan los nuevos ritmos de vida. Siguiendo la misma voluntad de reflexionar sobre la metamorfosis que viven las metrópolis contemporáneas, propone una serie de acciones colectivas que desde hace varios años realiza en localidades de todo el mundo, en las que invita al público a devorar sus propias ciudades construidas con dulces y otros productos alimenticios. Incita a los ciudadanos a que se coman y engullan -real y metafóricamente- el entorno en el que viven. Con estas fotografías y vídeos muestra cómo las nuevas metrópolis devoran los vestigios de la ciudad antigua, llevándose con ella las tradiciones y la identidad ancestral. Aunque es interesante recalcar que la serie *Comiendo ciudades* (il.6) no se termina en un festín -tan lúdico como metafórico- sin sentido, sino que a la ingestión colectiva le sucede un proceso de digestión individual que exige al espectador acercarse al tema de reflexión desde sus propias entrañas, desde sus intestinos:

«Comer es lo más importante en la vida humana. El arte está concebido para ser mirado. Pero mi proyecto artístico será para ser mirado, pensado, comido, DIGERIDO. La filosofía china explica esto como tener algo y no tener nada. Estar lleno y vacío. Cada uno absorbe esta obra artística de una forma inusual: cada uno la ABSORBE MEDIANTE SU ESTÓMAGO» (6).

Yin Xiuzhen, esposa de Song Dong, también se preocupa por captar la radical transformación urbanística que sufrió Pekín a partir de la década de los noventa y, en varias de sus instalaciones, utiliza elementos especialmente simbólicos como las tejas antiguas procedentes de edificios derruidos, cemento e imágenes de retratos de familias. Yin Xiuzhen emplea el arte como una herramienta para criticar la destrucción de las construcciones tradicionales para así poder urbanizar ciudades prototipo. Un ejemplo de ello lo encontramos en su instalación *Beijing* (1999) en la cual construye un tejado de una casa tradicional y lo cubre con tejas y con las fotografías del barrio que ha sido destruido, mostrando así la tensión entre el pasado ancestral y la nueva ciudad globalizada. Esta voracidad también la reproduce en otra instalación en la que vierte cemento en la sala colocando tejas con los retratos de los vecinos que han perdido sus viviendas. La artista emplea materiales desechados como tejas, zapatos y ropa procedentes de edificios demolidos, otorgándoles un significado simbólico que evoca el fenómeno de globalización económica y urbanístico. Dentro de la misma línea de compromiso social, Yin Xiuzhen propuso la acción *Lavando el río* (1995), que consistía en dar a los ciudadanos de Chengdu cepillos, cubos de plástico y agua para lavar unos bloques de hielo formados con agua contaminada del río Funan, hasta que éstos -después de dos días de intensa actividad- devolvían el agua limpia al río contaminado.

Estas acciones tienen un significado tan poético como político, mostrando la necesidad de pasar a la acción, de actuar, de tomar la iniciativa.

Otro ejemplo que también requirió la participación activa de la ciudadanía fue la acción colectiva Central Plains (1996) propuesta por el artista Wang Jin, a raíz de la invitación que recibió para realizar un monumento escultórico para inaugurar el primer gran centro comercial de Zhengzhou. El artista respondió a la demanda construyendo un muro de hielo de 30 metros de largo que tenía emparedados en sus paredes joyas, teléfonos móviles, cosméticos, juguetes y otros objetos de consumo que los ciudadanos intentaban obtener intentando romper el hielo.

Lin Tianmiao es otra artista que, al igual que Song Dong y Yin Xiuzhen, ahonda en la transformación urbanística que destruye los edificios y barrios tradicionales para alzar nuevos edificios. En su serie Viendo sombras (2006) (il.7) retrata arquitecturas tradicionales de Pekín para preservar la imagen de la ciudad antigua presentando unas panorámicas en las que yuxtapone e incrusta hilos, tinta en relieve y otras texturas sobre imágenes litográficas y serigrafías que nos hacen recordar las pátinas de la historia pasada, vivida.

Rong Rong también se preocupó por realizar un seguimiento del proceso de remodelación de los antiguos barrios para trazar así un nuevo plan urbanístico que ha ido homogenizando y mimetizando las distintas capitales chinas hasta llegar a confundirlas. En *San Li Tun* (2002), él y su esposa Inri, fotografian en blanco y negro la crónica de su propia expropiación, *explican con imágenes cómo su casa y su barrio fueron demolidos*. En la misma línea documental, el colectivo de creadores Ou Ning y Cao Fei fundaron la plataforma cultural *Alternative Archive* y en el trabajo *San Yuan Li* (2004) utilizan el vídeo para registrar cómo una pequeña localidad rural acaba siendo absorbida por la ciudad de Canton debido al nuevo plan urbanístico, mostrando así las consecuencias de la transformación económica a partir de entrevistas con colectivos locales y activistas. Cao Fei en *Cosplayers* (2004), una de sus primeras series internacionalmente más conocidas, empezó a investigar otros registros de la realidad vivida por los adolescentes chinos y creó una serie de jóvenes personajes, disfrazados con una estética futurista procedente del manga japonés y de los videojuegos violentos, que combaten en un mundo imaginario. La artista continúa desarrollando este universo futuro y, en varias de sus últimas creaciones, utiliza el arte digital para abordar la evolución de la sociedad. En el pabellón de China de la Bienal de Venecia de 2007 expuso la instalación *Trilogía del espejo* en la que presenta una serie de aventuras protagonizadas por su alter ego cibernético *China Tracy*, quien explora las posibilidades de una *Segunda vida* virtual. Justamente, *Segunda vida* se concibe como una plataforma en la cual la propia artista y quien desee participar (se han registrado desde sus inicios 14 millones de personas) crean un personaje y desarrollan sus sueños en mundo paralelo a la realidad, con una estética futurista. En esta serie se funden los límites entre la vida y el arte, entre el mundo real y el virtual, la interacción del espectador es activa y refleja las contradicciones de una futura sociedad. En otro de sus trabajos virtuales, *RMB City* (2008), Cao Fei continúa investigando la metrópolis virtual y amalgama el pasado, el presente y el futuro yuxtaponiendo iconos tradicionales chinos, como el oso panda, con el nuevo estadio nacional construido para los Juegos Olímpicos, grúas, rascacielos y una simbólica nube de humo negro.

### 3

En tercer y último lugar, retomando la aproximación de varios artistas a la recuperación de la memoria colectiva, apuntaré una iniciativa que propone una revisión de ciertas tradiciones y técnicas artísticas. Pero antes de esbozar tal propuesta es necesario recordar que a finales de los ochenta y durante principios de los noventa diversos artistas, como Wu Shanzhuan, Xu Bing, Gu Wenda y Qiu Zhijie, empezaron a deconstruir la caligrafía influidos por el budismo chan y la filosofía occidental (principalmente Nietzsche y Freud), con la voluntad de desmitificar los iconos de la cultura ancestral china y la manipulación de la escritura durante la Revolución Cultural.

Wu Shanzhuan, en la instalación *Humor rojo* (1989), cubrió una habitación con caracteres chinos e invitó a varias personas a escribir anuncios y frases sin ninguna referencia política, encabezados por una frase central que decía: “*Nadie puede interpretarlo*”, aludiendo al sinsentido y a la redundancia del lenguaje utilizado en las campañas de propaganda política. Esta absurdidad remite a una comunicación vacía de contenido y recuerda la destrucción de libros durante la Revolución Cultural y la imposición del Libro Rojo de Mao. Siguiendo esta línea, Xu Bing inventó una pseudo-caligrafía que utilizaría para construir el *Libro celestial* (1987-1991), compuesto por cuatro libros impresos de forma tradicional con falsos caracteres inventados por el artista. En otra de sus obras Xu Bing propone de una forma muy visual un esquema que ejemplifica la relación existente entre la cultura occidental y oriental, es decir, las nuevas formas de neocolonización que encontramos en los modelos capitalistas. La *performance* a la que me refiero y que, por su claridad, no puedo dejar de comentar es *Animales culturales: estudio de un caso de transferencia* (1994-95) en la que una pareja de cerdos se encuentran en una galería de arte dentro de un cerco -que en vez de paja tiene el suelo cubierto con páginas de libros- y el semental (que tiene su lomo escrito con caracteres latinos) intenta copular con una cerda (que tiene su lomo escrito con caracteres chinos). Retomando la gramática vacía de sentido Gu Wenda también inventó un falso discurso con caracteres inventados, aludiendo otra vez al sin sentido, a lo absurdo de la propaganda política. Emigró a los EEUU y en su obra *Un-word 3* (2000) dentro de las series de *United Nations*, que desarrolla desde 1993, realiza instalaciones con cabello de personas de distintas razas que representan las masas a las cuales van dirigidas los discursos totalitaristas.

En la exposición *75% rojo, 20% negro, 5% blanco* se pudieron contemplar las obras de Xu Bing, Gu Wenda, Wu Shanzhuan y Jang Jiechang. Sus propuestas fueron acogidas con duras críticas debido a la ilegibilidad, el gobierno clausuró la muestra criticando su naturaleza nihilista al considerarlos como la expresión del extremo subjetivismo.

Después de esta primera reacción deconstructiva otros creadores continuaron la tarea de transformar las técnicas tradicionales investigando nuevas formas de reinventar dichas disciplinas. Para ejemplificarlo citaré la obra *2007WCSSXL01 (Codificación errónea Shanshui)* (il.8) (2007) de Feng Mengo, en la cual el autor parte de la correspondencia que mantuvo con el coleccionista de arte chino Uli Sigg para realizar una pintura por encargo que representara el paisaje tradicional chino, en el que debían emerger los elementos

típicos del agua y la montaña -superponiendo unos trazos caligráficos ilegibles- utilizando las nuevas tecnologías.

Liu Wei es otro artista emergente que utiliza en sus proyectos artísticos video-instalaciones, esculturas, pinturas de grandes dimensiones con dibujos esbozados previamente por ordenador y fotografías. En su fotografía *Parece un paisaje* (2004) utiliza la cámara digital para capturar una escenografía de la cual emergen un conjunto de piernas, vientres, nalgas y vellos femeninos y masculinos que evocan las montañas, los acantilados y la vegetación característica de la pintura tradicional china paisajística. El artista emplea el blanco y negro para potenciar los efectos de una densa neblina que desdibuja los perfiles a la vez que crea una atmósfera expresionista, mostrando con esta fotografía una interesante fusión entre la tradición y la modernidad. Siguiendo esta línea onírica es pertinente citar a Wu Gaozhong, quien investiga en sus series fotográficas y escultóricas la potencialidad transformadora de la naturaleza. A partir del año 2000 empezó a modelar con pan distintos paisajes y monumentos arquitectónicos de la antigua China que fotografiaba una vez descompuestos y recubiertos por una afelpada y esponjosa capa de moho que les imprimía una pátina de decadente y fascinante belleza.

Estos son distintos ejemplos que muestran algunas de las consecuencias del desarrollo que ha vivido China. Es pertinente destacar, en primer lugar, el incremento económico pautado por el libre mercantilismo y, en segundo lugar, que tal desarrollo ha impactado en el crecimiento urbanístico de las principales capitales y en las nuevas políticas sociales y artísticas. Hay que señalar que, a pesar de ser un tema de actualidad, el modo en que la sociedad vive el desarrollo político y económico en China no es suficientemente conocido al haber pocas plataformas estables no oficiales desde donde se documente y analice. Se fija la atención -debido a su espectacularidad- en los nuevos planes urbanísticos, en la reconstrucción de nuevas ciudades siguiendo los modelos de las grandes capitales mundiales, pero se desatiende el cómo la población vive esta transformación social, cultural, económica y urbanística. Y aquí los artistas inciden brindando reflexiones a partir de sus propuestas artísticas.

El motivo de investigar cómo el arte contemporáneo chino trata la transformación social, económica y urbanística que viven las grandes ciudades se debe al hecho de que un tema recurrente en las obras de muchos creadores es, precisamente, la confrontación entre la modernidad y la tradición, el conjunto de cambios implícitos en la transición del socialismo al capitalismo.



## Notas al texto

1. Aquí es preciso mencionar que el estudio de las vanguardias europeas había sido previamente reivindicado por los artistas que fundaron, en 1911, el movimiento del *4 de mayo*. Este tema lo he esbozado brevemente en el artículo “Los antecedentes”, en *Lápiz, revista internacional de arte* nº227, 2006, pág. 44): «El primero de ellos fue *El movimiento del 4 de mayo (wusi xin wenhua yundon)* en 1919, fundado por un grupo de intelectuales que reivindicaban un nuevo modelo cultural que quería desvincularse de la tradición para aprender nuevos estilos artísticos, como el impresionismo, el post-impresionismo, el realismo, el fauvismo y el surrealismo. Este interés llevó a Lin Fengmian, Xu Beilhong y Liu Haisu, entre otros artistas, a viajar a Francia para instruirse y observar el funcionamiento de las academias artísticas durante las décadas de los años veinte y treinta. De este modo, tras su regreso a China, podrían aplicar estos conocimientos para crear centros de arte y enseñar las nuevas tendencias que habían aprendido».

2. LI XIANTING: *Des del país del centre: avanguardes artístiques xineses*. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1995, págs. 14-20.

3. GAO MINGLU: *The Wall, reshaping contemporary chinese art*. The Buffalo Fine Arts Academy and the Millenium art museum, 2005, págs. 45, 47-48.

4. Este grupo nació a principios de la década de los noventa y el término *Gaudy art* fue acuñado por el crítico de arte Li Xianting, quien organizó en la primavera de 1996 cuatro exposiciones con los principales artistas que fundaron este movimiento. Xu Yihui, Chang Xugong, los Luo Brothers, Hu Xiangdong, Feng Zhenjie y Wang Qingsong constituyeron la comunidad de artistas de Yuanmingyuan que experimentaba con la estética *kitsch* que invadía las calles de las grandes capitales chinas, dejando atrás la imaginería política de la Revolución cultural que protagonizaba la mayoría de los lienzos del *Realismo cínico y del Pop político*.

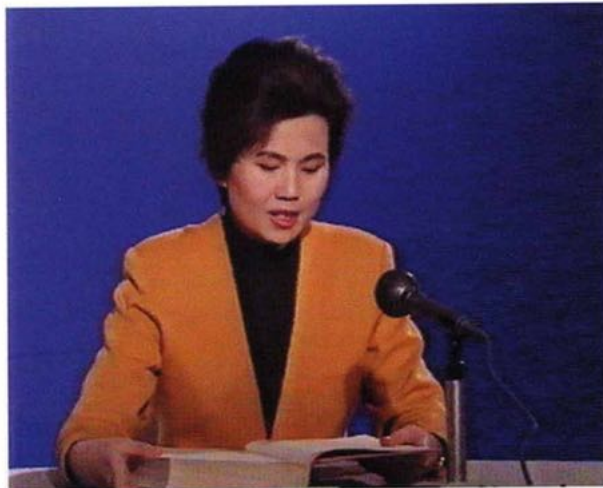
5. Extracto de una entrevista realizada por la autora a Wang Qingsong el 30 de abril 2007 en Pekín: «Mi vida personal ha cambiado mucho estos años, y al relacionar la experiencia individual con la social puedes encontrar que la sociedad se ha transformado de forma dramática. Por eso en algunos de mis trabajos me centro en las partes más felices y más tristes del progreso. En mi próximo proyecto encontrarás una ciudad mucho más gloriosa, mejor aún que la sociedad prometida en *El sueño de los inmigrantes*. En la superficie los colores serán brillantes, parecerá que hay un futuro próspero, pero hay peligros escondidos. Esta es mi experiencia, creo que acontecerá un gran desastre como consecuencia de esta sociedad. En mi trabajo me concentro en los conflictos sociales y los problemas que envuelven la reconstrucción capitalista de las ciudades, hay muchos rascacielos que parecen muy potentes pero, sin embargo, debajo hay pobreza, problemas y peligros».

6. SONG DONG: Catálogo 26ª Bienal Saõ Paulo. 2004, págs. 236-237. «*Eating is the most important thing in human life. And art is usually for looking at. But my art project will be for looking, thinking, eating, digesting... Chinese philosophy calls this having something and having nothing. Being full and empty. Everybody absorbs this artwork in a non-normal way: everybody absorbs it via their stomach*».

## Ilustraciones



1. Yu Youhan: *Mao-Marylin*, 1996, pintura, (China).



2. Zhang Peili: *Agua pronunciación estándar (Mar de palabras)*, 1991, vídeo, (China).



3. Feng Mengo: *Game over Long March*, 1994, pintura, (China).



4. Wang Qingsong: *Peticiones a Buda N°1*, 1999, fotografía, (China).





5. Song Dong: *Quemando espejos*, 2001, vídeo, (China).



6. Song Dong: *Serie Comiendo ciudades*, 2008, *performances colectivas*, (Barcelona).



7. Lin Tianmiao: *Viendo sombras*, 2006, técnica mixta, (China).



8. Feng Mengo: *Codificación errónea Shanshui*, 2007, pintura, (China).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Narrativas fluidas. El agua como presencia material en las artes plásticas contemporáneas.

Esther Moñivas Mayor  
Historiadora independiente

### Resumen

La investigación en el campo de las técnicas y materiales en el arte contemporáneo requiere la aplicación de nuevas metodologías transdisciplinares que permitan obtener una perspectiva renovada sobre los contenidos que entraña la amplia experimentación artística desarrollada en esta dirección durante el siglo XX. El cambio de paradigma de la física y el progreso tecnológico han dado lugar a un caudal de nuevas narrativas posibles en las que se ha visto alterado profundamente el sentido tradicional de nociones como las de *materia* o *memoria* en el arte. La presencia material del agua en el arte de la segunda mitad del siglo XX como objeto de estudio, nos permite proponer una metodología que revisa dichos conceptos a través del análisis de los planos imaginativo y técnico-operativo, así como afrontar los problemas que plantea a nivel teórico una estética de lo fluido.

### Abstract

*The research of techniques and materials in Contemporary Art requires the development of new transdisciplinary methodologies that allow us to obtain a renewed perspective on the contents involved in the vast artistic experimentation implemented in the twentieth century. The change of paradigm on Physics and the technological advances have led to a wide range of new narratives that have modified substantially the traditional sense of notions such as the memory or matter in art. The physical presence of water in the art during the second half of the twentieth century as an object of study allows us to propose a methodology that reviews these concepts through the analysis of the imaginative and technical-operational views, as well as the problems that an aesthetic of the fluid can set out theoretically.*



Para un significativo número de artistas contemporáneos, el agua constituye un elemento material que tiene la capacidad de conectar la experiencia del mundo actual con un sentido profundo y primigenio del cambio, del devenir, de una relación del ser humano con el tiempo y la materia.

Redes de información, flujos de creación de conocimiento, procesos abiertos, compartidos y complejos, etc. hacen referencia a realidades vinculadas a modelos caóticos de desarrollo que ejemplifican las modernas teorías del caos y de sistemas complejos. Ligado a este proceso, la conceptualización de la materia a partir de la física cuántica ha abierto un abismo respecto al paradigma mecanicista. Nos encontramos, en definitiva, ante un cambio cultural profundo que establece importantes modificaciones en los modelos de relación del ser humano con su entorno y en la experiencia fenomenológica del mundo. En este contexto, la progresiva ampliación de la presencia del agua como materia en las artes plásticas contemporáneas está íntimamente vinculada no sólo al cambio tecnocientífico experimentado, sino también a planteamientos políticos y económicos relativos a la utilización de los recursos mundiales, y a procesos de globalización y mixtura de la identidad. (il. 1)

El agua, recurso elemental para la vida, fuente de amplísimos contenidos simbólicos y materia mutable por excelencia por los distintos estados de agregación en que se manifiesta en nuestra biosfera, plantea una serie de problemáticas como presencia material en la obra de arte que invitan a redefinir en el campo de la estética y la teoría del arte nociones como las de “materia” o “memoria”, así como a indagar las implicaciones que las nuevas “narrativas fluidas” del arte contemporáneo suscitan respecto al sentido de “persistencia” que constituye un engranaje de la historia del arte. La investigación en este terreno evidencia una serie de vacíos y puntos ciegos que resultan estimulantes de cara a desarrollar nuevas metodologías que favorezcan una comprensión más profunda del plano procesual de la obra de arte como fuente de significados y como vínculo operativo-imaginativo del hombre con la materia.

### **Conceptos de *materia* y *material* en el arte contemporáneo**

El principio de “materia” constituye a lo largo de la historia una convención de gran trascendencia cultural a través de la cual comprendemos y nos representamos la fisicidad del entorno que nos rodea. No obstante, en la medida en que dependemos para su comprensión racional no sólo de la experiencia sensorial directa, sino de medios técnicos y sistemas de conocimiento, es una noción que avanza junto al desarrollo y perfeccionamiento de éstos, y por tanto esencialmente inestable e inconclusa. La tendencia psicológica a buscar una unidad que prevalezca sobre la fragmentación de nuestra percepción conlleva además una acumulación cultural de unidades, de órdenes posibles. Por otro lado, tanto la abstracción que sería la “materia” como la concreción que instituyen los “materiales”, se han visto afectados mutuamente por el extenso desarrollo experimentado en cada uno de los campos. Si bien por todo ello no es viable definir estas nociones unívocamente, no deja de resultar fecundo analizar el modo en que las conocemos y nos relacionamos con ellas. En este sentido, el arte constituye una probeta excepcional en la que confluyen estructuras provenientes de órdenes racionales e irracionales, así como un saber sensorial derivado del

plano operativo. Pero, en la medida en que la creación artística puede conllevar tanto operaciones de tipo conceptual como técnico-material, ¿qué tipos de experiencia propicia y qué cuestiones plantea para los artistas contemporáneos la “materia”? ¿Cuál es, por otro lado, su posición dentro del sistema teórico de conocimiento que constituye la historia del arte, y cómo salva éste la distancia con el conocimiento práctico? ¿Qué pautas pueden establecerse para una interpretación ajustada entre ambos ámbitos que vinculen contenidos derivados de los planos procesual, imaginativo, conceptual, simbólico o sensorial de la obra?

El contexto cultural que ha fraguado el siglo XX justifica la importancia de dar contestación a estas cuestiones en la medida en que la noción de “materia” se ha conformado como una identidad progresivamente más inestable y compleja que en ningún otro periodo anterior. El cambio de paradigma científico de la física cuántica y relativista ha disuelto el principio mecanicista de materia al demostrar que ésta no puede ser definida por factores como la corporeidad, el estatismo, la inercia, o la percepción sensorial. La “materia” entendida como masa sólida tangible que todavía hoy sigue manejándose en textos sobre arte -en contraposición por ejemplo al “vacío” que la rodearía en la escultura, o a la “inmaterialidad” de la luz que la iluminaría-, son proyecciones más cercanas a los planteamientos científicos del siglo XIX que del actual siglo XXI. (il. 2)

A este cambio conceptual se suma una auténtica revolución en el panorama de los materiales, que han pasado a ser uno de los proyectos fundamentales del “mundo desarrollado”. El desarrollo exponencial de nuevos productos de síntesis diseñados específicamente para cubrir propiedades y capacidades determinadas *a priori*, no sólo ha ampliado extraordinariamente el campo de “lo posible”, sino que ha supuesto transformaciones en casi todos los ámbitos que nos rodean (1). Nuestra percepción fenomenológica, en la que cada vez resulta más confuso definir la naturaleza de los objetos y los entornos con los que convivimos, se ha visto enriquecida además por innumerables propuestas tecnológicas que sugieren otras posibles perspectivas. Ejemplos en el campo del arte podrían ser el software y el periférico de modelado de barro virtual que permite sentir e intervenir sus propiedades mediante el tacto (2); o el uso de la tecnología por el artista Hiro Yamagata para crear atmósferas en las que el espectador puede “ver” la materialidad de las partículas lumínicas. Los campos semánticos compartidos o divergentes entre los conceptos de “materia” y “material” y sus aplicaciones concretas dentro del contexto de la creación artística sugieren una interesante reflexión sobre la distensión de los límites de ambos, mientras que los experimentos científicos vienen fundamentando una relativización en las fronteras entre materialidad e inmaterialidad no siempre absorbida por otras áreas culturales. En relación al tema que nos ocupa, la crisis en la reconocibilidad analizada por Ezio Manzini (3) ha propiciado en el campo de la creación artística un movimiento de búsqueda de los orígenes materiales “naturales” que ha otorgado un papel protagonista y renovador a elementos como el agua, el barro, las plantas, el fuego, el aire etc., y ha dado lugar a un fecundo diálogo con mayor o menor carga crítica respecto a los planteamientos tecnomatéricos actuales. (il. 3)

En definitiva, frente a la abstracción conectiva e integral que podría quizás ser la realidad de la *materia* en el espacio-tiempo del universo, el espacio de la cultura abraza una multiplicidad disyuntiva de nombres para ella que se superponen, se ordenan y vuelven a desordenar, configurando la tupida trama

de la “imaginación material” (4). El contexto técnomatérico contemporáneo ha afectado ampliamente al imaginario material de los artistas, pudiéndose detectar elementos innovadores junto a permanencias semánticas. En cualquier caso, resulta significativa la ausencia de un “status” de las “imágenes materiales” en la historiografía artística, y llama la atención el exiguo estudio que se les ha dedicado dentro de las distintas corrientes. Con el objetivo de que pueda progresivamente identificarse como un nuevo campo de conocimiento, consideramos prioritario establecer unas bases metodológicas que encuadren con carácter general esta perspectiva dentro de la historia del arte, y que permitan afrontar exégesis sobre los contenidos de la materia capaces de integrar las variadas formas de conocerla inferidas del sistema que establece la obra de arte. En este sentido, hemos querido esbozar a través del presente artículo algunas posibilidades que abre el desarrollo de estudios transversales, así como una serie de planteamientos metodológicos enfocados al análisis estético de los planos operativo e imaginativo de la materia, prestando atención a aquellos inconvenientes que se han venido detectando en relación al contexto de la historia del arte.

## 2. Hacia el desarrollo de saberes transversales. El contexto de la Historia del arte

Partiendo de que el concepto de materia ocupa una suerte de ángulo muerto entre distintas disciplinas y de que ninguna de ellas puede ofrecer una perspectiva completa, parece ineludible la necesidad de desarrollar ejercicios conectivos que abran nuevas reflexiones dentro de la teoría y la historia del arte, y que ofrezcan nuevas perspectivas e interrelaciones inspiradas con las que evitar el reduccionismo. Físicas cuántica y relativista, teorías del caos, ciencia y tecnología de los materiales, fenomenología, semiología, filosofía, psicología, psicoanálisis, cultura material o antropología de la técnica pueden establecer puntos de referencia a la hora de abordar una panorámica global y no simplificadora de la materialidad en la obra de arte contemporánea.

Para comprender en su contexto adecuado los contenidos anclados a las operaciones técnico-imaginativas sobre cualquier material artístico, es fundamental penetrar en su naturaleza, conocer sus características físico-químicas (estructura, temperatura de fusión, conductividad, flexibilidad...), sus posibilidades operativas, el panorama sensorial que abre su manipulación, su carga simbólica, sus connotaciones socio-culturales, su valor económico y social, sus utilidades en otros campos de la técnica, etc. Sin embargo, los planes de estudios de historia del arte en general suelen presentar la característica de proporcionar reducidos conocimientos sobre técnicas y materiales, y salvo excepciones, nulas aproximaciones prácticas, alejando con ello cualquier atisbo del saber sensorial de la materia derivado del plano operativo. Como ya señaló Bertrand Gillé en su célebre Prolegómeno a la *Historia de las Técnicas* (1978), uno de los problemas fundamentales para el desarrollo de análisis híbridos como el que aquí planteamos sería la falta de complementación entre la visión externalista del historiador y la visión internalista del técnico, que raramente se ven conjuntadas en una misma persona por la inversión de tiempo formativo que supone (5). En razón de ello son también escasas dentro de la historia del arte las posibilidades de exégesis que parten de conocimientos concretos físicos, químicos y tecnológicos, y que trascienden hasta el campo de la estética y la teoría del arte.

Por otro lado, la complementación de los contenidos de historia del arte con una formación técnica y científica, además de ser poco habitual, no proporciona inherentemente una estructura desde la que emprender nuevas vías de interpretación de la materialidad de la obra de arte en el campo de la estética. Los esquemas y contenidos actuales que aportan las ciencias física, química o tecnología de los materiales no permiten su traslado literal como estructuras de conocimiento al proceso de creación artística –siempre más complejo y vinculado a multitud de otros factores–; no obstante, tienen la virtud de inspirar aspectos sumamente interesantes sobre el plano procesual e imaginativo de la materia. Por su parte, tampoco los modelos ofrecidos por la antropología, la cultura material o la historia de las técnicas resultan exportables, si bien ofrecen pautas de estructuración muy útiles. Dominar, en fin, las nociones substanciales que configuran el vasto panorama de los materiales contemporáneos y los fundamentos tecnológicos vinculados con la creación artística no implica gozar de un tipo de exégesis específico que ordene las infinitas y heterogéneas posibilidades que en este sentido ha abierto el pasado siglo XX. Bien al contrario, este tipo de conocimientos contribuye a desdibujar algunas de las ya de por sí frágiles categorías artísticas tradicionales, ofreciendo nuevas similitudes entre elementos antes alejados, y planteando un vertiginoso campo de nuevos análisis y narrativas posibles.

En el contexto del análisis formal, las estructuras binarias “materia/idea”, “soporte/contenido” o “significante/significado” pueden resultar útiles, sin embargo presentan numerosos problemas y resultan poco efectivas cuando se quieren integrar en la interpretación de la tecnología artística. Desarrollar un análisis de las tendencias accionales y de sus implicaciones en la imaginación material requiere un esquema que no obstaculice la interconexión entre el plano físico-material y el imaginante. Un enfoque que permita mirar la materia desde la perspectiva simbólica, y el símbolo desde la perspectiva material. Un orden, en definitiva, abierto, más atento a las sutiles riberas de identidad que constituyen los agrupamientos de las cosas, que a las cosas mismas, parafraseando a Michel Foucault (6). (il. 4)

Sin otro objetivo que el de señalar las limitaciones que conlleva esta propuesta transdisciplinar a día de hoy, la realidad es que la historia y la teoría del arte dificultan en cierta medida el desarrollo de esta línea de investigaciones en tanto conceden un cobijo prioritario al conocimiento derivado de órdenes racionales, dejando en lugares más oscuros el saber del artista sobre la materia inferido de su relación operativa con ésta y de la imaginación puesta en marcha en este contexto. Por otra parte, la historia del arte siempre ha concedido una importancia a las “imágenes formales” muy superior frente al de las “imágenes materiales”. Salvo excepciones –como las que constituyen algunas obras de historiadores como Rudolf Wittkower (7), Maurice Fréchuret (8), o Florence de Mèredieu (9) entre otros–, no se ha identificado una necesidad de desentrañar los contenidos vinculados a la imaginación material ni a la imaginación técnica. Así, y pese a los ensayos de una serie de teóricos, puede afirmarse que no existe ninguna línea de investigación “materiológica” consolidada, sea en forma de “estética material”, de análisis de semánticas técnicas, de estudios sobre cultura material en el arte del siglo XX o de cualquier otra posibilidad.

No obstante, en la última década se percibe un cambio en el panorama y una ampliación de la investigación en este campo promovida en su mayor parte desde los estudios de bellas artes y conservación-restauración, constatándose en el ámbito de congresos y reuniones especializadas una activación del interés

por las técnicas y los materiales artísticos como fuente de significados y de comprensión del hecho artístico (10).

### 3. Designar, operar, imaginar

La combinación que he desarrollado durante la última década entre la investigación en historia del arte y la práctica en conservación-restauración de arte contemporáneo, ha sido de gran utilidad a la hora de recabar una bibliografía específica sobre fuentes relacionadas con la materia y los materiales en el arte contemporáneo. Gottfried Semper, Pierre Gaboury, Henry Bergson, Lewis Mumford, Henry Focillon, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, André Leroi-Gourhan, Bertrand Gillé, Gaston Bachelard, René Berger, Françoise Dagognet, Michel Foucault, Umberto Eco, Rudolf Wittkower, Ezio Manzini, Maurice Fréchuret, Monika Wagner, Florence de Mèredieu o Marina Pugliese entre muchos otros teóricos, han quedado entretejidos así a referencias de carácter técnico y científico como las de los autores James Ayres, Gettens y Stout, Jackie Heuman, Antonella Fuga, Jonathan Ashley-Smith, Ralph Mayer o Max Doerner, por nombrar algunos de los más conocidos (11).

Las herramientas conceptuales proporcionadas por estos autores han abierto nuevas perspectivas respecto a las posibilidades de diseñar metodologías nuevas para la interpretación de la materialidad en el arte contemporáneo. Ello nos ha permitido esbozar un esquema de análisis basado en tres planos accionales, denominados *designar la materia*, *operar en la materia* e *imaginar la materia*. Dicha estructura es deudora de las teorías del antropólogo y etnólogo André Leroi-Gourhan (12), y del filósofo y científico Gaston Bachelard (13), que han colaborado con su obra a definir temas tan poco abordados como la *imaginación técnica* y la *imaginación material* respectivamente, a cuyas visiones se ha agregado el esquema de análisis de la materia en tres niveles que establece la tesis del filósofo Gustavo Bueno (14). La conjunción de estas tres perspectivas trasladada al sistema de la obra de arte contemporánea ofrece un punto de partida experimental desde el que analizar los distintos momentos o niveles de un sistema técnico-material, de tal forma que permiten examinarlos independientemente y percibir su confluencia en una visión global interrelacionadora. Así, el esquema general establecería:

1. Nivel de los términos: Materias base y herramientas cuyas propiedades condicionarán unas tendencias accionales.
2. Nivel de las operaciones: En el que confluyen las fuerzas y las acciones que modifican los términos.
3. Nivel de las relaciones: Plano en el que se establecen relaciones abstractas entre los términos de partida y todos los posteriores.

Aplicados a la creación artística, dichos niveles darían lugar a tres posibles planos del proceso de creación complementarios y a menudo solapados entre sí. Si bien la longitud de este artículo no permite

una presentación de este cuadro metodológico detallada y completa, no hemos querido dejar de apuntar algunas consideraciones sobre cada uno de los niveles en los que se basa, en tanto constituyen una posible estructuración que ha facilitado concretamente el estudio agua.

1. Designar la materia: La selección material decanta al artista hacia un espectro de problemas y de experiencias sensoriales y emocionales durante el proceso creativo.

*Designar la materia* entrañaría definir aquello en qué se realiza la acción del verbo, un proceso básicamente conceptual de selección en el que los términos se nombran. Supone escoger, pero también concretar. Esta acción sería receptora de resonancias tanto culturales o compartidas socialmente como individuales, y haría confluir contenidos conscientes e inconscientes vinculados a la materia. Al mismo tiempo, funcionaría como activadora de un conocimiento sensorial de la materia compartido; y mediante el elemento o los elementos designados el artista concretaría claves potenciales de identidad simbólica, de prestaciones expresivas y de posibilidades operativas.

Leroi-Gourhan propone una interpretación que sustituye el análisis de los materiales por el de las propiedades que éstos presentan en el momento de operar sobre ellos, algo que ya habría sugerido Gottfried Semper cuando apuntaba expresiones como “trabajar con lo flexible o “con lo duro” (15). Este planteamiento encaja bien con toda una serie de formulaciones artísticas contemporáneas en las que se percibe una importancia determinante de cualidades físicas no necesariamente superficiales, sino inherentes a las estructuras y conformaciones de cada material. Hablamos, por ejemplo de un trabajo que centra la atención hasta el punto de hacerlas “motivo” en propiedades como la transparencia (Naum Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy), la tensión (Lucio Fontana, Adolfo Schlosser), la dureza (Eduardo Chillida), la flexibilidad (Claes Oldenburg, William Morris), la fluidez (Medardo Rosso, Jackson Pollock, César, Kazuo Shiraga) la conductividad eléctrica (Walter de María), la gravedad (Richard Serra, Eduardo Chillida), el color (Yves Klein, Josef Albers, Mark Rothko...), etc.

Designar una o varias materias como presencias en la obra implica además concederles un rol, atribuirles un carácter “modificante o modificable”. La distancia entre una piedra y un martillo no es notable desde esta perspectiva: la piedra puede servir para golpear, como el mango de madera del martillo puede ser labrado, o su cabeza de hierro fundida. El papel de “materias receptoras” o de “materias-herramientas” queda alterado en muchos casos en la producción artística, en la medida en que los términos son comprendidos por sus propiedades físicas y semánticas de manera abstracta y profunda, relativizándose su función y su relación.

Finalmente, en este plano habría que tener en cuenta que el nivel de complejidad del fundamento material (único o plural) designado para constituir la obra de arte varía notablemente en función del número de ciclos tecnológicos por los que ha pasado antes de llegar al artista. Una hoja de papel, como un microchip, requieren procesos industriales complejos en los que se definen unas pautas que afectarán a la configuración y la recepción de la obra.

2. Operar en la materia: La interpretación del plano operativo supone considerar el conjunto de acciones con las que el artista modifica los términos seleccionados; pero igualmente conocer y valorar



las fuerzas físicas e imaginantes que confluyen en estos procesos, y apreciar los límites y posibilidades en cuyo seno se construye un nuevo vínculo con la materia. Brancusi describía la esencia de ese contacto con las siguientes palabras: “mientras uno talla descubre el espíritu del material y las propiedades que le son peculiares. La mano piensa y sigue los pensamientos del material” (16). Una parte del arte contemporáneo ha desarrollado una sensibilidad particular hacia este “saber sensorial” de la materia; la materia se mira, pero también se toca, se huele, se escucha.

El desarrollo del pensamiento técnico está determinado por las propiedades de la materia, cuestión que según Leroi-Gourhan explica por qué éste ha sido mucho más estable en el tiempo que el pensamiento simbólico (17). No obstante, en el siglo XX se puede hablar de una revolución. Ya en el último cuarto del siglo XIX se asiste a una ruptura de la “inercia técnica” que asociaba tradicionalmente materiales y procedimientos concretos, y que dejaba pocas vías de investigación que no fueran dirigidas a favorecer la estabilidad memorial de la obra de arte mediante el equilibrio físico-químico de sus componentes materiales. En este giro tuvieron un papel importante la relativización del valor de la técnica como destreza, y de la durabilidad de la obra, pero fueron determinantes las posibilidades que ofrecían nuevos productos del desarrollo industrial (nuevas aleaciones metálicas, productos químicos, etc.). El impulso dado por infinidad de experiencias en esta dirección ha terminado por normalizar la exploración técnico-material como un importante foco creativo en sí mismo, sostenido por su propia dinámica y su propio desarrollo conceptual. En el siglo XX, la materia se destruye, se cultiva, se diseña, se crea a medida de las necesidades, se dibuja con sus átomos, se codifica en infinitos medios, ofreciendo continuamente nuevas maneras de conocerla.

3. Imaginar la materia: Este último plano entraña una articulación de órdenes que pueden provenir de cualquier ámbito de la cultura; imágenes construidas tanto en el seno de una larga experiencia colectiva, como de la memoria sensorial individual. Elementos desligados de estos órdenes adquieren nuevas configuraciones, encuentran agrupaciones inesperadas. Una ensoñación en la que la materia puede cobrar dimensiones inexistentes, encontrar parecidos improbables. Todo ello queda convocado en la obra del artista que sueña la materia pero, ¿en qué punto se desligan o conectan lo “real-material” y lo “imaginario-inmaterial”?

Apenas cinco años después de los primeros collages cubistas, Tatlin concibe un nuevo tipo de escultura que denomina “materiales reales en un espacio real” (18). Esta puntualización ofrece numerosas lecturas, pero, como mínimo, sugiere una diferencia intencionada respecto de otros “materiales irreales” ubicados en “espacios irreales”. A comienzos del siglo XX, el arte no sale al encuentro de materiales substancialmente diferentes (el lienzo, el mármol, el pigmento de siempre son tan reales como los trozos de periódico y las chatarras), sin embargo empiezan ya a ser conceptualmente percibidos de una nueva manera. Una conciencia distinta depositada en la materialización de la obra de arte que pone en juego el significado de la ficción: la obra es un gozne en el que los sueños quedan cosidos al lienzo, al plástico, al barro, al periódico. Dice André Bretón: «Nuestra irracionalidad es proporcional a nuestra racionalidad consciente, la misma medalla sus dos caras. El arte es el canto de esa moneda que rige la materia. Las medidas ¿caben ser otras para lo imaginado y lo real? El aire es materia, lo es el fuego, lo es Segismundo con ansiedades

disímiles a las del cuarzo, o la madera, o Mozart y demás preciosos metales» (18). Entre la materia real y la imaginada, surge en ocasiones un sueño de belleza, como el de aquella mirada desprejuiciada de Miró al reparar en el resultado de sus heces sobre unos papeles de lija. El artista acostumbrado a bucear en la materia, descubre armonías y ritmos que, sin duda, pasan desapercibidos al resto.

### **Una propuesta metodológica a través del agua**

La presencia del agua en la configuración física de objetos artísticos ha sido evitada de manera generalizada a lo largo de todos los periodos previos a 1950 por constituir una fuente de alteraciones físicas, químicas y biológicas, y por tanto un grave inconveniente para la conservación del resto de materiales y un peligro respecto a la “memoria” de la obra. El agua ha sido durante muchos siglos uno de los elementos (en tanto constituyente final) más intencionadamente alejados del objeto artístico por la capacidad desestabilizadora de las reacciones red-ox que desencadena, el desarrollo de microorganismos que favorece, la acción física erosiva, etc. Un material substancialmente inestable a nivel formal, lesivo para la conservación de otros materiales y para la persistencia física-memorial que tradicionalmente se consideraba debía garantizar la obra de arte. Ello nos impulsó a explorar las vías por las cuales este material concreto había desbordado ampliamente su uso común como “medio” o “disolvente” en técnicas pictóricas y escultóricas, para constituirse como una “presencia material” propia, capaz de generar infinidad de asociaciones, significados y efectos perceptivos (visuales, sonoros, táctiles). Su análisis permitía además una perspectiva en la que fluidez, impermanencia, desestabilización formal y azar planteaban nuevos órdenes a todos los niveles, amplificando y visibilizando el vínculo entre la forma y la energía. (il. 5)

En la segunda mitad del siglo XX el agua se configura como un material representativo de nuevas “narrativas fluidas”, fundando una interesante temática a través de la cual examinar la producción de este último periodo desde el punto de vista de la renovada relación entre hombre, técnica y materia. A su vez el agua es vehículo de numerosas teorías físicas y sociológicas contemporáneas, tales como los sistemas dinámicos complejos y no lineales en los que se apoyan las actuales Teorías del caos que han inspirado la obra de numerosos artistas; las Teorías de fractales que se derivan de la estructura de los copos de nieve; o planteamientos socioeconómicos sobre los recursos mundiales como los del movimiento ecologista, con los que conecta una parte importante de la presencia del agua en el arte contemporáneo. A ello se suman reflexiones vinculadas a filosofías occidentales y orientales, y a diversas culturas ancestrales, en los que el agua encarna en muchos casos la idea de “lo elemental” o “lo natural” en un diálogo con lo artificial y con la modernidad. De distintas maneras, todo ello ha favorecido un redescubrimiento de las cualidades físico-simbólicas de este material susceptible de ser incorporado a la obra de arte como una “presencia” en vez de una “representación” (il. 6).

Por otra parte, el agua contiene una acumulación de contenidos simbólicos individuales y colectivos sedimentados a lo largo de toda la historia de la humanidad que hacen de este elemento universal uno de los fundamentales arquetipos de la imaginación material. Psicoanalizado profundamente por Gaston Bachelard en *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (19)—, su rica semántica y

diversidad de posibilidades estéticas ha interesado a creadores de muy diversos campos. A partir de 1950 el agua se constituye como uno de los “materiales contemporáneos” y empieza a formar parte en sus diferentes estados de agregación de un gran número de esculturas, instalaciones, *performances*, acciones y todo tipo de creaciones desarrolladas en contextos de exposición tanto naturales como urbanos. El renovado uso del agua manifiesta una expansión de las operaciones e imaginación técnica del artista, que encuentra en este material la posibilidad de usar verbos tradicionales como “tallar, moldear, modelar o dibujar”, pero también de experimentar nuevos lenguajes mediante operaciones como “salpicar, derretir, chorrear, hacer fluir, retener, reflejar, hacer sonar, suspender, sumergir o vaporizar”, con todas las variantes que además puede introducir el uso de instrumentos pasivos o activadores tales como recipientes, motores, filtros, modificaciones térmicas, cargas, aditivos, etc. (il. 7).

Frente a esta multiplicidad de perspectivas, hemos afrontado el análisis de esta materia físico-simbólica partiendo del esquema que proporcionan los distintos estados de agregación o niveles energéticos “normales”, es decir; el agua en estado “sólido, líquido y gaseoso”. Entroncando con las teorías de André Leroi-Gourhan, se ha optado por abordar una interpretación de las tendencias accionales derivadas de cada uno de los diferentes estados de la materia, complementándolo con las implicaciones que ello supone en la imaginación material iniciadas por Gaston Bachelard. En la intención de componer un estudio transversal, se han ligado visiones físico-químicas, antropológicas, históricas, sociológicas, filosóficas y psicológicas a la perspectiva artística sobre el agua (il. 8)

A partir de la definición de las tres secciones fundamentales (1. *Nieve y hielo*, 2. *Agua líquida*, y 3. *Vapor de agua*) se han explorado las posibles estructuras de la “imaginación hídrica” a través de la multiplicidad de operaciones que han desarrollado diversos artistas con cada uno de los estados físicos, lo cual constituye de manera general este sistema de clasificación y ordenación. Lógicamente, en la estructuración del discurso que une estas obras, el orden cronológico favorece una muy limitada información relacional, por lo que pese a que no se ha prescindido totalmente de él, se encuentra inmerso dentro de la superior estructuración operativo/imaginativa. Para completar el cuadro operativo a que ha dado lugar este material en las últimas décadas, se dedicado una atención específica al análisis del cambio de estado como operación en sí mismo, tránsito que ofrece una perspectiva propia sobre el concepto de “inmaterialidad”. Otras propiedades del agua como los efectos de refracción y reflexión de la luz, la variación de la densidad en función de los cambios de estado, los tipos de movimiento y flujos que genera (onda, ola, espiral, etc.), o la tensión superficial, han dado lugar a obras de arte que también han sido observadas. Este esquema sirve de base para indagar tanto los tipos de operaciones desarrolladas, como la manera en que las diversas propiedades afectan la imaginación material, complementándolo con una visión sobre las problemáticas que plantea para los artistas “designar” el agua en sus distintos estados y grados de pureza, de tal forma que la estructura general “designar-operar-imaginar” ha conformado tanto un sistema como una ordenación en la investigación. Algunos de los nombres mejor conocidos dentro del amplio listado de artistas recopilados podrían ser Andy Goldsworthy, Pier Paolo Calzolari, Anya Gallaccio, Robert Smithson, Betty Beaumont, Ana Mendieta, Olafur Eliasson, Ichi Ikeda, Nils-Udo, Gyula Kosice, Isamu Noguchi, Louise Bourgeois, Hans Haacke, Jaume Plensa, Pino Pascali, Per Barclay, Christo y Jean Claude, Hannsjörg Voth o Bas Jan Ader.

### **Narrativas fluidas, nuevas formas de memoria**

Aparentemente, asumimos sin dificultad el hecho de que Internet represente un modelo dinámico de co-variación entre observador, interfaz y entorno, en el que la obra de arte se configura como un acontecimiento en el espacio-tiempo, suspendida en un movimiento perpetuo. «El espacio de Internet no es neutral, no tiene límite claro, no es estable ni está unificado: es orgánico. Su movimiento es perpetuo y se comporta como un sistema auto-organizado» (20). La caracterización fluida de la información que discurre a través de redes informáticas sugiere una “movilidad” privilegiada que se ha entendido a menudo en el sentido de libertad, de agilidad frente a la “solidez material”. Lo fluido impone un azar, un espacio y una forma no definidos, en continua transformación, que contiene asociaciones con el estado embrionario del ser humano y el origen de la vida.

No obstante, en un movimiento que va más allá de las aplicaciones de la electrónica, el arte contemporáneo ha manejado una imagen de materia en la que cualquier estatismo vendría dado únicamente por el punto de referencia desde el que la miramos. Incluso los sólidos más graves se han sumado a evidenciar la condición de la obra como sistema materialmente abierto, conectado al ambiente que lo rodea, y por ello “inestable”. Ello ha apelado a nuestra capacidad para asumir simplemente un tiempo variable de las materias. (il. 9)

En contraste con el complejo tema de la función de la historia del arte y la presunción de una “persistencia” matérica o memorial, la creación artística contemporánea ha buscado de múltiples maneras una relativización del punto de vista sobre el objeto artístico, una desestabilización de las relaciones entre sus elementos constituyentes y una ampliación de sus funciones. La elevada desestabilización formal que concretamente presenta el agua constituye un escollo desde el punto de vista del análisis puramente formal, en el sentido en que fuerza la necesidad de ubicar el desarrollo de las obras en un contexto espacio-temporal asociado a un nivel energético variable, visibilizando una realidad que en el fondo es inherente a todas las materias. A nivel filosófico, el agua como presencia material de la obra nos invita a afrontar desde otra perspectiva las nociones de fluidez y de inmaterialidad en las narrativas plásticas actuales atribuidas generalmente sólo al uso de flujos electrónicos, lumínicos, magnéticos, sonoros, etc. —. En última instancia, el agua suscita una reflexión sobre las posibilidades que abre el punto de vista relativista en las relaciones entre “materia” e “información”; entre “forma” y “energía”; y finalmente, entre “arte” y “memoria” (21). Frente a la arraigada solidez vinculada al concepto de materia y a su implicación en la noción clásica de forma, las modernas “narrativas fluidas” cuestionan substancialmente el sentido de “memoria” de la obra de arte, pero fundamentalmente nos sugieren la posibilidad de que existan formas de codificación que, hasta ahora, han sido incognoscibles.

## Notas

1. Tema ampliamente analizado por MANZINI, Ezio: *La materia de la invención. Materiales y proyectos*, Barcelona, CEAC, 1993 [1986].
2. Vid. NORTES NOLASCO, Andrés: “El barro digital”, en *Actas del I Congreso Internacional Nuevos Materiales y Tecnologías para el arte*, Madrid, UCM, 2005, págs. 189-193.
3. MANZINI, E. (1993) op. cit.
4. Concepto acuñado por el filósofo y científico Gaston Bachelard en su tetralogía de los elementos; *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Cortí, 1942; *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Cortí, 1943; *La Terre et les rêveries de la volonté*, París, José Cortí, 1948; id. *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
5. GILLÉ, Bertrand: *Introducción a la historia de las técnicas*, Crítica-Marcombo, Barcelona, 1999 [1978].
6. FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003 [1966].
7. WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma, 1997 [1977].
8. FRÉCHURET, Maurice: *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.
9. MÈREDIEU, Florence de: *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse / Sejer, 2004 [1994].
10. A modo de ejemplo, en Madrid han sido recientemente celebrados el *I Congreso Internacional Nuevos Materiales y Tecnologías para el Arte* (UCM, Madrid, 23-25/11/2005); o el *II Simposio Internacional* del Grupo Art Technological Source Research sobre *Investigación de las Fuentes de la Tecnología Artística* (MNCARS, Madrid, 5-6/10/2006).
11. Una breve panorámica sobre esta bibliografía en MOÑIVAS, Esther: “El papel de la historia del arte en el paradigma de la planificación transdisciplinar. Líneas metodológicas posibles para el estudio de las técnicas y materiales del arte contemporáneo”, en *Actas del III Congreso del Grupo Español del Internacional Institute for Conservation, La Conservación Infalible. De la Teoría a la realidad*, Madrid, GEIIC, 2007, págs. 127-136.
12. LEROI-GOURHAN, André: *El hombre y la materia*, Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, 1988 [1945].
13. BACHELARD, G. (1942), (1943), (1948) y (1949) op. cit.
14. BUENO, Gustavo: *Materia*, Pentalfa, Oviedo, 1990.
15. SEMPER, Gottfried: *The Four elements of Architecture and other writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 [1851-1884].
16. Citado en READ, Herbert: *La escultura moderna*, Barcelona, Destino, 1994, p. 192.
17. LEROI-GOURHAN, A. (1988) op. cit.
18. “Exposición Futurista: Tranvía V” (1915), citado en READ, Herbert: *La escultura moderna*, Barcelona, Destino, 1994, p. 90.
19. BACHELARD, Gaston: *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Cortí, 1942 [*El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002].
20. DE KERCKHOVE, Derrick: *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.
21. Tema esbozado en MOÑIVAS, Esther: “Material/Inmaterial. Una memoria en proceso”, en *Actas del Simposio Archivos y Arte Contemporáneo* (Cáceres, 29/11-1/12/2007).



## Ilustraciones



1. POPP, Julius: *Bit.fall*, 2006, instalación compleja con sistema informático de transferencia de un flujo de información proveniente de Internet a una pantalla generada mediante gotas de agua, Kemper Art Museum, Saint Louis (Missouri, USA).



2. JANSSENS, Ann Veronica: *White Yellow Study*, 2005, Instalación con vapor de agua artificial, 2 lámparas y filtro de color amarillo, medidas variables, Galería Esther Schipper, Berlín (Alemania).

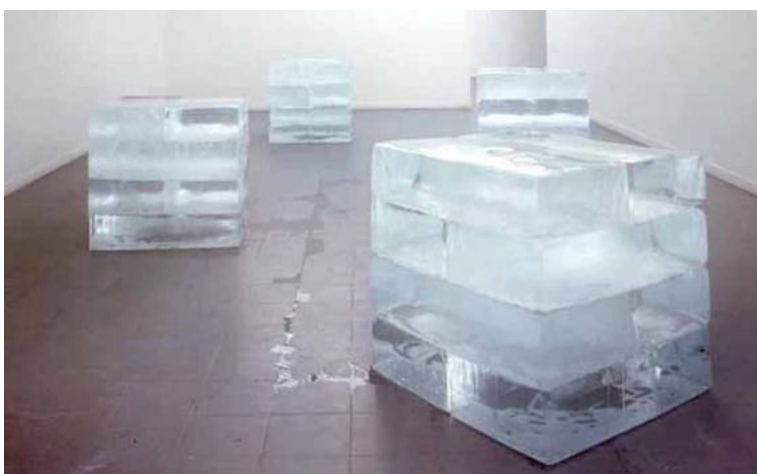


3. NILS-UDO: *Untitled. Brookbed, Bindweed Blossoms*, 1990, fotografía sobre aluminio documental de una intervención en la naturaleza, Ile de la Reunión (Océano Índico).





4. BORSARI, Anna Valeria: *Donna, fiume, ponte*, 1982, arena y agua, intervención en el Río Reno (Italia).



5. GALLACCIO, Anya: *Absolut*, 1996, cuatro cubos de hielo, 100 x 100 x 100 cm. (cada uno), instalación, Galería Lehmann Maupin, New York (USA).



6. KAHN, Ned: *Invisible Whirlwinds*, 1987, tornado de niebla, ventiladores y sistema de ventilación, 350 cm. aprox. de altura, New Langton Arts, San Francisco (California, USA).



7. ELIASSON, Olafur: *Waterfall*, 2003, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España).



8. HUAN, Zhang: *Pilgrimage, Wind and water in New York*, 1998, fotografía documental de una *performance* con hielo, New York (USA).



9. GOLDSWORTHY, Andy: *Snowballs*, 2000, bola de nieve y materiales diversos, instalación de trece bolas en diversas calles de Londres, London (Inglaterra).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Metrópolis pixeladas

M<sup>a</sup> Aránzazu Pérez Indaverea  
Universidade de Santiago de Compostela

### Resumen

Los videojuegos son el sistema de comunicación más sofisticado desarrollado hasta ahora, por eso sus recreaciones de ciudades a pesar de formar parte de obras de entretenimiento o estar dirigidas a un público concreto, tienen varias lecturas, esconden tras de sí visiones políticas, sociales, económicas..., porque son medios desarrollados en un contexto específico y pueden dar datos sobre el mismo que son más trascendentales de lo que parecen. Si sólo las considerásemos iconográficamente, ignoraríamos al jugador y esto no es viable, ya que el elemento diferenciador del videojuego es la interactividad. Al analizar los juegos podemos ver los cambios que están ocurriendo en nuestras vidas diarias o hacia dónde pueden encaminarse y reflexionar sobre ello.

### Abstract

*Videogames are the most sophisticated communication system developed by the humanity up to date. That is why their cities representations, even if they are part of works of entertainment or if they are aimed at a certain audience, have many reading levels. They hide political, social and economical views because they are a medium developed in a specific context so they can offer in-depth information about it. If we only considered videogames from an iconographical point of view we would be ignoring the player, and that is not feasible because the main characteristic of games is interactivity. Analyzing videogames we can trace the changes that are taking places in our everyday lives and where they are heading to, and think about it.*



La relación que mantenemos con el espacio físico de la ciudad está cambiando debido a los nuevos procesos generados por la tecnología; por eso, para entender la urbe hoy, debemos entender los que se han generado y de qué manera le influyen. Con la expansión de la globalización electrónica y la llegada en los noventa de una nueva generación de videojuegos, podemos decir que se ha iniciado una migración masiva hacia ciudades virtuales, las cuales podremos considerar desde tres niveles: “la visión directa, el análisis semiológico y la razón contemplativa” (1).

En 2008 los videojuegos son la principal industria de ocio a nivel mundial, superando en consumo a cine, música o libros. Ya en abril de dicho año la Asociación Española de Distribuidores y Editores de Software de Entretenimiento (A.D.E.S.E.) indicaba que suponían el 54% del consumo de ocio audiovisual de España (2), con unos ingresos que superaban los 1454 millones de euros. Eso implica no sólo la creciente importancia económica de este mercado, sino también el aumento exponencial de la presencia de este reciente medio en las vidas de miles de personas y por lo tanto, de su influencia en ellas.

Podemos decir que millones de individuos que recorren diariamente calles, parques, carreteras..., tienen una doble existencia, física y virtual. Las ciudades ofrecen múltiples vivencias y estas ahora se pueden experimentar inmersivamente también a través de los videojuegos; se venden en una competición feroz como la mejor opción para todo tipo de personas que quieren realizar sus “proyectos vitales”. Para ello buscan dar una imagen que la diferencie y le otorgue un carácter individual, es decir, generan iconos propios pero sin renunciar a los elementos globalizados. Cada ciudad establece su código, una serie de pautas o normas que se deben conocer si uno quiere moverse lo más fluida y satisfactoriamente posible por ella. Buscan ser ciudades espectáculo a través de una arquitectura que bebe directamente de las escenografías. Así estas urbes multiculturales generan imágenes múltiples de sí mismas, que nos hablan tanto de visiones utópicas o catastrofistas, objetos de amor o de odio, como de retratos fieles del día a día físico, pero siempre a través de visiones, de laberintos estéticos “pintados” con píxeles.

Debido a la difusión y los avances en tecnologías de la información y digitales, se llegó a hablar por estudiosos como Marshall Mc Luhan ya a mediados del siglo pasado del advenimiento del “*homo communicans*”. Este, aunque surge fruto de la tecnología, no es propiamente un ser tecnológico, sino que usa esos recursos para gestionar información a través de símbolos, por ello su principal característica es la de la comunicación; se caracteriza por una devaluación del cuerpo y una revalorización del pensamiento. Así, el ordenador ha pasado a convertirse en el medio a través del cual los seres humanos empiezan a elaborar imágenes de su propia identidad; y el videojuego puede considerarse el medio gracias al cual la cultura informática se ha difundido, desde los años setenta del siglo XX, y asentado en la sociedad contemporánea. Por eso podríamos decir, siguiendo a Gianfranco Pecchinenda, que la última expresión del “*homo communicans*” sería el “*homo game*”.

Para aquellos nacidos con posterioridad a los años setenta los videojuegos forman parte de su imaginario cultural, han participado en la formación de la identidad de esos individuos y han contribuido al acceso de una forma natural al mundo de la informática y las realidades virtuales. Como consecuencia, se han

consolidado un mercado que hoy se dirige a todos los sectores de edad de la población y la influencia que ejercen en los demás medios e industrias de entretenimiento, productores del imaginario colectivo. Y no sólo en ellos, también en el resto del mundo cultural, como vemos con el número de publicaciones, estudios o exposiciones que se han hecho entorno a ellos, sin tener en cuenta como han repercutido en el mundo del arte, convirtiéndose no sólo en fuente de estímulo, sino también en un nuevo medio para los artistas.

Teniendo esto en cuenta, partimos de la hipótesis de que los videojuegos están cambiando nuestra manera de percibir, representar y relacionarnos con el mundo en el que vivimos a una escala masiva. El ser humano se fue distanciando a lo largo de los siglos de la naturaleza a través de la construcción de una realidad tecnológica, cada vez más artificial y que iba asumiendo las características de una segunda naturaleza, pero con la llegada de la informática y el proceso de tecnificación, se vio completado. Su entorno se sumerge progresivamente en las realidades virtuales creadas por él mismo, que son cada vez más autónomas, pero también más seguras, previsibles, llenas de emociones, de sentidos y significados y a las que accede gracias a las nuevas tecnologías, mientras se aleja cada vez más del mundo natural.

Vivimos en una “cultura de la simulación” o como diría Lev Manovich, de sustitutivos, seguimos realizando y consumiendo las mismas acciones pero de manera preventiva o con pequeñas renunciadas, como tomar cerveza sin alcohol o bebidas light..., nos desplazamos de la “sustancia” a la “esencia”, así si el paradigma de lo real era lo físico, hoy también lo es lo virtual, sustitutivo de la materia. Las experiencias ya sean físicas o virtuales son reales, tienen el mismo valor como tales. Nos dirigimos hacia “culturas tecnológicas hápticas de síntesis poli estéticas, es decir, de inmersión” (3); por eso, podemos decir que existe una relación directa entre las ciudades y cómo son representadas en los videojuegos, medio que ha hecho que necesitemos un nuevo espacio y tiempo de la vida, y cómo, a su vez, estas representaciones urbanas están influyendo directamente en la realidad física. Para analizarlo, emplearemos la teoría del filósofo esloveno, Slavoj Žižek, sobre la “transparencia postmoderna” que aplicaremos al ámbito de los videojuegos, donde la interfaz gráfica ofrece al jugador la sensación de que lo que experimenta es un mundo físico, haciéndole olvidar a la máquina intermediaria. Así, trabajaremos con el concepto de “ciudades transparentes”, que serán para nosotros, aquellas ciudades físicas representadas en los videojuegos que el jugador percibe de manera inmersiva, mientras la tecnología que las produce se convierte en invisible. Estas ciudades se vivirán por el jugador como parte de su realidad, no como un vacío, sino que se sentirán rodeados de espacio físico y por lo tanto, le influirán directamente.

Como escribió Freud, «lo que caracteriza a la ilusión es que se deriva de los deseos humanos» (4). Las ciudades que estudiamos son transparentes porque existe el deseo por parte del jugador de poder habitarlas. Aunque las visiones que tendremos de estas urbes sean múltiples, son ellas mismas las que consiguen apartarnos de la tentación de analizar los medios a través de los cuales accedemos a ellas. Estas urbes nos hablarán entonces de los deseos que las producen y que actúan sobre ellas.

Si el jugador no usa el software y el hardware que siente invisibles para acceder a esa ciudad que habita, la ciudad “no está”, por lo tanto si quiere seguir ocupándola, experimentando las vivencias que le ofrece,

deberá estar pendiente de la ciudad que le transforma, ya que «tu afán que da forma al deseo toma del deseo su forma» (5), la de la ciudad.

Nuestras “ciudades transparentes” están formadas por píxeles y formarían parte de un conjunto global de ciudades que pueden existir o no físicamente y son representadas de manera digital, las “ciudades pixeladas”. Una “ciudad pixelada” sería aquella representación computerizada de un conjunto urbano con existencia física o no, que sigue de manera más o menos fiel los principios definitorios de una urbe; y en el caso que nos incumbe, el de los videojuegos, puede ser mediante patrones de crecimiento o desarrollo, la representación o simulación de experiencias propias de la cultura urbana o bien simplemente su empleo como escenario.

Las urbes se distinguen por su “cultura urbana”, que es propia y diferenciadora de cada una de ellas. Podríamos definirla como el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial en un grupo social determinado que es aquel formado por los habitantes de una ciudad (6), que es configurada por la suma de estos elementos. Todas estas nociones pueden haberse adquirido de forma consciente, explícitamente, o de forma inconsciente, implícitamente, por el ciudadano y determinan las dinámicas de desarrollo y funcionamiento de las urbes.

Esta cultura contribuye a la formación de la identidad individual y colectiva, cuyo sentido y significado son siempre un proceso constante de construcciones sociales de un ente, o grupo, percibido subjetivamente y objetivamente compartido y que funciona en buena medida generando estereotipos. La identidad es una entidad compleja que se define por las tensiones externas e internas, cuyas manifestaciones están asociadas también a los medios tecnológicamente disponibles.

Los videojuegos son un medio joven, la historiografía tradicional vincula su nacimiento a los ratos de ocio de un grupo de estudiantes del MIT, a principios de la década de 1960. Desde su comercialización y conversión en uno de los productos estrella de la cultura de masas, se han visto inmersos en una carrera tecnológica de avances en busca de entornos más detallados, que ofrezcan experiencias sensoriales más intensas. Mientras, han ido desarrollando su lenguaje, deudor del cinematográfico, con una premisa fundamental, las mejores interfaces son las más intuitivas. Esta es una de las razones por las que, aún pudiendo aplicar leyes físicas diferentes, los bits se hayan inspirado en los átomos, incluso en apariencia, pudiendo así ofrecer la posibilidad al jugador de una mayor inmersión en mundos que reconoce y que identifica como espacios concretos con entidad física. Así, las ciudades que conocemos, tienen sus dobles virtuales: Los Ángeles, Nueva York, Londres, París, Tokio, Barcelona, Madrid, Toledo...

Pero no son simples imitaciones, si hacemos una analogía con la propuesta de Steven Poole sobre una brizna de hierba (7): una buena simulación de una ciudad en software con su necesaria estilización, puede ser estéticamente más interesante que una ciudad real en una película. Lo primero en desarrollarse en un videojuego son sus mundos, en ellos trabajan no sólo programadores, también artistas que aplican criterios estéticos, inspirándose muchas veces de forma directa en la Historia del Arte, “pintan paisajes urbanos” con píxeles. Son equipos multiculturales que dan su propia visión de la ciudad, logrando algunas veces dar un halo de magia a una urbe como lo ha hecho la literatura y otras, ofrecer una visión crítica de



lo establecido. Hoy, esas ciudades se han convertido en instantáneamente reconocibles por su tratamiento, son casi siempre estereotípicas. Sería fundamental seguir desarrollando la estética del pixel, propia del medio, descubrir sus límites, sin que tenga que depender de recursos de los otros media.

Los videojuegos distorsionan la realidad física de acuerdo con sus fines, su esquema no resulta evidente a menos que sea analizado y esto se debe a que se basa en un sistema simbólico. Poseen una naturaleza fundamentalmente práctica. El diseño y el uso del espacio se ven condicionado por factores técnicos y estéticos. Pero en realidad, el ambiente, la ciudad, se establece por la visión global del juego, cómo se va a representar y lo que el desarrollador quiere que signifique y transmita la urbe. En cualquier caso, la forma en la que este medio emplea el espacio es única y ha generado nuevos planteamientos que han repercutido en los demás media (8). Poole dice que se trata de una imaginación que puede explicarse en dos fases: “*imagining into and imagining how*” (9). La primera porque uno necesita entender y asumir las reglas del universo simbólico en el que se ve inmerso y que pueden no coincidir con las de la realidad y la segunda es una constante en el juego, e implica el reto dinámico de presuponer el “cómo” las acciones de un jugador afectarán al sistema y por lo tanto cuál es la mejor opción.

En principio, lo que buscamos en los videojuegos son ilusiones sofisticadas, tanto, que nos hagan olvidar que lo son, que nos den placer sin responsabilidad, no queremos ni matar a nadie, ni tomar decisiones cruciales que estropeen nuestro discurrir por la historia que estamos viviendo, son retos en los que no corremos ningún peligro. En este caso nuestra ilusión es la de vivir experiencias urbanas. Se usan las ciudades como entornos porque permiten casi cualquier historia o modo de juego y suelen ser medios en los que el jugador sabe desenvolverse, pero debemos tener en cuenta que, aunque las leyes físicas son aplicadas de manera cada vez más precisa, en ellas cualquier ley o norma puede variar, modificando el espacio. Debemos tener en cuenta que todas ellas son determinadas por un desarrollador, lo que condiciona la experiencia democrática de la ciudad. Podemos decir que en estas urbes sintéticas, la imaginación es un hecho colectivo y social (10), no sólo en los juegos online, también en los “*single-player*” consiguen que sus jugadores se sumerjan en sus ciudades y compartan experiencias comunes en reuniones, foros y chats.

Frente al cine donde los entornos se proyectan, en los juegos el jugador es el que se ve proyectado en la ciudad, lo cual es muy seductor y hace que el jugador “olvide” las posibles deficiencias formales, es decir, es un factor fundamental del concepto de “ciudades transparentes”. En cualquier caso, el ordenador como medio puede predecir y controlar un número de variables limitado, así las posibles experiencias urbanas, aunque tienden cada vez más al infinito, son en realidad limitadas. Es interesante también el hecho de que determinados entornos definen al juego, así por ejemplo aunque en *Tomb Raider* (1996) de Eidos Interactive, nosotros exploramos y disparamos, el juego nos habla de una aventura de una arqueóloga que recorre diferentes escenarios que lo caracterizan, son los que crean la sensación de inmersión.

Dar un “*rendering*” (11) totalmente funcional en un entorno tan complejo como una ciudad física está todavía fuera del alcance de la tecnología que se posee hoy. Se nos acotan zonas, no podemos circular libremente porque hay barreras invisibles que nos lo impiden. Pero tarde o temprano se llegará a ello como demuestran los avances que en el último año y medio han traído consigo *Assassin's Creed* y *GTA IV*, aunque esto supondrá un reto para los diseñadores del futuro, a más opciones de conducta e inventario,

más difícil será asegurarse de que el entorno sea totalmente coherente. Además, la extensión de estas ciudades se transforma en intensidad.

Los videojuegos nos dan una manera de recorrer y recrear la arquitectura y las ciudades que ni las fotografías, ni los dibujos pueden. Pero hace décadas que la tecnología de los videojuegos se aplica también en otros campos, como para planificación espacial, el diseño urbanístico y arquitectónico y para la coordinación y proyección de áreas urbanas de gran escala (12). Por ejemplo la ciudad de Boston lanzó en 2002 el proyecto “*The Metropolitan Area Planning Council’s Metro Future*” (13), una iniciativa, que usa una herramienta para diseño de entornos, que pretendía transformar con la ayuda de los ciudadanos ciento un barrios, implicando a tres millones de personas. El hecho de visitar las ciudades virtuales suele encender en el jugador el deseo de conocerlas físicamente. Pero además, se nos habla de las localizaciones de los videojuegos como un destino turístico al que poder ir, como nos gustaría visitar cualquier capital europea, si tuviéramos el tiempo y el dinero necesarios.

El videojuego ofrece nuevas maneras de organizar el espacio, el tiempo y la narración (14) y las respuestas del jugador ante estos planteamientos podemos decir que son estéticas. Este medio tiene además el gran potencial de influir en nuestro comportamiento (15), ayuda a desarrollar nuestros reflejos e imaginación mientras nos obliga a plantearnos cómo resolver ciertos problemas y qué actitudes sociales adoptar.

Pero las ciudades no quieren ser invisibles y para ello se volverán opacas a través de la arquitectura, de los “*sign buildings*” y el neobarroco, porque en el fondo la imagen de una ciudad es su mejor publicidad. El reto para las ciudades virtuales será la búsqueda de nuevos sistemas de hacer la ciudad física visible, activa y pública. La ciudad se puede ver así como una interfaz (16) que genera nuevas interfaces para diferentes públicos. Son urbes ubicuas, no tienen un espacio físico fijo, se pueden vivir desde cualquier parte del mundo y esto hace que expandan la globalización.

Con el control nuestra cultura avanza hacia un espacio público “amenazado”. Nos dirigimos cara una militarización del espacio público, que está llevando tanto a alterar la experiencia de la propia identidad del ciudadano, como a la instalación de un régimen específico de reglas y sanciones (17). Todo ello en aras de convertir el espacio público en más seguro y eficiente, pero en realidad se está consiguiendo minar la esencia del mismo, la libertad de su incontrolabilidad. Y todo ello repercute en la ciudad, convirtiendo los espacios públicos en zonas de tensión donde se producen conflictos sociales y al juntarse con los nuevos media, incluidos los videojuegos, se está creando un espacio público que va más allá del físico y de topología translocal. La militarización de la vida se refleja más claramente en los juegos bélicos como *America’s Army* (2002) del Ejército de E.E.U.U. que describen cómo la arquitectura y el espacio público se manifiestan en una sociedad que se está convirtiendo en una estructura donde todo depende del “control”.

Para Foucault el poder, el control no podía ser entendido sin resistencia, la vida siempre consigue escapar del control. Ese en parte es el reto que tienen ante sí los videojuegos: generar una diversidad de actores y espacios públicos y desarrollar estrategias que los articulen relacionándolos con los nuevos media para que la gente interactúe, participe y aprenda; esto permitirá nuevas formas de presencia y actividad urbana que traerá de vuelta lo público.

Para la sociedad Occidental, la vida ha sido una conquista tardía tras siglos de idealismo, por eso Molinuevo (18) dice que existe el deseo de “recuperar el cuerpo como forma de ser” y de relacionarse con el mundo, pasando la vida a ser un referente en sí misma para el mundo de la cultura, como vemos en las representaciones urbanas de los videojuegos, porque la tecnología no es neutral, implica una visión implícita de la comprensión de nosotros mismos como humanos y de lo que nos rodea.

En Japón no existe la diferencia que hacemos en Occidente entre “forma” y “contenido”, ya que la “forma” es su propio “contenido”, ejemplos de ello son el ikebana o la ceremonia del té. Por ello, los videojuegos en los que hay simulaciones se entienden de manera diferente, buscan llevar la vida cotidiana al juego, así hay juegos en los que se aprende a pescar, cómo cocinar o viajar, porque en realidad esas experiencias son reales, tanto como las físicas, pueden reproducir la dinámica de una actividad aunque el contenido falte.

Extrapolando esto a la ciudad, nos encontramos con que, en este contexto cultural cualquier actividad realizada en ella es una vivencia de ella tan válida como si fuera física. Y es cierto que existe un cierto placer en jugar en entornos conocidos, que somos capaces de reconocer. Además, llega un momento en el que, tras mucha práctica jugando, se desarrolla una gran agudeza visual y memoria muscular, ya no se analizan los movimientos, sino que el jugador se deja llevar, no toma decisiones, entonces el grado de inmersión se alcanza plenamente. Pero por otro lado, cada vez se nos hace más difícil separar la realidad virtual y la física.

Las relaciones entre los desarrolladores, fans y demás usuarios generan nuevas relaciones, estructuras sociales flexibles, que se influyen mutuamente y que se difuminan a favor de un producto, ya sea la ciudad o el videojuego. Esto genera una nueva forma de producción cooperativa radicalmente democrática (19), que potencia la idea del genio colectivo frente al individual. Este sistema podría ser aplicado al diseño de las urbes y sus diversos componentes.

En el “Neuromante” de Gibson (1984), el ciberespacio se entiende como una “alucinación consensuada”, el protagonista navega por él y entiende que esa es su verdadera vida, no la desconectada. Esto sucede exactamente igual pero en la realidad física con un grupo de jugadores de juegos online, que afirman que sólo se desconectan para comer y dormir, pero que su vida es la que transcurre cuando están jugando.

Frente a las ciudades físicas, en los videojuegos tu experiencia, lo que haces y dices, es el centro de atención, por ello potencian nuestra identidad e individualidad. Como ya hemos señalado, son ciudades más controlables y predecibles que las físicas porque se rigen por una serie de reglas universales. Este orden absoluto hace que no se nos pueda engañar en algunos aspectos, por esa previsibilidad; nos protege de ciertas experiencias negativas que podríamos tener en la ciudad física.

Los tiempos del videojuego configuran las identidades de sus jugadores, que son transitorias y aunque tienen un tiempo propio, no es exclusivo, pero ellos están escribiendo la historia de sus ciudades, lo cual resulta evidente en los videojuegos online. Este es sólo uno de los múltiples tiempos que conforma la vida de un jugador. Esta invención de identidades virtuales múltiples, de diferentes ciudadanos, que son nuestros dobles es una característica del hiperindividualismo posmoderno (20).

La noción de comunidad debe entenderse de otra manera en los juegos, se establecen varios tipos de relaciones sociales, estructuras sociales flexibles, aunque tal vez, más inestables y efímeras. Lo mismo sucede con las experiencias urbanas físicas. Aunque se puede compartir la experiencia del juego físicamente, con amigos o familiares, resulta mucho más interesante la formación de clanes en los juegos online, ya que se convierten en estructuras sociales sólidas pues son necesarias para avanzar en el juego, en las que los jugadores crean una interdependencia, generalmente de una relación diaria que dura como mínimo entorno a dos horas. Podríamos vincular así este fenómeno al concepto de “*global villages*” de Marshall McLuhan, ciudades que son un todo coherente y generan un sentimiento de gran implicación entre todos sus habitantes debido a las repercusiones de los nuevos media. Muchas veces estas relaciones se acaban trasladando a la vida real, en forma de amistad o romance y suelen producirse encuentros físicos entre los jugadores de un mismo clan. Pero también sucede que familias enteras y grupos de amigos crean sus clanes entre ellos, para compartir experiencias en el entorno virtual, que luego podrán compartir como recuerdos comunes. Esto genera un nuevo concepto de relación interpersonal.

En cualquier caso y dejando al lado la capacidad de inmersión en la ciudad en sí, en los videojuegos, sobre todo online, se están generando nuevas formas de actuar que repercuten en el mundo físico directamente: matrimonios entre jugadores, bien ya sea entre ellos mismos o entre sus avatares, la creación de un mercado de objetos de mundos virtuales (armas, vestimentas...) que además, ha generado que haya gente que trabaje y pueda vivir de la venta de estos objetos –como los *goldfarmers*–, incluso hay juegos que permiten que sus usuarios actúen como arquitectos de sus ciudades.

Sea el medio que sea por el que experimentemos el mundo, «nuestras metáforas de los medios de comunicación nos [lo] clasifican (...) lo ordenan, lo enmarcan, lo agrandan, lo reducen, lo colorean, planteando así los argumentos para explicar cómo es» (21). Los videojuegos nos ayudan a entender nuestras ciudades, cómo se organizan, cómo funcionan, pero también pueden magnificar o minimizar los hechos, porque la información que ofrece, además de estar mediada por los desarrolladores, no trata de ser absolutamente objetiva, sino entretenida y esta distorsión puede caer en la manipulación de la realidad.

Si la educación ilustrada que defendía Schiller a través del teatro tenía como objetivo enseñar deleitando, en buena medida podríamos establecer paralelismos con lo que aprendemos en los videojuegos, disfrutando, es decir motivados. Es un hecho que los videojuegos son un elemento fundamental en nuestra cultura y nos aportan no sólo conocimientos sobre las ciudades, también sobre cultura urbana, incluso de vocabularios específicos, jergas, de determinados movimientos como la *skater* o el caso de los juegos árabes. Los juegos son un arma social, un medio de creación de opiniones y un laboratorio para ver cómo reaccionamos ante la influencia de las nuevas tecnologías.

Los militares han descubierto que la gente que es buena jugándolos, es capaz de permanecer más concentrada en otras situaciones y desarrollan especialmente la visión, pudiendo enfocar rápidamente objetos específicos en entornos caóticos (22). Pero también han llegado a la conclusión de que tras haber crecido con videojuegos, ya no distinguen entre las sensaciones físicas y mentales vividas en una guerra y las experiencias violentas en un juego; así por ejemplo, frente a generaciones previas de soldados, ellos ya han experimentado disparar, matar al enemigo, antes de llegar a un conflicto. Esto nos resulta básico para

entender el grado de influencia que tienen los videojuegos sobre nuestras percepciones y nuestro desarrollo personal. Lo mismo sucede con las vivencias urbanas, como ya habíamos dicho resultan indiferenciables, por lo tanto debemos darles la importancia que tienen más allá de ser meros entretenimientos.

Para que esto no genere confusiones por la estereotipificación o presuposiciones, los psicólogos del ejército estadounidense señalan que debería hacerse más énfasis en el contexto, para así poder establecer empatía y educar ya no sólo en el lenguaje del videojuego, también en actitudes, culturas, en cómo ser más humanos. Por lo que hemos comentado anteriormente entramos en el campo de la moralidad, ¿todo puede estar permitido en un videojuego? La respuesta si tenemos en cuenta lo visto hasta ahora, que la ciudad virtual no es autónoma, es probablemente no. El problema es dónde poner los límites, cuáles son los correctos porque si estableciéramos las mismas normas que en el mundo físico muchos juegos dejarían de existir.

Estas actitudes nos llevan a hablar de las teorías de Foucault, de cómo plantea que en las sociedades disciplinarias, como en la que nos movemos, surgió la idea de que el individuo era un ente cambiante y las consecuencias de esto se hicieron visibles de inmediato con la aplicación de medios, técnicas e instituciones disciplinarias: la policía, las cárceles, las escuelas y hasta el trabajo, que no dejan de formar parte de la sociedad de control. El jugador se enfrenta a videojuegos donde se aplican unas determinadas normas para poder ganar, impuestas por los desarrolladores, que condicionan la experiencia del juego; de esta forma, él, se convierte en el fondo, en un objeto de análisis y de objetivo por parte del poder, conseguir que tenga unos valores con los que se llegue a identificar, como se espera de los ciudadanos que posean unos valores de urbanidad. Así, podemos decir que los videojuegos acaban determinando la manera en la que el propio jugador se percibe a sí mismo, porque en una cultura de control, las nuevas tecnologías se usan como una estrategia para convertir el comportamiento criminal en prácticamente imposible o prevenir las posibles brechas en el orden público. Por eso, cuando un juego se escapa de estas concepciones, diferentes órganos de poder se manifiestan en su contra y hasta se llega a censurarlos.

Si aplicamos el sistema de los videojuegos al mundo físico, parece como si los ciudadanos ya no naciésemos con unos derechos inalienables, sino que tenemos que comportarnos bien para *ganar puntos y no perderlos* (23), para poder disfrutar de dichos derechos, como podemos ver por ejemplo en el concepto del carnet por puntos o el sistema para la obtención de la nacionalidad estadounidense.

Los videojuegos, gracias a ser obras fruto de un contexto, éste se ve reflejado irremediamente en ellas, especialmente al ser productos plenamente insertados en la cultura popular y más aún al ser el reflejo de los criterios de los cientos de personas que trabajan en ellas. De esta forma, al analizar sus representaciones urbanas y la cultura que en ellas se desarrolla, nos permite un análisis de estas polis con una cierta distancia crítica. Esto no es sólo aplicable a las visiones de ciudades actuales, también nos permiten saber de qué manera percibimos el pasado, ya que podemos reconstruirlo a nuestro gusto, sin ningún tipo de condicionante; y en cierta medida, nos desvelan cuáles son nuestras actitudes ante el futuro, aunque podamos saber mucho de una ciudad o creamos que la dominamos, no podemos decir que la conocemos realmente hasta que la vemos. Pero verla, no bastaría, también hay que serla, es decir, vivirla.

Las leyes físicas de los espacios virtuales tienen efectos sobre nuestros cuerpos físicos y nuestra auto percepción, por lo que los videojuegos nos ayudarán a desarrollar nuevas habilidades que influirán y hasta determinarán en buena medida nuestra manera de percibir el entorno, sobre todo se producirá una revolución conforme se vayan alejando de las leyes propias del mundo físico y apliquen las suyas. Aunque no son democráticas por su diseño, debemos tener en cuenta que durante el proceso de su elaboración normalmente se implica a los posibles futuros habitantes, lo cual rompe con esa idea. Además, como ya hemos comentado, en las ciudades de los juegos online, se acaba generando un código entre los propios jugadores, podemos decir que debido a las dinámicas de interacción surge la auto-organización y las jerarquías, con un fuerte *feedback*. Podemos decir que la influencia en la sociedad de los videojuegos es obvia, aunque hoy resulta aún difícil de determinar.

Las ciudades de los videojuegos son obras de arte ya que devuelven a la ciudad «una imagen que refleja a sus autores [los desarrolladores, que son a su vez habitantes] y protagonistas [los jugadores, que son ciudadanos]» (24). Los programadores al llevar ciudades físicas a los videojuegos inventan, adaptan y modifican las realidades, pero no para crear mundos nuevos, sino que recuperan las urbes para entregárselas a sus habitantes. De alguna manera, son capaces de ir más allá de la mera representación, captando los ambientes propios de cada ciudad, aportando “la magia” que otras manifestaciones artísticas como la literatura o el cine, habían conseguido alcanzar antes, dándole a las ciudades un halo de personalidad. Y aunque las imágenes que se den de una misma urbe sean múltiples y diferentes, contribuyen a reforzar su esencia, su verdadera identidad.

Sucede entonces que las propias ciudades encargan sus réplicas virtuales, moda que se está extendiendo en *Second Life*, por ejemplo Berlín. Pero también que cuando los gobernantes de una ciudad física sienten que la imagen por la que trabajan se ve perjudicada de alguna manera en un videojuego, lo persiguen.

Podemos decir que estéticamente además ya se ha desarrollado un canon clásico de las “ciudades transparentes” y que se basa en el neobarroco, en ellas hay un esteticismo omnipresente. La plasticidad pura de los videojuegos nos ofrece nuevas formas urbanas que nos sorprenden. Existen tres tendencias, puede ofrecer una visión naíf de la ciudad, una *tech-noir* siguiendo los preceptos de *Blade Runner* o bien una intermedia que tiende al realismo. Los videojuegos han bebido directamente de la Historia del Arte para lograr sus representaciones espaciales, pero se han quedado estancados en el orden matemático ideal del XVIII, cabría esperar que, como elementos revolucionarios que son, tarde o temprano haya una aportación que varíe la concepción de la representación espacial que tenemos.

Si aplicamos el vocabulario del urbanismo físico para referirnos al virtual, ahora podemos afirmar que también usamos el vocabulario de los videojuegos para hablar de vivencias urbanas. Podemos decir que los videojuegos, como manifestación típicamente urbana, construyen un espacio social coherente entre sus jugadores, un espacio psico-lúdico, que surge por los desarrolladores y une a toda la gente que está vinculada a ellos. El lenguaje de los juegos asegura que este grupo de personas se manifieste como una unidad, mientras que los individuos que lo conforman sienten que forman parte de un grupo.

Cada vida de las múltiples que nos ofrece el juego resulta una experiencia única de la ciudad, acaba



siendo un espectáculo en sí misma. Las *ciudades transparentes* nos permiten tener experiencias propiamente urbanas, tener contacto con manifestaciones que tal vez nunca hubiéramos practicado o llegado a entender, como el *skate boarding* o el *hip hop*, que difunde y consolida como parte de la cultura popular que define a una ciudad. Además, permiten a los *yuppies*, entre otros, jugar a ser parte de una tribu urbana, sin tener que codearse con una subcultura frente a la que pueden tener prejuicios, que pueden llegar a ser superados gracias a esta aproximación. Podemos decir que las “ciudades transparentes” contribuyen a la generación de una idea de ciudad comunitaria, de grupos que se identifican translocalmente con manifestaciones culturales urbanas, que tal vez en su ciudad física de pertenencia no sean las predominantes y permiten, gracias a los juegos online, las ferias, chats o foros una consolidación de esas comunidades abiertas, que convierten en progresivamente más habitables a las “ciudades transparentes”.

El jugador dependiendo de su destreza puede llegar a adquirir un estatus social e incluso económico, pensemos en los *gamers* profesionales. Es posible que cada vez se institucionalicen más este tipo de hechos, que proliferen y regulen más actividades económicas y trabajos relacionados con las capacidades del jugador, como ya lo son los *testers* (25), los vendedores de bienes virtuales, los jugadores de torneos, los entrenadores de jugadores, etc.

En cualquier caso, gracias a esas imágenes y lo que generan en su entorno, los videojuegos nos permiten hacer, como señala J.C. Herz, turismo virtual, vivir las ciudades, porque somos proyectados a esas urbes, participamos de ellas, las conocemos y nos gustaría poder conocerlas físicamente para poder experimentar el placer de la *mimesis*. Incluso aplicando MODs sobre el software es posible convertirnos en *flâneurs* posmodernos que en su burbuja, protegidos de todo peligro, puedan recorrer sin más preocupación las calles de ese mundo hecho a nuestra medida. Así, si no se puede cambiar el mundo físico, cada vez más controlado, peligroso, caótico, sí se puede cambiar nuestro modo de percibirlo y vivirlo mediante el virtual. Recordemos como en Japón, la forma implicaba el contenido, conducir por el Tokio físico es así equivalente a discurrir por su doble “transparente” en juegos como *Tokyo Xtreme Racer 3* (2003) de Crave Entertainment.

Hoy no se puede conseguir una plena coherencia en los entornos de los videojuegos y menos cuando se trata de recreaciones de ciudades físicas, debido al problema de la sobrecarga de información; tal vez esto debería llevar a los desarrolladores a pensar en crear una imaginería arquitectónica nueva, mucho más creativa y adaptada a los videojuegos, derivada de la propia estética del medio, como la que empezamos a ver en juegos de género fantástico. Este conjunto de desviaciones que ya existen sobre las representaciones fieles de la ciudad, que nos hacen percibir el espacio y las urbes físicas de otra manera, mediante los cambios, la supresión de elementos y la inclusión de otros en la urbe, harán que las generaciones que han crecido viviendo en “ciudades transparentes”, acaben reflejando en las físicas algunas características de las virtuales. Pensemos en el proyecto que presentó Rem Koolhaas para el Parque de La Villette en París (1982), con niveles genéricos intercambiables, cada planta da una experiencia diferente en cada momento, ofreciendo múltiples vidas, como un juego.

Muchos son los autores, como Poole, que sugieren que en el futuro las ciudades de los videojuegos revolucionarán a las físicas por sus novedosos planteamientos arquitectónicos, espaciales y urbanísticos,

ya que para este medio todo es posible, sólo es necesario que el desarrollador trabaje en ello y lo plasme. Por otra parte, arquitectos como el grupo Archigram defendían que la arquitectura debía fusionarse con las nuevas tecnologías y la cultura popular para liberar a los ciudadanos de los límites de sus entornos porque sólo si la arquitectura se disolvía con la vida cotidiana la vida se convertiría en arquitectura y esta se humanizaría. Mientras Venturi sugiere que la arquitectura contemporánea es en buena medida maquillaje y que eso ya no es válido en la era de la información, en la que los edificios podrían cambiar de aspecto cada hora si se fusionase con la tecnología. ¿Qué pasaría si se fusionase la arquitectura con un videojuego? Lo primero que se nos pasaría por la cabeza probablemente sería una especie de parque de atracciones, una arquitectura que nos permitiese experimentar nuevas sensaciones y vivencias de manera lúdica.

## Notas

1. QUÉAU, Philippe: *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p. 151.
2. [http://www.adese.es/pdf/DATOS\\_INDUSTRIA\\_07.pdf](http://www.adese.es/pdf/DATOS_INDUSTRIA_07.pdf)
3. MOLINUEVO, José Luis: *La vida en tiempo real*, Madrid, Ensayo biblioteca Nueva, 2006, p. 139.
4. QUÉAU, P. (1993) op. cit., p. 92.
5. CALVINO, Ítalo: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ed. Siruela, 2002, p. 27.
6. “Cultura” Diccionario R.A.E. online, [www.rae.es](http://www.rae.es).
7. POOLE, Steven: *Trigger Happy. The inner life of videogames*, London, Fourth State Limited, 2000, p. 89.
8. WOLF, Mark J. P. Ed.: *The Medium of the Videogame*, USA, University of Texas Press, 2001, p. 50.
9. POOLE, S. (2000) op. cit., p. 197.
10. DE JONG, A. y SCHUILENBURG, M.: *Mediapolis. Popular Culture and the City*, Rotterdam, 010 Publishers, 2006, p. 10.
11. Proceso de producción de una imagen desde un nivel superior de descripción de sus componentes.
12. MCINTIRE, Jeff: “Sim Civics”, en *The Boston Globe*, 7 de agosto de 2005.
13. Para más información sobre el proyecto [www.metrofuture.org](http://www.metrofuture.org)
14. WOLF, M. (2001) op. cit., p. 32.
15. WOLF, M. (2001) op. cit., p. 160.
16. Definición R.A.E.: Conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas independientes.
17. DE JONG, A. y SCHUILENBURG, M. (2006) op. cit., p. 13.
18. MOLINUEVO, J.L. (2006) op. cit., p.19.
19. DE JONG, A. y SCHUILENBURG, M. (2006) op. cit., p. 123.
20. MOLINUEVO, J.L. (2006), op. cit., págs. 74-75.
21. Ref. Postman, “Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del show business”, en MOLINUEVO, J. L. (2006) op. cit., p. 97.
22. BECKER, D., “Army gunning for game players”, en [http://news.zdnet.com/2100-3513\\_22-55116282.html](http://news.zdnet.com/2100-3513_22-55116282.html)
23. DE JONG, A. y SCHUILENBURG, M. (2006) op. cit., p. 40.
24. RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Ed. Península, 1969, p. 560.
25. Personas encargadas de comprobar en la última fase de producción del juego, antes de sacarlo al mercado, que no contiene errores y que cumple sus objetivos de diversión, interactividad, etc. para poder realizar posibles mejoras.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Conceptualizando el Arte Postal: red sin inicio, ni fin

Fabiane Pianowski

Universidad de Barcelona, doctoranda en Historia, Teoría y Crítica de las Artes y Becaria del MAEC-AECID.

### Resumen

El arte correo es un conjunto de estéticas diferentes, que tienen en el correo oficial su canal de expresión, apropiándose de ese canal de modo subversivo para configurarlo en un canal cultural alternativo de intercambio de mensajes artísticos. Su creación está vinculada con el Arte Conceptual, pero muy raramente figura en los libros o ensayos de Historia del Arte que abordan esta temática. El funcionamiento del arte correo como una red subversiva y rizomática de comunicación, sumado al contexto social de las décadas del 60 y 70, propició que la misma adoptara una actitud crítica tendente al desvelamiento de las condiciones opresivas impuestas por el medio social de determinados países de Latinoamérica y del Este Europeo.

### Abstract

*Mail art is a set of distinct aesthetics that have the official postal system as their expressive channel. They subversively appropriate that channel in order to make it into an alternative cultural channel for interchanging artistic messages. Its creation is linked to Conceptual Art, but it is seldom featured in Art History books or essays on the issue. Mail art's functioning as a subversive and rhizomatic communication network, added to the social context of the 60s and 70s, allowed it to adopt a critical attitude that tended to reveal the oppressive conditions imposed by the social environment in some countries from Latin America and Eastern Europe.*

## Arte Correo en la Historia del Arte

El arte correo aún es una laguna en la historia del arte dicho oficial, una vez que pocos historiadores y críticos de arte lo mencionan en sus textos. La producción bibliográfica relativa a esta temática es mayoritariamente fruto de reflexiones de los propios artistas correo, siendo posible también encontrar aportes teóricos relevantes en algunos estudios académicos y en críticas presentes en catálogos de exposiciones relacionados a esta temática.

El arte correo puede ser considerado como una “corriente” del arte conceptual que tiene el correo como el soporte común de las más diferentes propuestas estéticas. La utilización de un modo alternativo de distribución de las proposiciones artísticas, como los correos, está relacionado, según Peter Osborne (1), con la necesidad del arte conceptual en requerir la participación del público, a fin de desafiar la percepción contemplativa de la obra y al mismo tiempo romper con las categorías convencionales del objeto de arte que resultaban en relaciones mercantiles.

Rompiendo con los circuitos oficiales de las galerías y museos, el arte correo enuncia una nueva forma de circulación del trabajo artístico, que enfatiza sobre todo lo colectivo:

«El intercambio de trabajos por la vía postal era práctica corriente entre los poetas desde los años 50. Sin embargo, en el arte correo, el correo pasa a ser el soporte privilegiado del arte. Ahí no parece instructivo identificar aisladamente cada artista, una vez que toda la red de comunicación, emisor-receptor, mensaje y soporte constituyen un sistema único. La figura del creador aislado a menudo se diluye. La producción es muchas veces colectiva y se compone del conjunto de los mensajes enviados y recibidos a través de los correos» (2).

Walter Zanini - crítico e historiador de arte de gran importancia en el contexto brasileño - reafirma el aspecto de colectividad del arte correo, cuando sostiene que:

«Artistas, en número considerable, rompiendo con el concepto tradicional de “obra”, alejándose de los esquemas de exposiciones oficiales y comerciales, desconfiados de la función de la crítica y como mínimo indiferentes a las revistas de arte dominantes – o sea, hostiles a todo *status quo* que podría parecer indispensable a la carrera artística – pasaron a organizarse para enfrentar una situación enteramente diversa, creando sus propias asociaciones, sus propios intercambios, sus propias publicaciones y seleccionando los locales para sus exposiciones. Como se han dedicado a actividades paralelas, estos artistas se hicieron económicamente independientes de los mecanismos centralizadores del arte» (3).

Este modo alternativo de circulación de las proposiciones/ideas artísticas enunciaba la idea de red que posteriormente, con el advenimiento de la Internet, se haría una cuestión altamente relevante para la contemporaneidad. Muchos de los trabajos de los artistas conceptuales utilizaban las redes de circulación de bienes y servicios como soporte y con eso hacían «visible la propia noción de red y de circuito, abstracta e invisible por definición» (4).

En la década del setenta, el arte correo era considerado por algunos críticos e historiadores de arte como uno de los grandes fenómenos de la vanguardia internacional. Su actuación amplia, en la visión Walter Zanini, posibilitaba para los nuevos lenguajes artísticos el desencadenamiento de situaciones comunicacionales y estructurales, como por ejemplo la desobjetivación y el anonimato. Otro aspecto destacado por Zanini, es el predominio de las significaciones sobre los aspectos formales:

«Como ocurre en otros sectores de la expresión conceptual, en el arte por correspondencia los elementos sintácticos son menos relevantes que el flujo continuo de la contribución semántica que se ha revelado en una vasta diversidad. Ella puede comprender prácticamente todo, lo que le da una característica anárquica» (5).

Julio Plaza, para quien el arte correo es una «acción anartística» que propone la información artística como proceso de intercambios y no como acumulación de bienes materiales, también destaca el énfasis semántico como una característica de esa manifestación: «El “mailartista” (como estrategia cultural) está más interesado en el mundo de los signos y de los lenguajes como forma de interaccionar en el mundo que en la manipulación de objetos, una vez que el pasaje del mundo de las cosas para el mundo de los signos ofrece una mayor operabilidad con un coste mínimo. Ocurre aquí una “desmaterialización del arte”. El uso de varios lenguajes hace con que el artista abandone la función poética o estética del lenguaje (como dominante), enfatizando otras funciones, como la referencial documentaria, la expresiva y también de impresión (de la propaganda), donde desarrolla una fuerte tendencia al lenguaje retórico para vehicular su ideología artística» (6).

La experimentación y la explotación de nuevos medios, técnicas y circuitos de exhibición fueron fundamentales para el desarrollo del arte conceptual y, en especial, del arte correo. Como ejemplo de esta relación existe no sólo el propio correo, con su amplia accesibilidad y amplitud, como también el uso de tecnologías recientes en aquél momento como la fotocopia y el fax, por ejemplo, que posibilitaban la reproducción en grandes cantidades de modo rápido y barato de las propuestas artísticas que posteriormente circularían en la red.

Para Belén Gache, en su análisis del arte correo, la utilización, en la década del 60, del correo como un medio táctico en el ámbito del arte está relacionada con la apropiación de los medios de comunicación por las manifestaciones artísticas del periodo, una vez que «la vocación de armar redes y de comunicar eran centrales para la cultura de esa época» (7). Coincide también con los estudios de Marshall McLuhan y Abraham Moles sobre la comunicación en la sociedad de consumo:

«El primero enuncia su famosa frase “*The medium is the message*” (el medio es el mensaje), implicando que, mientras que, a nivel consciente, el ciudadano común puede conectarse con el contenido de un mensaje, a nivel inconsciente sólo se conecta con el medio en el que el mismo es transmitido. En este nivel inconsciente que la sociedad de consumo condiciona sus mensajes anestesiando toda posible distancia crítica del público. Para Moles, el segundo de estos teóricos, existen, por su parte, dos tipos de comunicación: la interpersonal y la difusión, siendo esta última la predominante en las sociedades de consumo. En la década del 60, la sociedad comienza a verse como un complejo sistema de intercambio de información



y mensajes. Dentro de este sistema, la problemática de los mensajes artísticos ameritaría una serie de estudios particulares» (8).

Esas teorías subsidiaban a los artistas conceptuales que intentaban romper con el flujo unidireccional emisor-receptor de los medios de comunicación de masa, a través de la participación activa del espectador en la obra, socializando la autoría y diluyendo las fronteras que separan artista y público. De esta forma el arte correo democratiza el arte. Sin embargo, una vez que el artista postal se apropia del mundo de la información que está a su alcance, la relación cantidad *versus* calidad, se hace una de las dificultades no superadas en esa práctica artística.

De acuerdo con Gache, el arte correo es un conjunto de estéticas diferentes que tienen en el correo oficial su canal de expresión, apropiándose de ese canal de modo subversivo para configurarlo en un canal cultural alternativo de intercambio de mensajes artísticos. El funcionamiento del arte correo como una red subversiva de comunicación, sumado al contexto social del periodo, propició que la misma, así como el Fluxus y el Situacionismo, adoptara una «actitud crítica tendente al desvelamiento de las condiciones opresivas y absurdas impuestas por el medio social» (9). Esta autora también afirma que es el propio contexto represor de las dictaduras que posibilitó el surgimiento del arte correo en América Latina, pues, para ella: «el arte correo surge como una actividad conectada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente, en las décadas del 60 y 70» (10).

Según Freire (11), el arte correo en los países latinoamericanos y del este europeo significó una aceleración y una apertura a los contenidos artísticos que vigoraban fuera de estos países. Además de esto, permitió un intercambio de informaciones ético-estéticas, que en el contexto represor de las dictaduras sirvió como una eficaz estrategia subversiva que se articulaba, muchas veces, a través de contenidos eminentemente políticos. Como afirma Paulo Bruscky, «en el arte correo el arte retoma sus principales funciones: la información, la protesta y la denuncia» (12).

El correo se convertía en un vehículo altamente eficaz para la transmisión de mensajes subversivos debido a la dificultad en tener un control efectivo sobre el enorme flujo diario de correspondencias enviadas o recibidas. Como forma de burlar la censura, muchos artistas postales también criptografiaban sus mensajes, utilizándose de la poesía visual como un modo eficiente de transmisión de mensajes subversivos, de modo que, en el contexto latinoamericano, «el arte correo se convirtió así en un valioso móvil de comunicación con el resto del mundo. Sellos, estampillas y slogans, insertos en los correos regulares, denunciaban las situaciones de opresión, tortura y vejámenes que aquí se vivían» (13).

Edgardo Vigo, un artista postal pionero en la Argentina y con intensa actividad en la red, produjo una enorme cantidad de obras relacionadas a los derechos humanos. Su propio hijo fue una de las víctimas de la dictadura, siendo su nombre presente en la inmensa lista de desaparecidos. En el periodo de 1977 hasta 1983, Vigo se junta a Graciela Gutiérrez Marx, concibiendo y produciendo colectivamente una serie ediciones marginales, poesías visuales, gráficas alternativas, xilografías, declaraciones y plataformas poético-políticas que eran enviadas sistemáticamente por la vía postal a diferentes partes del mundo.

También con una activa actuación político-ideológica dentro de la red, algunos artistas postales fueron

presos por el hecho de organizaren polémicas exposiciones internacionales o por realizaren sus envíos como forma de denuncia y protesta, incomodando la censura de los gobiernos represores, conforme describe Paulo Bruscky:

«Afuera los problemas causados por la burocracia ultrapasada de los correos, existe, casi que exclusivamente en América Latina, las dificultades con la censura, que cerró, minutos después de su apertura, la II Exposición Internacional de Arte Correo, realizada el día 27 de agosto de 1976, en el vestíbulo del Edificio Sede de los Correos de Recife (Brasil), organización que patrocinó la muestra. Esta exposición, que contó con la participación de veintiuno países y tres mil trabajos, sólo llegó a ser vista por algunas decenas de personas y, además de la exposición, los artistas-correo brasileños Paulo Bruscky y Daniel Santiago, organizadores del evento, fueron arrastrados para la prisión por tres días, mientras los trabajos sólo fueron liberados después de un mes y, afuera los daños, varias piezas de artistas brasileños y extranjeros se quedaron retenidas hasta la presente fecha. El otro hecho absurdo ocurrido dentro de las “represiones culturales” en América Latina fue el aprisionamiento, por el gobierno del Uruguay, de los artistas correo Clemente Padín y Jorge Caraballo desde 1977 hasta 1982. En abril de 1981, el artista correo Jesús Galdamez Escobar fue secuestrado por la fuerza militar dictatorial del Salvador y sólo no fue asesinado porque consiguió huir y exilarse en México. Es siempre así, los que pretenden ser “dueños de la cultura” siempre intentan imponer sus métodos» (14).

Por el hecho de la red del arte correo vincularse muchas veces a movimientos sociales como los comités de amnistía internacional, muchas prisiones fueron denunciadas por esta vía, presionando los gobiernos dictadores y ocasionando, en algunos casos, la liberación de los presos antes del periodo sentenciado. Clemente Padín, por ejemplo, atribuye a las protestas internacionales de otros artistas postales con los cuales mantenía correspondencia el hecho de haber sido liberado antes del tiempo previsto.

Mientras algunos artistas postales estaban altamente comprometidos con las cuestiones de cuño político-ideológico, otros se utilizaban del arte correo bajo una influencia internacionalista centrándose más en cuestiones de cuño artístico. Bajo esta perspectiva, Liliana Porter - una de las artistas correo argentinas pioneras en el continente suramericano - en su relato sobre sus experiencia postales (15), destaca como principal interés de su producción en el periodo citado el concepto de arte como idea en la tentativa de evitar la producción de objetos comercializables, rompiendo con el sistema de galerías de arte, de modo que la artista no hace ninguna mención a preocupaciones de cuño político-ideológico.

El argentino Juan Carlos Romero (1931), por su parte, menciona su colaboración en 1973 para Hexágono, una publicación eminentemente política editada por Vigo. Sin embargo, afirma que en el periodo dictatorial, entre 1976 y 1982, su producción en el arte correo disminuyó significativamente (16). Romero no apunta ninguna justificación para la disminución de su producción en estos años, hecho que instiga una interlocución con el artista para intentar entender las causas de esa reducción, una vez que otros artistas, como Vigo, Padín y Bruscky, al contrario, van a intensificar su producción justamente por la urgencia del momento histórico.

Otra forma de burlar el sistema, destacada por Gache, es el uso de seudónimos o el uso de nombres

colectivos. La autora remite estas prácticas a los nombres de combate usados como tácticas revolucionarias. El uso de seudónimos por la búsqueda de anonimato no es novedad en el medio artístico, Duchamp, por ejemplo, se utilizó de seudónimos en más de una ocasión, suscribiendo obras como R.Mutt o Rose Sélavy. Por detrás de esta práctica, además de haber una crítica «a la defensa de la pretendida propiedad de las ideas sostenida por la sociedad capitalista y a la noción de copyright» (17), existe también, debido el contexto político represor, la intención de hacer los autores invisibles y, por lo tanto, fuera de control. Stewart Home apunta como polémica la cuestión del uso de los nombres múltiples en el contexto del arte correo, una vez que para él:

«Dos campos distintos emergieron para indicar cómo ellos deberían ser usados. Una facción insistía que debería haber una completa identificación con el nombre usado, mientras otra afirmaba que eso llevaría a una exagerada identificación de los nombres a individuos específicos y por lo tanto habría una *separación* clara entre identidad personal y el uso del concepto. Esta discusión no fue resuelta y llevo a hostilidades entre los individuos que compartían de una identidad múltiple» (18).

De todos los modos, varios nombres múltiples funcionaron con éxito en el ámbito del arte correo como, por ejemplo: Klaos Oldanburg, Karen Eliot, Monty Cantsin o Luther Blisset.

En su disertación de master en Arte Visuales, intitulada: *Todo lugar é possível – a rede de arte postal, anos 70 e 80* (19), Andrea Paiva Nunes analizó el arte correo para entender el funcionamiento de la estructura de la red del arte correo bajo los aspectos de creación, recepción y difusión, así como intentó revelar los diferentes tipos de ocurrencias artísticas en correspondencias y los establecimientos de circuitos, grupos y actividades. La investigadora tuvo como fuentes de consulta: los trabajos producidos en la red de arte correo en el período entre el 70-80 y algunas entrevistas con artistas correo activos en dicho período. Nunes está más centrada en las cuestiones teórico-filosóficas que estructuran la red de arte correo, no enfocándose en el análisis iconográfico de las obras consultadas o en el análisis de discurso de las entrevistas realizadas, de modo que los relatos e imágenes subsidian su investigación aunque no sean el foco de la misma.

La referida investigación aporta importantes reflexiones que enriquecen el debate en torno al arte correo, principalmente porque se centra en el papel político que la misma desempeña. Bajo esta perspectiva, Nunes destaca que el cambio de correspondencias posibilita el encuentro de diferentes personas de diferentes culturas que intentan compartir sus problemas específicos, de forma que la comunicación «agrega solidaridad a los acontecimientos locales» (20), créase así una red global de solidaridad que resulta en incontables propuestas vehiculadas a la denuncia de problemas del cotidiano. De este modo, el arte correo asume una postura política amplia, que abarca cuestiones no sólo de orden ideológica, pero también de orden étnica, de género, de opción sexual, ambiental etc., en que cada imagen «proporciona un comentario social» (21). De esta manera, se concluye que el carácter político-ideológico del arte correo no se restringe sólo a las sociedades que están bajo al comando dictatorial - a pesar de que sean altamente significativas en estas – pero, se amplían a todas las sociedades.

Además de esto, se debe entender que, por el hecho del arte correo se afirmar en el colectivo a través de la participación promovida por el acto de enviar y recibir correspondencias, ella se configura en sí

misma como una actitud política. Vista bajo este ángulo, «la posición política no está necesariamente en el contenido, pero sí en las estrategias y prácticas, en las formas de distribución y de circulación del arte» (22).

La importancia del arte correo no se centra en el objeto (correspondencia), pero en el proceso como uno todo, que envuelve tanto el tráfico y el contenido de los mensajes como la relación de intercambio entre emisor y receptor. A pesar de entender que las exposiciones son sólo un resultado parcial de todo este proceso, ellas se muestran como un importante registro de esta práctica.

### Conceptualizando el Arte correo

El concepto de *Eternal Network*, creado en 1963 por el artista *Fluxus*, Robert Filliou (1926-1987), fue y sigue siendo el inspirador de la continuidad de la red de arte correo. «Se define como un modelo utópico de la comunicación en expansión continua, utilizando todas las formas y medios expresivos» (23) para la producción estética, en la cual el medio postal es el más utilizado para los intercambios, siendo, según Vittore Baroni (24), «sinónimo para los circuitos postales creativos». En esta red cualquiera puede, con la mayor libertad, entrar o salir a cualquier momento, siendo este flujo continuo su movimiento vital. Las listas de direcciones de los participantes son la alimentación de la red y actúan en su expansión, pues a través de ellas se amplían las posibilidades de contacto entre individuos que tienen los mismos intereses y no se conocen. La red no está formada por un único circuito y sí por innumerables circuitos que se entrecruzan y se relacionan.

A partir de este concepto, los artistas postales de la década de los 80 iniciarán la utilización del término *Network* para la definición de sus actividades. Según Padín (25), el arte correo se caracteriza como una formación artística que acentúa la comunicación y enfatiza el arte en cuanto producto de la comunicación, fruto de trabajo (*work*) y de la trama de relaciones entre los comunicadores unidos en la red (*net*). Es el circuito que les permite la conexión, como en una red de ordenadores, sin una central única, y en el cual cada *networker* (artista de la red) actúa como un punto de reciclaje y creación estética.

El concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari (26), del mismo modo que el concepto de *network* defendido por Filliou y Padín, sirve para entender el funcionamiento de la red de arte correo. Para los citados autores:

« [...] el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera [...]. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y se desborda [...]» (27).

Además, los autores plantean que el rizoma tiene algunas características generales (28):

«1º y 2º. Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo;

3º. Principio de multiplicidad: en un rizoma no hay puntos o posiciones como ocurre en una estructura,

un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas;

4º. Principio de ruptura significativa: un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella línea, y según otras;

5º y 6º. Principio de cartografía y calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo [...] tiene múltiples entradas».

El arte correo también puede tener su funcionamiento pensado de manera respectiva a los principios planteados por los autores: 1º y 2º. Cualquiera puede entrar en el circuito de arte correo y comunicarse con otro cualquiera, de forma que se caracterizaran como puntos en una red, y es a través de la conexión de esos puntos que la red funciona; 3º. No hay una central o núcleo, sino innumerables puntos de contacto que posibilitan el crecimiento infinito de la red, desterritorializando el poder; 4º. Cuando algún punto de la red se interrumpe por el abandono del participante, interdicción de la obra o cualquier otro motivo, la red continua su flujo en otras direcciones, además, como afirma Nunes (29), «múltiples, varias y simultáneas ideas circulan en las ramificaciones a partir de fragmentos, acrecimientos, sustracciones, alteraciones que se forman y que configuran un lugar transitorio y un mensaje sin un autor y sin un destinatario – no existe uno y otro, y sí “multiplicidad”»; 5º y 6º. La red de arte correo está abierta a innumerables canales y su actuación es totalmente adaptable a los más distintos deseos de sus participantes.

El arte correo es, por lo tanto, un universo donde todo es permitido. Atrae, justamente, por permitir el libre tránsito de cualquier ciudadano del mundo, porque posibilita un mundo sin fronteras a través de la comunicación de personas culturalmente diferentes, pero muy próximas en las ideas. Lo que importa aquí no es la fama, no es el arte en cuanto producto lucrativo, más bien lo que es más importante en la expresión artística, es decir, comunicar, aproximar un ser humano a otro. De modo que el arte correo también se encaja perfectamente en las tendencias artísticas de la era de la globalización, que asumen un espacio sin fronteras y donde prevalecen las redes de comunicación, no obstante sin homogeneizar las ideas artísticas.

Con sus bases fundadas en la *Eternal network* de Filliou, la red de arte correo puede ser considerada una comunidad ideal de artistas libres del individualismo y de la competitividad, que inciden directamente en la vida, en lo cotidiano, abriendo una nueva era en la que el flujo de trabajos va del diálogo y del intercambio hacia la colaboración y al trabajo en equipo permitiendo que se realicen trabajos conjuntos, esto es lo que ilumina e instiga los artistas postales a continuar y a los nuevos a unirse a la idea.

El arte correo rompe fronteras y culturas y se convierte en un vehículo social, pues abre:

« [...] la posibilidad para cada uno de los *networkers* en tener una red personalizada para desarrollar concretamente sus intereses y proyectos personales, para encaminar un diálogo sobre una base igualitaria con otros artistas distantes que viven en diferentes realidades socioculturales» (30).

El hecho del tránsito de la información que configura la red la caracteriza como una «estructura ausente», «cuya presencia solamente puede ser presupuesta y constatada por sus efectos» (31). De ese modo, la red también puede ser entendida como un «no-lugar» (32), o sea, un lugar de paso, de transición, de no-estar.

Pero, de acuerdo con Nunes (33), el arte correo no crea la «tensión solitaria» que Marc Augé defiende, al contrario «pretende llegar a través de esos no-lugares, las personas que no esperaban encontrarse con el arte en sus trayectos rutinarios». De esta manera, el arte correo entra en lo cotidiano, pasa a formar parte de la vida misma de los que están implicados en la misma. La ausencia de un lugar propio y la inexistencia de un centro de poder también posibilita entender el arte correo a través del concepto de táctica postulado por Michel de Certeau y del mismo modo se puede decir que el arte correo:

«Aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Este lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para coger al vuelo las posibilidades que ofrece el momento. Necesita utilizar, vigilante, los fallos que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta» (34).

A través del arte correo, por lo tanto, los artistas entran en las casas de los unos y de los otros, se interrelacionan e intercambian ideas, obras, deseos, en fin, se comunican infiltrándose en las fisuras del sistema, trazando una cartografía propia, evitando el gran circuito del arte y al mismo tiempo aprovechando la ocasión para crear su propia lengua. En ella hay un franco diálogo entre productor y consumidor, siendo los mismos artistas postales quienes consumen el arte correo. Es un proceso cíclico, no cerrado en sí mismo, en la medida en que se comunica con otras manifestaciones, no sólo artísticas sino también sociales, y que permite en cualquier momento la entrada/salida de los eslabones de esta corriente. El arte correo exalta el valor de una comunicación plural y multilateral, uniendo compromiso crítico y creación dinámica (35). Como reitera Gianne Broi:

«El arte correo es, en sí mismo, “otro” tipo de sociedad comparado como el mayor del marco social, es “otro” sistema comparado como el mayor del sistema artístico que la vanguardia no fue capaz de imitar; es un factor de perturbación, un foco de resistencia no controlado. Desde que el arte correo existe, tenemos un concreto punto de vista de referencia, real y no utópico, contra toda tendencia de globalización en el campo de la creatividad artística» (36).

De este modo, la red de arte correo actúa como una línea de fuga, desterritorializada, fragmentada y molecular (37), resistiendo las estrategias del gran sistema de las artes (38), sus galerías y sus museos, asumiendo una esencia “micropolítica”, término que según Paul Ardenne quiere:

*«Assenyalar tant els procediments plàstics com les perspectives estètiques que es mostren més preocupats per allò vernacle que per la llengua universal, més indecisos que apassionats per la certesa, més deliberatius que enunciatius (ja es triga fer promeses), més mesurats que emfàtics»* (39).

Es micropolítica también porque trabaja con identidades locales y plurales en la realización de sus proyectos, está hecha de pequeñas historias que parten desde dentro de un sobre y cuando entran en la casa de cada uno recupera lo íntimo del ser humano y al mismo tiempo se conocen los nombres de los participantes, en verdad son todos anónimos.



Asimismo no deja de ser política, porque, como afirma Deleuze y Guattari, «*tot és política*» (40), este tipo de artista «*s'obsessiona amb els fragments de la realitat política del seu país o del seu barri*» (41) y, en este sentido, tiene la red de arte correo como un lugar libre y posible para ejercer su resistencia e interferencia como táctica para la inclusión de la política en el arte. De acuerdo con Hal Foster (42), es apenas como práctica de “resistencia” y de “interferencia” que lo político en el arte occidental puede ser aprehendido en nuestros días. Así, la red también se configura como un espacio para la «información, la protesta y la denuncia» (43), especialmente en momentos de fuerte represión como en las dictaduras o en circunstancias bélicas, oponiéndose irónicamente, en la mayoría de las ocasiones, a los grandes discursos ideológicos.

### Arte correo en el arte contemporáneo

El arte correo, a pesar de parecer en una primera visión algo del pasado y vinculado a la modernidad, se presenta, por lo tanto, como algo mucho contemporáneo y que por eso puede ser asumido como una tendencia artística postmoderna, tanto es así que los artistas contemporáneos del circuito oficial del arte se apropian de su estructura para producir sus trabajos. Esto se puede comprobar cuando se analiza, por ejemplo, la última Bienal organizada en São Paulo (XXVI Bienal de São Paulo, 2004), que dedica un gran espacio al atelier/archivo Paulo Bruscky, un de los artistas correo más activos de Latinoamérica.

Bruscky prioriza las investigaciones experimentales en su trabajo. A partir de 1969, aumenta sus realizaciones en el campo del arte conceptual y experimental haciendo investigaciones múltiples que implican el espacio y el ambiente, intervenciones y materiales diversos, como los *happenings*, sellos de goma, *copy art*, audio arte etc. Desarrolla, a partir de 1970, investigaciones en *copy art* (electrografía o xerografía), exponiendo los resultados en una muestra individual en la Galería Empetur de Recife. En 1973 ingresa en el Movimiento Internacional de Arte Correo. En 1974 estrena con Daniel Santiago el Movimiento/Manifiesto *Nadaísta*, donde hace uso del soporte super-8. Los materiales más utilizados en su trabajo son el hielo, el humo, la tecnología, haciendo uso del tiempo y de “cosas sensoriales” también como elementos de creación. Fue un pionero en la aplicación artística de múltiples tecnologías, como la grabación electrónica, proyección de diapositivas, *fac-símiles*, filme super-8, vídeo, reprografía, *off-set* y mimeógrafo, siendo también el pionero del videoarte fuera del eje Rio de Janeiro - São Paulo. Es el más entusiasta promotor del arte correo en Brasil, publica manifiestos y ensayos sobre el tema, y su nombre aparece en la mayoría de convocatorias organizadas en todo el mundo. Cabe destacar que este artista, por su propia opción, nunca ha vendido ninguna de sus obras.

A pesar de la producción incesante de Bruscky y de su participación en innumerables exposiciones y en algunos de los más importantes movimientos internacionales de arte conceptual, solo en 2006 fue un libro sobre el artista, escrito por Cristina Freire (44). Por otro lado, Bruscky, como cazador voraz de imágenes y informaciones, posee uno de los más ricos acervos sobre el arte contemporáneo brasilero e internacional, compuesto por aproximadamente cien mil objetos: cuadros, *fólderes*, plantas, cintas magnéticas, vídeos, obras maestras de la literatura, libros de arte, escritos científicos, disertaciones sobre estética, tratados,

montones de recortes de periódicos, catálogos de exposiciones, postales, obras del propio artista, la mayor colección de arte correo del mundo y otros ítems relacionados directa e indirectamente con su producción y con el arte contemporáneo como un todo. Sólo de integrantes del *Fluxus* – movimiento en el cual el artista ha participado -, son más de 500 obras. En fin, todo lo que el artista ha coleccionado o producido (y que continua coleccionando y produciendo) durante incansables 25 años de dedicación a la experimentación artística, se amontona en el suelo, en las paredes, en las sillas, en las mesas o en las estanterías de su atelier. Que se caracteriza según el propio artista por ser «un espacio en constante ebullición» (45).

Esta riqueza documental y visual - de un «artista-activista-archivista», carácter atribuido a Bruscky por el artista carioca Ricardo Basbaum (46) - localizada en la calle Cândido Lacerda, nº 311, Recife/Pernambuco, impresionó tanto a Alfons Hug, comisario de la 26ª Bienal de São Paulo, que mandó trasladarlo integralmente a la mega exposición. El espacio físico del inmueble fue reproducido en el Pabellón del Ibirapuera sin modificaciones, con las paredes y habitaciones (incluyendo el cuarto de baño) idénticos e igualmente amontonados de preciosidades. Como afirma Hug (47), «el atelier de Bruscky, al lado de su complejo mundo conceptual, también posee un encanto plástico y una cierta poesía melancólica». El espacio, muy parecido a una instalación, es en verdad un lugar en el cual el público puede conocer el universo que rodea al artista y que espeja la naturaleza fluida de su obra, para así poder pensarla como proceso.

Bajo un contexto distinto de lo que ocurrió en la XVI Bienal de São Paulo (1981), el arte correo aparecerá, veinte y tres años después, como archivo y documento sin ser violado por la pretensa institucionalización del sistema del arte, pero al mismo tiempo marcando su presencia y relevancia en la historia del arte, que insiste en olvidarlo.

## Conclusiones

El arte correo aún se configura como una laguna en la historia del arte. La mayoría de la bibliografía analizada demostró que, a pesar de la misma ser asociada al arte conceptual, ella es raramente analizada por los estudiosos, pues, cuando la misma es mencionada, esto se hace de manera bastante superficial. La única autora que, al tratar del arte conceptual, evidencia la práctica del arte postal como una de las manifestaciones del arte conceptual es la historiadora y crítica de arte brasileño Cristina Freire.

El arte postal, a pesar de parecer en una primera visión algo del pasado y vinculado a la modernidad, se presenta, sin embargo, como algo muy contemporáneo y que por eso puede ser asumido como una tendencia artística postmoderna, tanto es así que muchos de los artistas contemporáneos del *net.art*, por ejemplo, se apropian de su estructura para producir sus trabajos.

## Notas

1. OSBORNE, Peter: *Arte conceptual*, Londres, Phaidon, 2006, p. 22.
2. FREIRE, Poéticas do Processo: *Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 76.
3. ZANINI, Walter: “A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional”, en PECCININI, Daisy (org.): *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*, Catálogo de la exposición, São Paulo, FAAP, 1985, p. 81.
4. FREIRE, Cristina: “O presente-ausente da Arte nos Anos 70”, en VV.AA.: *Anos 70: trajetórias*, São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, págs.147-155.
5. ZANINI, W. (1985) op. cit., p. 81.
6. PLAZA, Julio: “Mail-art - arte em sincronia”, em VV.AA.: *Arte Postal – XVI Bienal de São Paulo (out./dez. 1981)*, Catálogo de la exposición, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.9.
7. GACHE, Belén: “Arte correo - el correo como medio táctico”, en DELGADO, Fernando G. & ROMERO, Juan C. (orgs.), *El arte correo en Argentina*, Buenos Aires, Arte Correo Vórtice, 2005, p.15.
8. GACHE, B. (2005) op. cit., p. 18.
9. GACHE, B. (2005) op. cit., p. 16.
10. GACHE, B. (2005) op. cit., p. 42.
11. FREIRE, C. (1999) op. cit., p. 78.
12. BRUSCKY, Paulo: “Arte Correio”, en PECCININI, Daisy: *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80, Catálogo de exposição, São Paulo*, FAAP, 1985, p. 77.
13. GACHE, B. (2005) op. cit., p. 17.
14. BRUSCKY, P. (1985), p.77.
15. PORTER, Liliana: “Experiencias postales”, en DELGADO, Fernando G. & ROMERO, Juan C. (orgs.), *El arte correo en Argentina*, Buenos Aires, Arte Correo Vórtice, 2005, págs. 51-54.
16. ROMERO, Juan Carlos: “Más de treinta años”, en DELGADO, Fernando G. & ROMERO, Juan C. (orgs.): *El arte correo en Argentina*, Buenos Aires, Arte Correo Vórtice, 2005, págs. 132- 134.
17. GACHE, B. (2005) op. cit. p. 21.
18. HOME, Stewart: *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilla na (anti) arte do século XX*, São Paulo: Conrad, 2004, p. 120.
19. NUNES, Andrea Paiva: *Todo lugar é possível: a rede de arte postal nos anos 70 e 80* (2004), Tesina (Master en Artes Visuales) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
20. NUNES, A. (2004) op. cit., p. 25.
21. ARCHER, Michael: *Arte contemporânea: uma história concisa*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, págs. 35-36.
22. FREIRE, Cristina: *Paulo Bruscky - arte, arquivo e utopia*, Recife, CEPE, 2006a, p. 147.
23. PADÍN, Clemente: *El Network: la red internacional de poetas*, 1995, [web en línea], disponible en <<http://www.merzmail.net/network.htm>>, [con acceso el 18-2-2007].
24. BARONI, Vittore: “Enter Network - en principio era el mail art”, *Neural*, no. 3, Italia, 1994, [web en línea], disponible en <<http://www.merzmail.net/vit.htm>>, [con acceso el 21-2-2007].

25. PADÍN, C. (1995) op. cit.
26. DELEUZE, Giles & GUATTARI, Félix: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pré-textos, 1997.
27. DELEUZE, G; GUATTARI, F., (1997) op. cit., p. 25.
28. DELEUZE, G; GUATTARI, F., (1997) op. cit., p. 13-15 *passim*.
29. NUNES, A. (2004) op. cit., p. 92.
30. BARONI, V. (1994) op. cit.
31. TRIVINHO, Eugênio Rondini: *Redes - obliterações no fim-de-século*, São Paulo, Annablume/ FAPESP, 1998, p. 17.
32. AUGÉ, Marc: *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papirus, 1994.
33. NUNES, A. (2004) op. cit., p. 99.
34. CERTAU, Michel de.: *La invención de lo cotidiano – Artes de hacer*, México, D.F., Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000, p. 43.
35. ARENAZAS, Jorge Solís: “Circuitos Abiertos - el arte correo en la VII Bienal de Poesía de Mexico”, *Neural*, n. 03. Italia, 1994, [web en línea], disponible en: <http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos>, [con acceso el 17-2-2007].
36. BROI, Gianne: *Mi trayectoria em arte correo*, 2000, [web en línea], Disponible en: <<http://www.vorticeargentina.com.ar>>, [con acceso el 27-11-2001].
37. Sobre lo molecular opuesto a lo molar, la definición viene de Deleuze y Guattari (1997, p. 218): «Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentar edades a la vez: una molar y otra *molecular*. Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes como entre los primitivos o entre nosotros – pero siempre en preposición la una con la otra –. En resumen, todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica y micropolítica*».
38. Sistema de las artes que aquí se entiende principalmente a través de las relaciones comerciales que lo sustentan.
39. ARDENNE, Paul: “L’art “Micropolític”, genealogia d’un gènere”, en: VV.AA.: *Interferències - context local espai real*, Catalogo de la exposició, Sabadell, Visions de Futur, 2002, p.67.
40. DELEUZE, G; GUATTARI, F., (1997) op. cit., p. 218.
41. ARDENNE, P. (2002), op. cit. p. 69.
42. FOSTER, Hal: “Remodificaciones - hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo: *Modos de hacer - arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, págs. 95-124.
43. BRUSCKY, Paulo: “Arte correo e a grande rede - hoje a arte é esse comunicado”, en FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.): *Escritos de Artistas anos 60/70*, São Paulo: Jorge Zahar, 2006, págs. 374-379.
44. FREIRE, Cristina: *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, Recife, CEPE, 2006.

45. BRUSCKY citado por EQUIPE ESTADÃO: Ateliê de Artista – Especial Bienal - **o espaço de criação na palavra de três artistas**, *Jornal O Estadão*, 2004, [web en línea], **disponible en** <<http://www5.estadao.com.br/especial/bienal/profile1.htm>>, [con acceso el 13-5-2006].
46. EQUIPE DIÁRIO. Bruscky empacota suas memórias de arquivista. *Jornal Diário de Pernambuco*, **Ago. 2004**, [web en línea], disponible en <[http://www.pernambuco.com/diario/2004/08/18/viver1\\_0.html](http://www.pernambuco.com/diario/2004/08/18/viver1_0.html)>, [con acceso el 13-5-2006]
47. HUG, Alfons: Mundo conceitual reflete crise da pintura, *Folha de São Paulo*, dec. 2003, [web en línea], disponible em <[http://web3.com.br/not10\\_1203/ne\\_not\\_20031225d.htm](http://web3.com.br/not10_1203/ne_not_20031225d.htm)>, [con acceso el 13-5-2006].



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Creación en los pliegues de la ciudad invisible: síntesis sonora y visual en *La Céleste* (2004), de Pascal Auger y José Manuel López López

Pedro Ordóñez Eslava

Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música

### Resumen

La comunicación que se propone plantea un análisis integral – técnico, poético y estético – de la creación *La Céleste* (2004) del compositor José Manuel López López y el videoartista Pascal Auger, inspirada en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. Esta pieza puede entenderse como un paso decisivo en una trayectoria estética, compartida desde mediados de los años noventa, en la que ambos creadores han asumido de forma natural las nuevas vías técnicas de expresión sonora y visual bajo la convicción absoluta de su necesaria aplicación en el lenguaje artístico contemporáneo. Por otro lado y también en ambos casos, la ciudad, entendida como ‘esfera’ sintáctica, aparece como imaginario conceptual re-creado en la red tecnológico-cultural actual. Para este análisis ha sido necesaria una metodología de investigación múltiple y también interdisciplinar, puesto que integra el estudio del texto original de Calvino y su asunción y posterior re-creación por parte de los autores propuestos.

### *Abstract*

*The aim of this paper is the comprehensive analysis – technique, poetic and aesthetic – of La Céleste, an audiovisual piece created by the composer José Manuel López López and the videoartist Pascal Auger, after Le città invisibili by Italo Calvino. The work can be understood like a crucial moment in their aesthetic thought, shared from the middle 90's, in which the artists have assumed the new sound and visual techniques under a total certainty of their relevance in the contemporary language of art. On the other side and in both cases too, the city – recognized as a syntactic 'sphere' - seems to be a conceptual 'imaginaire' re-created in the technological and cultural status of present day. For this essay it's been essential to make use of a wide research with a holistic methodology given that it is incorporated the literary analysis of Calvino's text and its later musical and visual re-creation by Auger and López López.*



*L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible.*

*Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder,*

*et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' 'autre côté'*

*de sa puissance voyante. Il se voit voyant,*

*il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même*

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*

Este texto tiene como objetivo esencial el análisis integral de *La Céleste*, pieza audiovisual creada por el videoartista Pascal Auger y el compositor José Manuel López López en 2004 e inspirada en la novela *Las ciudades invisibles* del escritor italiano Italo Calvino. A través de esta obra y con una metodología necesariamente poliédrica que asuma en su planteamiento el estudio tanto del texto literario original como del proceso poético y estésico desenvuelto por los autores, así como del objeto final y su localización en el catálogo creativo de ambos, se ha intentado observar su relevancia artística con una atención específica a la convergencia interdisciplinar que lo define; de hecho, es esta interdisciplinariedad la que caracteriza la propia convicción estética de sus autores y la que atrae de forma ineludible este análisis.

La íntima relación establecida entre distintos ámbitos artísticos – música y artes visuales, poesía y arte sonoro – es un hecho obvio en la creación contemporánea y distingue de manera apodíctica una actitud definitiva en la poética de algunos de los autores más significativos de la escena estética y artística actual.

Si el título genérico del XIV Congreso, *Correspondencia e integración de las artes*, en el que intervino Simón Marchán Fiz con su ponencia ‘Figuras de la mezcla en las artes’, aludía efectivamente a esta ‘permeabilidad’ interdisciplinar, a esta ‘poética del desbordamiento’ (1), las nuevas técnicas digitales e intermediales, en ‘incesantía’ – término empleado por Álvaro Pombo – absoluta, han creado los caminos necesarios para transitar nuevas vías de expresión en las que la imagen, el sonido y la letra, así como el propio espacio circundante, presentan una iconografía re-creada, tanto en su alusión a un pasado cultural común como a nuevos símbolos hermenéuticos: el ‘cerco del aparecer’, en definición de Eugenio Trías (2), se desvanece así hacia un nuevo sistema múltiple que debe acoger propuestas intertextuales, palimpsestos interdisciplinares precisos en el arte de hoy.

Por otro lado, asumida como imaginario iconográfico y ‘esfera’ (3) sintáctica determinante en la percepción de la propia realidad circundante del individuo, la ciudad ha alcanzado histórica y tradicionalmente un lugar muy destacado como objeto de representación plástica: desde la Jerusalén celeste imaginada por Van Eyck y la ciudad de Delft observada por Vermeer, hasta la indagación plástica de Kandinsky, en sus vistas de Ámsterdam, entre otros muchos.

Hoy, los nuevos medios audiovisuales, desde los más populares, la fotografía y el cine, hasta el video o la

instalación intermedia, entre otros, han entendido la metrópoli de forma inequívoca como un entramado de sentidos y significados que inciden efectivamente en la identidad propia del individuo, siendo además integrada en la discusión cultural, filosófica y sociológica contemporáneas, discusión que intenta definir los interminables pliegues que la conforman y que pueden provocar tantas ‘lecturas’ como ‘lectores’.

### Los autores

En este sentido, José Manuel López López y Pascal Auger son a la vez ‘lectores’ y creadores: el catálogo creativo del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956), cuya calidad técnica y musical supuso la obtención en 2000 del Premio Nacional de Música, evidencia una poética que asume de manera natural la ubicación hermenéutica de distintas expresiones artísticas de algunos de los autores más significativos en la esfera creativa actual así como la colaboración íntima con algunos de ellos. Formado inicialmente en el Real Conservatorio Musical de Madrid, su condición de compositor alcanzó definición absoluta en el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique de París donde desarrolló técnicas de composición apoyadas en soporte informático, tanto en el terreno creativo, en el que cobró gran peso el pensamiento compositivo espectral de autores como Gérard Grisey (Belfort, 1946- París, 1998), como en el de emisión del sonido – véase *Lituus* (1991), para cuarteto instrumental y dispositivo informático, *Diesseits* (1993), para trompeta sola, ensemble instrumental y dispositivo informático o *Sottovoce* (1995), para cuarteto vocal y dispositivo de difusión cuadrafónica –. Cada una de estas obras precisa un análisis técnico que debe considerar los avances tecnológicos en el estudio del espectro sonoro y de las cualidades tímbricas que definen el sonido de cada instrumento.

Asimismo, esta asunción tecnológica ha crecido en íntimo contacto con la voz de autores de otras disciplinas, lo que ha ampliado de forma decisiva el cerco poético de López López. Un ejemplo de ello es el íntimo contacto creativo con el pintor José Manuel Broto (Zaragoza, 1949), con quien ha definido una colaboración constante desde mediados de los años noventa culminada en *La Noche y la Palabra* (2004), Ópera en un acto con escenografía de Broto, y la serie *Música de Luz* (2007): una secuencia plástica que introduce de manera definitiva al pintor en el ámbito digital y que ilumina la integral pianística de López López, desde *Lo fijo y lo volátil* (1994), para piano y electrónica, hasta *Un instante anterior al tiempo* (2006), para piano y manipulador. Ambas expresiones, sonora y visual, son ofrecidas en soporte videodigital como sello al vigésimocuarto número de la Revista de Arte, Música y Literatura *Sibila*, publicado en abril de 2007. El corpus sonoro de López López queda así efectiva y substancialmente unido a la serie plástica digital de Broto, artista de ‘lugares mágicos siempre cambiantes’ (4), como ilustración de un ‘pensamiento purista y cálido en busca de belleza’, en palabras del propio compositor (5).

La trayectoria de Pascal Auger (París, 1955), el envés creativo de la colaboración que se pretende indagar en la presente comunicación, se encuentra vinculada a su formación conceptual bajo la tutela de Gilles Deleuze en Vincennes y Saint-Denis, entre 1975 y 1987. Cineasta y videoartista, emparentado inicialmente con la actividad del grupo ParisFilmsCoop y con la revista *Melba* a lo largo de los años setenta (6), ha realizado incursiones en el film experimental – *Le Petite Fille* (1978) y *Juste avant midi*, cortometraje

con el que le fue concedido el Segundo Premio en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid en 1991, entre otros –. Sin embargo, es en el videoarte, a partir de mediados de los años noventa, donde encuentra un medio técnico más adaptado a su lenguaje visual. Su trayectoria está también vinculada a la de autores de diversas disciplinas como la literatura y la creación musical de vanguardia, tales como la compositora Pascale Criton (París, 1954) en *Entre ciel et terre* (1989) y los literatos Dominique Noguez (Bolbec, Seine-Maritime, 1942) en *Les Historiettes* (1997) y Jean-Philippe Toussaint (Bruselas, 1957) con el que colaboró en la serie de conferencias *Faire l'amour: une lecture japonaise* (2006), en torno a su creación literaria.

En este contexto, la estrecha vinculación estética con el compositor José Manuel López López, con el que estableció un contacto sólido y constante a partir de su encuentro en la Villa de artistas Kujoyama en Kyoto en 1996, ha obtenido un resultado franco en la creación co-inspirada en torno a la figura de Italo Calvino (La Habana, 1923 – Siena, 1985) y, fundamentalmente, de sus ‘ciudades invisibles’. La inquietud de Calvino y su propia concepción estética y poética integra la relación interdisciplinar con otros autores – como puede verse en la serie de libretos que realizó para las óperas *La vera storia* (1982) y *Un Re in ascolto* (1984) de Luciano Berio (Oneglia, 1925 – Roma, 2003), por lo que la ubicación hermenéutica de sus ‘ciudades’ en el corpus estético de López López y Auger fluye de manera natural bajo una concepción compartida de la convergencia intertextual.

*Le città invisibili* fue publicada por primera vez en 1972 y alcanzó, como afirma María José Calvo Montoro, una posición esencial en la creación literaria italiana contemporánea (7). Este relato no debe tomarse como un ejemplo que continúe la ya abandonada línea ideológica y socialmente comprometida de los años cuarenta y cincuenta, sino como un paso decisivo hacia la asunción de un pensamiento utópico que precisamente trasciende la concepción realista de su novela anterior. La fuerza germinal del deseo es la que da origen a esta utopía literaria en la que la ciudad es explorada precisamente ‘como las páginas de un libro en donde se han ido depositando las palabras que la describen como los rastros o las trazas de la existencia humana que la habita’ (8).

### *La Céleste*

*‘Pues que la vista se une al oído.*

*Cuando se mira directamente,  
se espera y se da lugar al escuchar’*

María Zambrano, *Claros del bosque*

Como texto con un hondo carácter poético, es asumido por Auger y López López para la elaboración de *La Céleste*, para percusión, electrónica y video, estrenada en el Foro de las Imágenes ‘Nemo 9’ de París en 2004; esta pieza sirve además como referencia decisiva para *Les villes invisibles*, espectáculo audiovisual, cercano al género escénico que trasciende los límites convencionales de la ópera, en el que se encuentran actualmente trabajando estos dos artistas: en ambos casos, la ciudad, entendida como clave sintáctica

esencial en el imaginario social y cultural actual, es además el objeto poético y creativo sobre el que se construye un complejo lingüístico visual y sonoro.

*La Céleste* es una pieza visual y sonora de casi dieciséis minutos de duración en la que se suceden de manera alternada secuencias de diversa tipología que podrían dividirse en dos bloques fundamentales:

a) el primero de ellos se encuentra conformado por seis secuencias en las que se presenta el tránsito de un personaje por las calles de una ciudad: un ‘paseo’ – ‘Balade’, en la partitura de López López – que alcanza dimensión estética al servir como ‘instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio’ (9), como proceso de lectura e identificación del entorno más cercano por parte del propio actor-autor, que nos hace partícipes como espectadores de su peculiar visión de lo urbano a través de una narración fílmica en primera persona: la cámara se sitúa a la altura de su propia mirada y nos ofrece una imagen convencional, real y reconocible de forma sencilla por el espectador. Esta concepción visual relaciona esta propuesta con otras anteriores del propio Auger – *Appia* (2003), en la que registra el recorrido a pie de la via Appia – y con la de otros autores que hacen del medio urbano y la ubicación del individuo en él su objeto de reflexión artística, aunque en una línea conceptual diferente: entre estos podría destacarse Mark Lewis (Hamilton, Canadá, 1958) a través de obras tan recientes como *Rush hour*, *Morning and Evening*, *Cheapside* (2005) o *122 Leadenhall Street* (2007), entre otros (10).

En esta primera tipología de secuencias el sonido, entendido de forma diegética, proviene del propio paisaje sonoro que circunda al personaje – sus pasos, su respiración, el ambiente nocturno en el que se desenvuelve la acción.

De hecho, en las dos últimas, este sonido adquiere protagonismo absoluto puesto que la proyección aparece en negro, no existe imagen: aquellos pasos, la respiración ya forzada del actor, el paisaje sonoro del entorno son ahora los únicos objetos propuestos al espectador, sólo oyente en esta ocasión. El andar se abstrae de su localización urbana específica y se desmaterializa, se despersonifica: «Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de sus calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y ventanas de las casas, aunque no haya en ellas hermosuras o rarezas particulares. Su secreto es la forma en que la vista se desliza por figuras que se suceden como en una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ni una nota. El hombre que sabe de memoria cómo es Zora, en la noche, cuando no puede dormir, imagina que camina por sus calles y recuerda el orden en que se suceden el reloj de cobre, el toldo a rayas del peluquero, la fuente de los nueve caños, la torre de cristal del astrónomo (...)» (11).

b) También seis es el número de secuencias que integran el segundo de estos bloques: una sucesión de distintas re-creaciones visuales, *after-images* (12) de esa misma ciudad. Tras presentar un recorrido aparentemente ‘real’ y aceptado de forma lógica por el espectador, Auger propone la convergencia simultánea de distintos planos, cada uno, en diversos pasajes, con su propia actividad plena de significado. A través de distintos procedimientos digitales desarrollados sobre el reflejo del mismo entramado urbano, la imagen adquiere progresivamente una mayor complejidad visual y simbólica: en las dos primeras secuencias, es el agua la que proyecta una lectura propia del objeto reflejado y adquiere dimensión material propia,

desgajada de este objeto inicialmente percibido como real (Il. 1): « (...) al llegar [a la ciudad de Valdrada] el viajero ve dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo, invertida. No existe o sucede nada en una Valdrada que la otra Valdrada no repita, porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada del agua, abajo, contiene no sólo todas las canaladuras y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con sus techos y sus pavimentos, las perspectivas de sus corredores, los espejos de sus armarios (...)» (13).

En las siguientes secuencias – números III a VI –, la co-existencia de varios planos ofrece realidades similares aunque no simétricas: el tiempo transcurre ligeramente desplazado entre unas secciones y otras de la pantalla por lo que se percibe una extraña relación entre las acciones, una relación disociada, de hecho, aunque en una forma sutil; el tiempo se encuentra efectivamente solapado en su devenir, como afirma Merleau-Ponty: el ser aparece así «captado entre las cosas, tiene un envés y un reverso, un pasado y un porvenir» (14).

«En Esmeraldina, ciudad acuática, una retícula de canales y una retícula de calles se superponen y se entrecruzan. Para ir de un lugar a otro siempre puedes elegir entre el recorrido terrestre y el recorrido en barca, y como en Esmeraldina la línea más breve entre dos puntos no es una recta sino un zigzag ramificado en tortuosas variantes, las calles que se abren a cada transeúnte no son sólo dos sino muchas (...). La red de pasajes no se organiza en un solo plano, sino que sigue un subir y bajar de escalerillas, galerías, puentes convexos, calles suspendidas» (15) (Il. 2).

Esta configuración técnica observa ciertos precedentes en obras anteriores como *Les Belles Images-À la cathédrale* (2001) y se relaciona con otras creaciones tanto coetáneas a *La Céleste*, en el caso de *l'Atlantidenet* (2004), como de producción más reciente –el ciclo *Douce-amère* (2006), sobre imágenes registradas en ciudades como Hangzhou, Shangäi o Pekín, con una atención cromática mayor que integra de forma más sutil la división en planos característica de piezas anteriores.

Pueden rastrearse antecedentes alusivos a esta conformación visual en la confrontación de planos aparentemente ilógicos de M. C. Escher o, mucho antes, en las conocidas *Carceri d'invenzioni* de G. B. Piranesi, entre otros. Sin embargo, la imagen de Auger trasciende su percepción visual hacia una lectura que, apoyada en la poética utópica del texto calviniano, nos presenta la existencia de mundos co-existentes, de ciudades iguales y disímiles a la vez, y de los individuos que las habitan, que precisamente protagonizan y viven estas ciudades: una re-creación poético-visual de esa misma ciudad a través de distintos procedimientos digitales sobre el reflejo del mismo entramado urbano.

Como se muestra evidente a través de las ilustraciones ofrecidas, tanto el paseo nocturno de la primera sección como esta última tipología de secuencias definidas son localizadas en y construidas sobre la ciudad de Venecia, de donde proviene el histórico mercader Marco Polo, personaje principal en la novela de Calvino, que describe al emperador de los tártaros, el sire Kublai Khan, cada noche y de manera muy detallada, las ciudades de su imperio, que no son otra cosa que recreaciones de la propia ciudad de los canales.

Asimismo, en esta segunda sección recién analizada aparece la creación sonora de José Manuel López

López a través de dos piezas compuestas anteriormente: *Cálculo secreto* (1993), para vibráfono, dedicada al percusionista Miguel Bernat y estrenada por él mismo en el festival Les Amis d’Ars Musica de Bruselas en 1995, y *Movimientos* (1998), doble concierto para piano y orquesta, estrenado en el Festival MUSICA de Estrasburgo en 1999 por la Orquesta Nacional de Francia dirigida por Pascal Rophe. Ambas partituras se vieron modificadas sensiblemente, aunque fue la primera de ellas la que sufrió una alteración más profunda que necesitó de hecho de una nueva edición en partitura. Ambas piezas se sitúan en el pensamiento técnico y estético de López López de forma muy significativa (Il. 3).

Sólo el fragmento que aparece en esta tercera ilustración, inicio de la partitura específica de *La Céleste*, sobre la creación previa *Cálculo secreto*, puede asumir un análisis exhaustivo en el que se integraría tanto el estudio de la aplicación del pensamiento espectral característico de López López en un instrumento monofónico y temperado como el vibráfono, en cuanto al desarrollo estrictamente armónico y melódico, como el examen de los valores rítmicos propuestos a lo largo de la partitura, en cuanto a la organización métrica, esencial en su pensamiento musical; la observación integral de estas dos perspectivas analíticas, y la percepción sonora final, alcanzarían ya en el terreno poético un origen conceptual, construido sobre el ‘juego’ entre ambos planos –el estrictamente analítico y el sensorial–, que coexisten efectivamente en la partitura y que obtienen un significado diverso aunque imbricados de forma ineludible, como podría observarse de forma sencilla en el tratamiento rítmico del la bemol que abre la pieza.

Esta concepción estética y compositiva es también decisiva en otras piezas del entorno cronológico de *Cálculo Secreto* como *Lituus* (1991) o *Sottovoce* (1995); en ellas es la difusión electrónica la que personifica la dialéctica con el instrumento convencional, la que trasciende sus posibilidades tímbricas y rítmicas, la que se proyecta hacia un plano no posible, en el sentido físico de la palabra, aunque percibido de forma cierta por el oyente.

A la utilización del vibráfono, instrumento cuyo desarrollo melódico evoca un paisaje sonoro etéreo, en las secuencias número I, II y IV, se suma la de una *grosse caisse* – gran caja –, percusión sólida e inequívoca que sirve de tercer elemento sonoro: como contraste ante este vibráfono – es utilizado durante las secuencias III del primer y segundo bloque y IV del primer bloque – y como introducción a la aparición de *Movimientos*, en un momento más avanzado del video, obra de una complejidad armónica, tímbrica y textural absolutas, que supone un paso decisivo en el catálogo de este compositor. Aunque no es este el medio idóneo para analizar de forma más específica su devenir armónico y tímbrico, esta pieza es sin duda una obra decisiva puesto que traslada a una plantilla instrumental convencional la investigación física que caracteriza el trabajo de López López durante los años de estancia tanto en el Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) como en el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París, a finales de la década de los ochenta y comienzo de los noventa.

*Movimientos* es introducida en el video en una última sección (ca. c. 250) en la que se aloja una crisis construida sobre tres acordes de larga duración en *tutti* (cc. 257-260), que da pie en seguida y como contraste tajante a un pasaje en el que ambos pianos, instrumentos solistas de la pieza, avanzan *in rilievo sempre* y en hoquetus trepidante (=168) sobre el conjunto orquestal; esta *puissance* alcanza un registro sobreagudo en una segunda etapa (cc. 294 y ss.) a la que continúa una sección *poco meno mosso* y de



carácter rítmico cercano al libre (cc. 306 y ss.), que dará pie al final de *Movimientos*: un complejo textural granular de nuevo en registro sobregado, registro preciso sólo en *piccoli* y *piano*, puesto que el resto de la plantilla orquestal se instala en el ámbito de frecuencias no determinadas a través del ruido de llaves en la sección de viento y del uso de plectro en la cuerda; este material alcanza una resolución ligera y cristalina en cuanto al timbre conseguido, acentuado por el uso de *glockenspielen* y de árbol de campanas en la percusión: una conclusión concebida años atrás – la obra fue estrenada en 1999 – pero que se alinea de forma muy efectiva con la última secuencia visual de *La Céleste*, en la que el agua y su transcurrir especular vuelve a situarse como objeto artístico esencial (Il. 4).

## Conclusiones

El juego de reverberaciones visuales, en las que la ciudad acogida como símbolo alcanza una vasta significación conceptual, y su conjugación sonora, admiten un amplio arco de posibilidades analíticas que tienen en el texto de Calvino una referencia semántica precisa. Estas vías hermenéuticas, que integran el análisis visual y sonoro de *La Céleste*, observan además el imaginario de la metrópoli contemporánea en este caso definido por la presencia constante e ineludible de una arquitectura estilísticamente alejada de la actualidad, que alude a un pasado asumido de forma natural en la memoria, vinculada sin embargo a la identidad del individuo que observa y vive, imagina y construye su personal sintaxis urbana, en un cruce de lo visible y lo invisible, como afirmaría Jean-Luc Marion (16): lo percibido y lo imaginado – lo re-creado – por el espectador y oyente, se funden aquí en una pieza que nos concierne como habitantes de una ciudad visible para nosotros, e invisible para el otro.

A través del estudio específico de *La Céleste* se ha podido aproximar un análisis del planteamiento poético y técnico tanto de la creación sonora de José Manuel López López como de la expresión visual de Pascal Auger; más acá de su proyección conceptual, sin duda esencial en una obra impregnada del texto poético calviniano y también observada en este texto, he intentado situar esta pieza en el catálogo artístico de cada uno de sus autores con el fin de delimitar su relevancia, que ha quedado definida como absoluta en ambos casos:

- en primer lugar porque presenta la materialización artística de una preocupación constante: el devenir temporal, su construcción, su análisis y su percepción sensorial, reflejado tanto desde lo estrictamente musical como desde lo visual en la co-existencia y la dialéctica de varios planos que co-habitan en un objeto final percibido por el oyente-espectador;

- en segundo lugar, porque propone un íntimo contacto entre disciplinas distintas, una permeabilidad efectiva entre sensibilidades técnicas diversas bajo la sólida convicción de la potencia expresiva que obtiene su convergencia en un objeto artístico único.

El análisis específico de *La Céleste* ha pretendido ser una aproximación tanto desde el punto de vista técnico-tecnológico, en cuanto a la creación digital se refiere, como desde el estético, a algunas de las inquietudes conceptuales que precisamente se han abordado en esta XVII edición del Congreso Nacional

de Historia del Arte, tales como la aplicación de los nuevos medios técnicos - videoarte digital, arte sonoro – a un imaginario creativo que alcanza nuevos significados en el entorno habitual que nos circunda e identifica, bajo una concepción convergente de varias disciplinas artísticas, algo que incide efectivamente en la propia ‘multiplicidad’ que caracteriza a la sociedad actual, rasgo que ya nos propuso Italo Calvino desde su perspectiva hacia mediados de los años ochenta dentro de sus conocidas *Propuestas para el próximo milenio* (17): la posición en diálogo múltiple y constante, la lectura *aux éclats, majloquet* (18) de la palabra, la imagen y el arte sonoro.

Así, «Quizás todo consista en saber qué palabras pronunciar, qué gestos hacer, y en qué orden y con qué ritmo, o bien baste la mirada la respuesta el ademán de alguien, baste que alguien haga algo por el solo placer de hacerlo y para que su placer se convierta en placer de los demás: en ese momento todos los espacios cambian, las alturas, las distancias, la ciudad se transfigura, se vuelve cristalina, transparente como una libélula» (19).

## Notas

1. Como afirma el propio MARCHÁN FIZ en esta ponencia integrada en las Actas del Congreso *Correspondencia e integración de las artes*: COLOMA MARTÍN, Isidoro, SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (eds.): **XIV Congreso Nacional de Historiadores del Arte**, 2 vols., Málaga 18 - 21 de septiembre de 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y Cooperación cultural, 2003, IIº vol., págs 19-35.
2. En *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
3. En el sentido que otorga a esta palabra la línea de pensamiento defendida fundamentalmente por SLOTERDIJCK, Peter: *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Madrid, Siruela, 2003.
4. Como manifiesta LÓPEZ LÓPEZ en relación tanto con Broto como con otros artistas que influyen de forma franca en su creación, véase “Entrevista. José Manuel López López”, en *Diverdi*, 172/Julio-Agosto, 2008, págs. 54-57.
5. En TÉLLEZ, José Luis, FORD, Andrew: *Música Presente: perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid, Fundación Autor, 2006, págs. 117-132.
6. Según afirma MASI, Stefano: “ParisFilmsCoop ou le voyage fantastique”, en BRENEZ, Nicole, LEBRAT, Christian (ed.): *Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Mazzotta, 2001, págs. 376-378.
7. Véase CALVO MONTORO, María José: *Italo Calvino*, Madrid, Síntesis, 2003.
8. CALVO MONTORO, M.J. (2003) op. cit., p. 91.
9. Así puede entenderse el ‘recorrido’ desde CARERI, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
10. Puede consultarse al respecto el texto de NICHOLSON, Geoff: *The lost art of walking. The History, Science, Philosophy and Literature of Pedestrianism*, London, Riverside, 2008.
11. Así nos habla Marco Polo de la ciudad de Zora, en “Las ciudades y la memoria. 4”, CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2007, págs. 30-31.
12. Término relacionado con algunas tendencias analíticas en el estudio de la cultura y con manifestaciones artísticas que tienen en la ciudad su objeto estético esencial, véase RESINA, Joan Ramon, INGENSCHAY, Dieter (eds.): *After-images of the city*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.
13. “Las ciudades y los ojos. 1”, CALVINO, I. (2007) op. cit., págs. 67-68.
14. MERLEAU-PONTY, Maurice: *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2007 [1964], p. 19: «un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir».
15. “Las ciudades y los intercambios. 5”, CALVINO, I. (2007) op. cit., págs.101-102.
16. Por ejemplo en su texto *El cruce de lo visible*, Castellón, EllagoEdiciones, 2006.
17. Publicadas en Madrid en 1992 por la editorial Siruela.
18. En el sentido que otorga a estos términos Marc-Alain OUAKNIN en su *Elogio de la caricia*, Madrid, Trotta, 2006.
19. “Las ciudades escondidas. 3”, en CALVINO, I. (2007) op. cit., págs. 162-163.

**Ilustraciones:**



1. AUGER, Pascal y LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: *Fotograma de La Céleste* (ca. 5'40"). Cedido por el autor.



2. AUGER, Pascal y LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: *Fotograma de La Céleste* (ca. 14'55"). Cedido por el autor.



# La Céleste

Musique José Manuel López López  
Images Pascal Auger

(\*) les alterations sont toujours valables pour toute la mesure

## 1 Balade I 0" ----> 2'25" (sans musique)

Les indications temporelles sont comptées à partir du zéro virtuel du compte à rebours placé en début de vidéo. Il commence à 8 jusqu'à 2, chaque chiffre correspond à une seconde, les 1 et 0 ne sont pas affichés et donc le début du chronométrage se trouve dans le noir, deux secondes après le 2.

### Venise la nuit 2' 25" -----> 4' 05"

3. LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: *Inicio de la partitura de La Céleste* (cc. 1-11). Cedida por el autor.



AUGER, Pascal y LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: *Fotograma de La Céleste* (ca. 15'30"). Cedido por el autor.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Memoria personal y colectiva en la experimentación audiovisual: José Val del Omar y Javier Codesal

Virginia Ruisánchez Acebal  
Universitat de Barcelona

### Resumen

La clave de mi comunicación es desvelar los paralelismos existentes entre dos artistas españoles procedentes de dos momentos históricos diferentes y abanderados del documental de creación. José Val del Omar representaría el pasado y Javier Codesal el presente de una creación visual poética en la que el trabajo con la memoria se sucede una constante en sus obras. A ambos creadores les separan el tiempo, la tecnología que aplican y la historia del propio dispositivo audiovisual, pero les une una preocupación estética y sensorial digna de análisis.

### Abstract

*The key of my communication is to reveal the parallelism between two Spanish artists proceeding of two different historical moments and embodied of documentary of creation. José Val del Omar would represent the past and Javier Codesal the present of a poetic visual creation in which the work with the memory follows one another a constant in their works. The time, the technology that they apply and the history of the audio-visual device itself separate both creators, but an esthetic and sensorial worry worthy of analysis unites both creators.*



La historia de las imágenes audiovisuales, como documentos históricos que son, forma parte indiscutible del imaginario colectivo pasado y presente. En este campo, los historiadores siempre han adjudicado una valía testimonial al llamado género documental. Efectivamente, dicho género siempre ha gozado de una voluntad cercana a la inmediatez, a la transparencia y a la búsqueda de la mayor verosimilitud con lo representado. Sin embargo, esto ha cambiado.

Desde los años 90, el género documental está realizando una de sus mayores progresiones desde su nacimiento (que, por ejemplo, Jean-Louis Comolli lo sitúa en su momento inaugural). No sólo cabría destacar toda una reconfiguración teórica llevada a cabo desde especialistas como Eric Barnow (1974, 1993, 1996), Richard M. Barsam (1992) o Bill Nichols (1991, 1997) hasta Stella Bruzzi (2000) o Guy Gauthier (2003) sino también su imprevista presencia en el campo de la experimentación artística institucional. Algunos teóricos responden a tal situación, afirmando que todos estos trabajos interesados por el documental parten de la atracción e implicación por lo que es representado como “real”. De otro modo, la aparición de las nuevas tecnologías ha implicado no sólo un cuestionamiento de los viejos conceptos sobre verdad/falsedad, sino también la incorporación de ésta al ámbito de lo cotidiano. Es la necesidad de un “ahora” la que hace que exista en la actualidad un interés general por “lo que ocurre”. Los nuevos relatos de voluntad documental son, en gran medida, resultado de la multiplicación de medios de comunicación y del entrecruzado camino entre los géneros audiovisuales. También la llegada de una nueva tecnología será determinante en esta renovación, pues las cámaras digitales en su ligereza y su capacidad memorística parecen ser las idóneas para este tipo de visión, cada vez menos sofisticada en cuanto a su producción. Por otra parte, la diversificación simultánea de los modos de distribución y de difusión juega un papel decisivo los festivales internacionales y las exposiciones colectivas.

Para Jean-Christophe Royoux cuando habla del “*Cinéma d'exposition*”, «lo que se perfila hoy no es simplemente el interés de los artistas por el cine, ni el improbable interés de los cineastas por las artes plásticas, sino, sobre todo, y a partir de dos historias muy diferentes, la convergencia del cine y las artes plásticas en la configuración de un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen: el cine de exposición» (1).

En los años 60 los artistas que usaban el video, lo exploraban como un nuevo instrumento para atacar la institución televisiva. Usaban el propio medio para criticar a los *mass media*. El video-artista Wolf Vostell enterró un monitor, Joseph Beuys puso otro contra la pared, pero sería Nam June Paik quien en 1965 con su grabadora portátil, registró la visita del Papa a Nueva York, para mostrarla esa misma noche en un café, esto sería el germen del video-arte. Por lo tanto, fue el video quien impulsó al audiovisual a ser exhibido en un local de forma gratuita dejando atrás la sujeción de la imagen a la pantalla gracias al proyector de video, que influiría sobre manera al llamado *screen art*. Peter Kubelka diseñó, por aquel entonces, *The Invisible Cinema* que era una sala en Nueva York con amplias orejeras entre las butacas para evitar distracciones, inaugurando, según Antonio Weinricher, un novedoso concepto aislante de la exhibición museística (2). En esta generación Andy Warhol también colaboró con la realización de películas que «no

eran para ver, sino para hacer otra cosa» (3). Era un cine estilo póster, un cine para adornar el entorno, no para pararse a verlo escrupulosamente. Es el caso de films como *Empire* (1964), *Four Stars* (1966) o *Chelsea Girls* del mismo año 66. Es, por tanto, Warhol otro de los impulsores del *screen art*. Durante la celebración del Expanded Cinema Festival celebrado en la Cinemathèque neoyorkina en 1964, el crítico Gene Youngblood publicó su libro *Expanded Cinema*, donde se profetizaba sobre las dimensiones que podría alcanzar el cine en expansión.

Según José Luis Brea, existe un “*postcinema*” nacido «por efecto del impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad, el clip musical en el propio discurso- en cierto sentido postficcional, postdramático- del cine. Se diría que la frontera siempre mantenida entre televisión y cine como narración e información, entre documentación y literatura, se ha visto desbordada» y concluye: «la actual aparición de un cierto *cine de exposición* o toda la actual corriente del *film by artists*, hubiera sido impensable sin la previa aparición de un *postcinema*» (4).

Para Antonio Weinrichter (5) existen tres principales corrientes que ayudarán a definir este cine “*postverité*”. Estos son: el cine documental experimental desde Vertov hasta Warhol, el documental de televisión, tratado como reportaje expandido y el cine directo. A este respecto, Carl Plantinga (6) en *Rethoric and Representation in Nonfiction Film* plantea la operación del documental no como mimesis de la realidad, sino como un discurso que afirma algo sobre lo real.

Uno de los primeros críticos que hablaron sobre este cine *postverité* será Michael Renov (7), refiriéndose no como un final, sino como un comienzo surgido posteriormente a los años 70. Un comienzo para el documentalismo que intenta aprovechar todo lo realizado hasta al momento para replantearse ciertos códigos y para poner en primer término una serie de cuestiones que un documental clásico nunca hubiera podido plantearse como por ejemplo el propio proceso de elaboración del documental. Otros, como Stella Bruzzi piensan que el documental siempre ha sido preformativo, pues «adquiere su significado por la interacción entre realidad y *performance*» (8).

Pese a que el cine, como la fotografía, obtiene su material primigenio directamente de la *realidad*, esto no quiere decir que necesariamente este dispositivo se abstenga de otras múltiples posibilidades que se albergan dentro de su infraestructura. Si la finalidad de la imagen cinematográfica hubiese de ser la proyección de la realidad en la pantalla, seguramente estaríamos ante un fenómeno radicalmente *anti-artístico* o, como diría Josep María Catalá (9), antiestético e incluso antidocumentalista.

El “documental de creación” o también llamado “nuevo documentalismo” es el máximo representante de una tendencia a la experimentación audiovisual donde podemos encontrar recursos de la memoria (tanto personal como colectiva) aplicados a narrativa audiovisual. Ésta es la clave de mi comunicación, cuyo objetivo es desvelar los paralelismos existentes entre dos artistas españoles procedentes de dos momentos históricos diferentes y abanderados del documental de creación.

José Val del Omar representaría el pasado y Javier Codesal el presente de una creación visual poética en la que el trabajo con la memoria se sucede una constante en sus obras. A ambos creadores les separan

el tiempo, la tecnología que aplican y la historia del propio dispositivo audiovisual, pero les une una preocupación estética y sensorial digna de análisis.

Indiscutiblemente, José Val del Omar representa una figura clave del documental de vanguardia. Muchos de los artistas y teóricos actuales del video (como Eugeni Bonet o el propio Codesal) siguen reivindicándolo como el artista que inauguró esta tendencia en nuestro país. Además de ser un conocedor del mecanismo audiovisual y tener un instinto especial que le lleva a la invención de diversos dispositivos (casi todos encaminados a la búsqueda de una sensorialidad audiovisual total), Val del Omar comenzó trabajando en las *Misiones Pedagógicas* llevadas a cabo en la época republicana española. Digamos que su punto de partida es el reportaje y la visión realista, pero con un guiño especial hacia la poética. El sentido simbólico de sus imágenes va creciendo con el paso de los años, para comenzar a materializarse en la gran obra de su vida: *El Tríptico Elemental de España* (compuesto por tres films; iniciado en el 52 y acabado póstumamente). Algunos teóricos llegan a comparar la obra de Val del Omar con la etapa de *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933) del cineasta Luis Buñuel; y es que, efectivamente, uno y otro pertenecen a la rama de cineastas de la Generación del 27 que estuvieron influidos por la vanguardia audiovisual francesa (Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Germaine Dulac, etc.).

Uno de los artistas contemporáneos a los que más le ha influido la obra de Val del Omar es Javier Codesal. Tanto es así, que en 1996 Codesal fue el encargado de restaurar la última película del *Tríptico Elemental de España, Acariño Galaico* (comenzado en 1961, pero inconcluso). La decisión que determinó que, finalmente, fuese Codesal el restaurador del film, fue debida no sólo por la similitud que existe entre sus obras, sino, y sobre todo, por el conocimiento profundo que ambos comparten hacia la experimentación audiovisual. Val del Omar era un auténtico inventor de artefactos paracinematográficos que ponía en marcha en sus propias películas, por ello la complejidad que suponía la restauración de un material que no sigue la ortodoxia fotoquímica era realmente extraordinaria. Codesal, en una entrevista que le realicé en el 2005, me comentaba con qué vicisitudes se encontró al poner en marcha alguna de sus películas, cómo Val del Omar improvisaba y exploraba otras posibilidades del sonido, cómo el uso de formatos que no están estandarizados en la industria cinematográfica suponía un trabajo de lo más minucioso y complejo, etc.

### **Los planteamientos tecno-artísticos de José María Val del Omar: De las Misiones Pedagógicas y el *Tríptico Elemental de España***

La actividad productora de las Misiones Pedagógicas se centró principalmente entre los años 1932 y 1933, llegando a contar con, según Val Del Omar, con más de cuarenta cámaras. Allí VDO tenía una triple misión: era operador, proyccionista y fotógrafo, y estimaba que, hasta 1935, realizó más de 9000 fotos y rodó más de 40 documentales en 16 mm, la mayor parte perdidos. El sujeto de sus retratos era el paisaje y el paisanaje, realizando primeros planos de los rostros de los aldeanos que se quedaban totalmente asombrados al observar aquella *fotografía en movimiento*.

En las Misiones Pedagógicas Republicanas existe una cierta vocación poética y personal en el tratamiento de los rostros de los hombres y niños del campo. Recuerdan enormemente a los que ya se vieran en *Las Hurdes/Tierra sin pan* de Buñuel. De otro modo, VDO admiraba profundamente el film de Buñuel *Los Olvidados*, porque le recordaba a su público de las Misiones Pedagógicas. Ambos se tratan de documentales que buscan un sentido pedagógico para que, como advertía el ilustre republicano Manuel Bartolomé Cossío, las gentes estuviesen bien enteradas de lo que ocurría más allá de su pueblo o ciudad. Pero, sin embargo, ambos también tienen una lectura artística además de la documental-informativa.

En sus Misiones Pedagógicas VDO no tuvo ningún pudor al “desbaratar la cronología de los hechos cuando le convino y ofreciendo curiosos primeros planos, como el travelling sobre los asientos de unas sillas o el casco dorado de un caballo en *Semana Santa en Lorca*, mientras que en *Semana Santa en Murcia y Cartagena* la interpolación de una breve escena de molinos y las antorchas en la noche componen imágenes que se aproximan al cine abstracto” (10). En 1935 rodó, al margen de las Misiones, *Vibración de Granada* que supuso un tránsito al documental poético. Este film será una especie de preámbulo de otro film: *Aguaespejo granadino*.

Los años 50 serán los más fructíferos en cuanto a materialización de sus conceptos cinematográficos que vinieron de mano de llamado *Tríptico Elemental de España: Aguaespejo granadino, Fuego en Castilla y Acariño Galaico/De barro* (film inconcluso). El autor utiliza el concepto “elemental” para diferenciarlo de “documental”, de sentido de género audiovisual, porque lo que trataba en su trabajo era precisamente los elementos de la naturaleza. Desde el sur arábigo al norte celta pasaba por los diferentes elementos: el agua granadina, el fuego castellano y el barro galaico. En los últimos años de su vida quiso añadir un “vórtice” titulado *Ojalá* que serviría de prólogo al tríptico, cuyo conjunto no duraría más que una sesión convencional de cine, alrededor de hora y media.

Rafael Utrera en su análisis del tríptico escribe lo siguiente: «Estamos ante un *cinéasta, cinemista o cineurgo* que emparenta culturalmente con la filosofía de los presocráticos, aquellos que buscaron los primeros principios del mundo y de la vida y los encontraron o quisieron encontrarlos en la esencia de las cosas (...). Val del Omar se diría seguidor de Tales en *Aguaespejo...*, heraclítico en *Fuego...*, anaximiano en el primer *Acariño Galaico*, convertido luego en *De barro*, y empedocliano en el conjunto de su filmografía donde la presencia de contrarios se hace evidente pero donde el amor prevalece y triunfa siempre sobre el odio» (11).

En primer lugar hablaremos de *Aguaespejo granadino*. En 1953 VDO retoma un proyecto de anteguerra, con una cámara de 35 mm del año 1928. Aquí utiliza el sistema de sonido Diáfono (registrado ya en 1944). La duración de este film será de 21 minutos y no se completaría hasta 1955. El primer título que tuvo este film fue *La Gran Siguiriya*, que hacía referencia a la “seguidilla” una de las tres formas fundamentales del cante gitano-andaluz, y lo subtítulo “un corto ensayo audiovisual de plástica lírica”.

Respecto al sonido diafónico López Clemente lo describe como un «procedimiento que él califica de “superrealismo sonoro de superior potencia emotiva» (12). Para Val del Omar la “Diafonía” significa

sonidos en oposición y choque; se realiza con un mínimo de dos canales sonoros, consiguiendo con uno de ellos un efecto frontal, de acción física, y con el otro, colocado a la espalda del espectador, se induce a éste a formar criterio y «a salir de su pasividad vigorizando emotivamente su actitud». Así pues, en la Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger (19-30 de septiembre de 1955), la delegación española compuesta por Victoriano López García, fundador y director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), y por Val del Omar, expuso por primera vez a un auditorio internacional sus dos grandes invenciones: “Diafonía: las razones de su existencia en televisión” y “Teoría de la visión táctil”. Y por último otra de sus innovaciones en el campo técnico sería la creación del llamado formato Bi-Standard. Este último fue patentado el 30 de abril de 1957 (Bi-Standard-35), para ahorrar consumo y la importación de película negativa de color en una época de gran precariedad económica. Este invento consistía en obtener de cada fotograma tradicional dos fotogramas, al reducir el nervio de separación al mínimo y dividirlo horizontalmente en dos imágenes.

En este film, donde el protagonista es el agua, se citan unos poemas que proceden de su antología *Tientos de erótica celeste*, que fue preparado por Gonzalo Sáenz de Buruaga y por María José Val del Omar. Detrás de la poética parece encontrarse la influencia de García Lorca, citado en varias ocasiones por VDO y, también la música de Manuel de Falla. Es bastante significativo que utilice como banda sonora la música de un maestro clásico español como Falla. Vale la pena recordar en este punto cómo Buñuel también utilizó la música de un clásico en sus films experimentales. Este es el caso de *Un Chien Andalou* (1929), donde Buñuel intentó sincronizar la imagen del film con una ópera del compositor alemán Richard Wagner. En los films experimentales de la vanguardia de los años 20, la que más influenció la obra de VDO, aparecen este tipo de reminiscencias clásicas, y esto es algo realmente llamativo. Aunque VDO también será un experimentador en el campo del sonido y por ello su obra va más allá al otorgarle un lugar especial en la composición audiovisual a la banda sonora. Además hay otra cuestión que lo relaciona con Buñuel, y es que ambos partieron del universo de la experimentación hacia el realismo, pero no hacia un realismo ortodoxo sino hacia un realismo, digamos, poético con matices antropológicos, ejemplificados en la plasmación de los rostros. Según Gubern «*Aguaespejo granadino* constituye una muestra de cine de poesía en su estado más puro, proponiendo una cosmovisión singularísima, de una profunda impregnación mística y oriental. Y posee eso que le gustaba tanto a su coetáneo Buñuel, el misterio» (13).

En uno de los versos que se introducen en el film, VDO nos habla de “criaturas ciegas” que no ven o que quizás no sepan ver. Víctor Erice piensa que se refiere al espectador, que está condicionado y es, por tanto, un sujeto pasivo. Por ello, este film en su composición y diseño nos muestra el cine como él lo ve y a través del montaje articula una visión muy particular de *la vida española*. La imaginería granadina como la piedra, el agua, las flores, el cante, el baile, la Alhambra, etc., sirve para crear unas correspondencias entre las distintas artes (la música, la poesía, la imagen, la arquitectura, la escultura) como correspondencias en el arte musulmán entre las formas de la naturaleza y el arte. Además VDO refleja el paso del tiempo a través de los elementos de la naturaleza, como el agua que brota (“Gritos del tiempo a coro la jadeaban”).

El 16 de julio de 1956 se proyectó este film, ante la presencia del realizador, en el Cineclub de la UNESCO, en París. Allí la vería Marcel L’Herbier, quien quiso emitirla en la pequeña pantalla, pero el

autor se negaría al tener que traspasar el filma un formato más pequeño, con la consiguiente pérdida de calidad del sonido y de la imagen. Más tarde, el 14 de mayo de 1958, por iniciativa de L'Herbier y de Jean Vivié, la Unión Internacional de Asociaciones de Técnicos Cinematográficos (UNIATEC) la proyectó en Cannes para sus especialistas en sistemas diafónico, en una sesión patrocinada por la Comisión Superior del Cinema Francés.

El segundo film del *Triptico Elemental de España es Fuego en Castilla* de 1959. Este film fue rodado a lo largo de dos años en Valladolid, grabando también en su Museo Nacional de Escultura Religiosa. Después de un año reposando el material filmado, tardaría otro año en montarlo. Por tanto tardó en realizar el proyecto de 1956 a 1959.

Este film comienza con una cita del poeta García Lorca:

*En España*

*cada primavera viene la muerte*

*y levanta las cortinas.*

A continuación, otro rótulo “Tactilvisión del páramo del espanto” para seguir con la presentación del film como “Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable”. En este film se contraponen la visión del campo y la visión de la ciudad. Si en *Aguaespejo granadino* el protagonista es el agua (que brota), aquí lo es el fuego (que quema); el primero es un homenaje a la vida, éste lo es a la muerte. Homenaje a la muerte en un país que, como dicen los versos de Lorca, “levanta la cortina” ante la muerte.

Existe en este film una idea de extrañamiento producido por la visión de unas esculturas que se nos aparecen de un modo misterioso, casi como fantasmas que buscan nuestro desasosiego. Se proyectan sombras sobre estas esculturas, que no son otras que las obras de Santa Ana o el San Sebastián de Juan de Juni o el maestro español Alonso de Berruguete. La luz proyectada sobre las figuras inertes crea una perspectiva dramática que está ayudada también por la banda sonora de Vicente Escudero que introduce ritmos flamencos golpeando con sus dedos en las maderas (podrían ser de las guitarras) y rematando con un sonoro taconazo. A esto se sumarían también los gritos y ruidos inquietantes que agudizan el clima de tensión y desasosiego.

Como apunta Gubern (14), cuando este film fue presentado en el Festival de Cannes, la revista corporativa *Filmespaña* publicó una serie de citas seleccionadas por Val del Omar, en las que fundamentó la poética de su cinta y que ofrecen un elevado interés. Éstas son algunas de ellas:

«La poesía de san Juan de la Cruz me inspira un pavor medular» (Marcelino Menéndez Pelayo).

«España es fuego. Todo ondula y llamea» (Jean Cocteau).



«En la pirotecnica escultórica de los retablos de Alonso de Berruguete palpita el germen de un increíble ballet español. ¿Qué mano, qué numen técnico puede animar a esos leños ardientes en esta divina pantomima?» (Serge Lifar).

«En el arte español, el *hecho real* y el *misterio* conviven en hermandad inefable» (Gregorio Marañón).

En *Fuego en Castilla* se introduce el experimento técnico llamado “Tactilvisión”. Ciertamente Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1931) ya tanteó la idea de un cine táctil, sensible, y en 1952 Hollywood lanzaba su ciclo de cine en relieve (con gafas de lentes polarizadas para los espectadores), pero será ahora, por primera vez en España, cuando esta idea se lleva a cabo de una forma muy significativa.

Este film fue exhibido en 1959 en la I Semana de Cine Hispano-Francés y, también ese mismo año, fuera de concurso en el Festival de San Sebastián. Un año más tarde fue premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo en la categoría de cortometrajes. Pero será en 1961 en el XIV Festival de Cannes, junto a *Viridiana* de Buñuel, cuando obtenga un justo galardón con el Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés.

El tercer film que cierra este *Tríptico Elemental de España*, experiencia cinematográfica cargada de imaginaria religiosa, folklore, ritos costumbristas y misticismo, será *Acariño Galaico*. En el verano y otoño de 1961 el artista viajó a Orense para rodar este film, al que siguió añadiendo material en rodajes intermitentes, pero que no retomó hasta 1981, poco antes de su muerte. La primera idea que tuvo, respecto a esta tercera parte que completaría el ciclo, era resaltar un “elemento” esencial de la cultura gallega, el aire.

Algunos críticos hablan de la posible influencia de García Lorca y con seguridad de la de Rosalía de Castro. Pero además de esta influencia, digamos, externa, hubo un escultor cuyo influjo fue decisivo para la elaboración de este film, él es Arturo Baltar. Éste, que haría las veces de actor para el film, hizo que VDO cambiase el aire por el barro, su materia prima escultórica, que simboliza, a la vez, la fusión de la tierra con el agua. Finalmente el proyecto se vino a llamar *Acariño Galaico/De barro*.

Este proyecto quedó inconcluso, quizá por la dedicación proporcionada a otros proyectos de carácter más técnico. Por convenio de María José Val del Omar con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía fue completado y recuperado por el artista Javier Codesal en 1996. La película sería presentada en Granada por primera vez, luego en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en diciembre de 1996 y en el XXVI Festival Internacional de Taormina.

Desde 1978 VDO se dedicó a la experimentar con el vídeo y con equipos multimedia y a la elaboración de escritos, fotomontajes y collages, donde se encuentran muchas claves de su filosofía, como la oposición del pensamiento occidental, basado en el razonamiento y del oriental, basado en la mecánica, asentado en la intuición y el azar y asociado a la electrónica.

En 1981 decidió completar su *Tríptico Elemental de España* con *Ojalá*, que en árabe significa “y quiera

Dios”, y que serviría de prólogo (*vórtice* en su terminología). Esta obra recibió un impulso por parte de Eugeni Bonet y Manuel Palacio, que querían presentar su obra en un ciclo sobre cine de vanguardia en España del que eran comisarios. Al parecer, la obra iba a exhibirse en el Centro Pompidou de París en marzo de 1982, pero el artista fallecería el 4 de agosto de 1982 y con él la ilusión del reconocimiento en vida que un tecnoartista tan genial merecía.

En definitiva, la obra de VDO sirvió de inspiración para muchos video-artistas como Javier Codesal (restaurador de *Acariño Galaico/De barro*), del que realizaremos un estudio crítico de su obra documental en el siguiente apartado, pero antes vale la pena recordar que, otro videocreador, Eugeni Bonet realizó la obra *Tira tu reloj al agua (Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva de José Val del Omar)*. «Esta fue su reconciliación con el medio cinematográfico. Su primera película en 35 mm, la que en teoría debería proporcionarle mayor visibilidad. En ella consigue reunir todo su saber, experiencia, respeto, trabajo de investigación, documentación, etc., al de una realización magistral». «No podemos discernir el trabajo del Val del Omar del de Bonet. Todo su metraje está cosido, montado, cuidado, estudiado, mimado,... sólo con imágenes del propio Val del Omar». «Un documento documental documentado experimental». «Realizado a partir de un *singuión*, de la intuición y del saber. Una obra que aporta más luz a/de uno de los máximos creadores de nuestra cultura, José Val del Omar» (15). El último gran homenaje que Bonet ha querido realizar a este inclasificable artista se *materializaría* en una página web (<http://www.valdelomar.com>) donde encontramos toda la obra (la escrita, la visual y la técnica) del artista granadino.

### **El documentalismo experimental de Javier Codesal: principales propuestas expositivas**

Mientras la obra audiovisual de Val del Omar se sitúa principalmente en los años 30, 40 y 50, el grueso del trabajo audiovisual de Javier Codesal surge a mediados de los 80, 90 y continúa hasta hoy.

Comenzando con sus trabajos audiovisuales, *Pornada* (1985) es un video que fue escogido para la paradigmática exposición *La imagen sublime* sobre el video de creación en España desde su nacimiento hasta 1987. Como se afirma en su catálogo *Pornada* «es un documental rabiosamente subjetivo sobre una determinada zona de la meseta norte en la provincia de León; es un video paisajista, tal como a veces se denomina a aquellas obras en las que el paisaje cumple el papel de protagonista» (16). *Pornada* es el primer video documental de Javier Codesal y Raúl Rodríguez que entrecruza ciertos modelos televisivos, para construir así una poética de la realidad. Según Eugeni Bonet «para él (Codesal), la realidad equivale a la *verdad*, y la poética, la ficción, el trasiego de signos serían la manera de intentar descubrir y expresar esa verdad oculta de las cosas» (17). Esa verdad que se descubre a través de una mirada directa sobre las cosas en un entorno agrícola, donde ese paisaje con figuras se percibe de manera fragmentada. A todo esto, Eugeni Bonet advierte una contrariedad en la ausencia de una voz en *off* en la narración documental.

Para la exposición *Señales de video. Aspectos de la videocreación española en los últimos años* en 1995, la obra elegida fue *Sábado Legionario* (1988). En palabras de Javier Codesal, «la Legión es uno de los cuerpos del ejército español más ritualistas. Una de sus mejores expresiones visuales es el acto denominado *Sábado*

*Legionario*. Partiendo de ese acto y de la célebre canción *El novio de la muerte*, que se repite varias veces, el vídeo actúa dando voz y cuerpo a unos personajes que, por su excesivo sometimiento al rito, carecen precisamente de voz y cuerpo. La narrativa del vídeo trabaja en sentido contrario al de la utilidad militar de las acciones representadas, alterando la secuencia lógica de los movimientos y, por tanto, su finalidad. El peso recae sobre aspectos puramente individuales: el gesto, lo corpóreo. Y es que un simple exceso de la mirada, en su intensidad o duración, transforma la toma; el rito de exaltación militar es sustituido por otro de simple afirmación del sujeto» (18).

*Sábado Legionario* fue producida por RTV Madrid y es, en opinión de Eugeni Bonet (19), uno de los vídeos con más fuerza entre toda su producción. Además es su realización más puramente documental del momento, pues ya hemos visto cómo irá evolucionando a sus documentales más recientes, donde existe una formulación del documental más voluntaria y personal. En este vídeo se nos muestran los aspectos más pintorescos del ejercicio militar, una imagen mejorada y profesional del cuerpo a través de la realización de diversas maniobras, ejercicios, simulaciones bélicas, etc. Pero aunque no exista un subrayado crítico, dista mucho de ser un discurso de carácter informativo. Bonet añade, que en esta ocasión Codesal se acerca a los modelos de *cine directo* norteamericano (de los Leacock, Maysles o Wiseman), dejando que sea mediante palabras e imágenes de los protagonistas que uno sienta el “espíritu legionario”.

Otras obras que tratan de los iconos de poder, militarismo o represión son, además de *Sábado Legionario*, la instalación *Garrote vil* (1985), la acción *Bajando banderas* (1986) y el vídeo *Pie Jesu* (1991). Pero éstos, excepto *Sábado Legionario*, no pretenden una estética documental, sino que captan de una forma más abstracta el tema y para ello se sirve de una iconografía simbólica.

Otra pieza de enfoque documental es el cortometraje *O milagre da carne* (1994), que Bonet analiza como «transfiguración ficcionada de una realidad cotidiana» (20). Podría decirse que se trata de un documental dramatizado o de un docu-drama. Esta obra estaría emparentada con *Pornada* de diez años antes. Si *Pornada* fue inspirado en una localidad rural de donde procedía su colaborador Raúl Rodríguez, ahora en *O milagre da carne* el lugar será elegido por su co-autora Julia Sieiro. En un entorno rural con situaciones costumbristas, se persigue una cierta narración que tiene por protagonista a la gente de la localidad. Otra vez observamos como Codesal se acerca a lo real, a lo cotidiano capturando imágenes que se entrecruzan en un plano igual con lo insólito o lo ficcionalizado. Y aprovecha para darle un “tiempo” a sus preocupaciones retratísticas, paisajísticas, metafóricas marcadas por un montaje ágil y acelerado, que enlaza los pasajes del sacrificio de la carne (la matanza del ternero) con un ritual de músicas, danzas y gestos.

Las iconografías de lo rural, del folklore, de las tradiciones y costumbres locales se extienden de *Pornada* (1984) a *O milagre da carne* (1994), pasando por la instalación *Noria* (1985) y por *Centauro* (1988), vídeo y vídeo-escultura. Todos ellos cargados de un lenguaje simbólico que trata el tema de la hominización del animal, aunque los vídeos *Noria* y *Centauro* no tratarían el tema desde la forma documental. Es por ello que no me detendré en ellos.

Un vídeo interesante que muchos consideran de transición (de los 80 a los 90) es *Me voy* (1987). Este vídeo está narrado de forma autobiográfica como si se tratase de un diario íntimo del artista. Sin embargo, en opinión de Bonet (21), Codesal quiere aquí introducir y combinar demasiadas cosas, dando como resultado un mosaico confuso de imágenes. *Me voy* se articula también como una cadena de signos y símbolos, sin jerarquías o énfasis aparentes. Existe un predominio del sonido natural o de ambiente, duración larga de los planos, ausencia de efectos, aparente intrascendencia de las imágenes, que le dan un aire espontáneo como si se tratase de un video aficionado, que no tiene mayor pretensión que la de capturar el momento.

Por otro lado, Codesal ha producido otros vídeos de carácter poético como *Luz de luces* (1989), *El manto de Verónica* (1992), *Pie Jesu* (1991) basados en una iconografía muy personal, pero que se alejan claramente del documental.

Otra de las muchas preocupaciones que se seguía a sus obras era la enfermedad, como también se verá en *Fábula a destiempo* (1996), pieza escogida para la reciente exposición *Ficciones documentales*. En ella se veía a un hombre enfermo con el que un hombre sano intentaba mantener una comunicación (darle de comer).

En Junio de 1993 se había presentado en la Galería XXI de Madrid la exposición *Días de SIDA*, que era, en un principio, un proyecto para un vídeo monocal de cimentación documental y cubierta poética, aunque acabó siendo una luminosa instalación de seis piezas. En esta instalación se reflexionaba acerca de la representación de la enfermedad en el medio audiovisual. En el caso del SIDA, los medios de comunicación han sido muy tremendos con los mensajes de protección y con la muestra de las consecuencias de “contraer el virus”. Un ejemplo que narra Juan Vicente Aliaga (22) fue cómo se cebaron las fotografías de Rosalind Solomon y de Nicholas Nixon que mostraban una visión cruda y descarnada del SIDA. Estas fotografías se encontraban descontextualizadas y promovían una idea negativizadora de los enfermos y por ello recibieron una dura crítica por parte de diferentes organizaciones no gubernamentales.

*Ficciones documentales* ha sido hasta la fecha la exposición que ha tratado el tema de un modo más reflexivo. En esa ocasión, Javier Codesal presentó la pieza *Lectura de manos* (2002), que formaba parte de un proyecto de mayor envergadura llamado *Arcángel*. En esta exposición *Arcángel*, la creación de Codesal brota de la incesante búsqueda de imágenes que den cuerpo a la rotura y al continuo. Esta búsqueda divertida es un rasgo vinculante en la cinematografía de Codesal. El roto se presenta una y otra vez en sus preguntas sobre la mujer: lo femenino vinculado a la locura, y lo materno al origen, al cuidado y a la aniquilación; ecos de Antígona y Medea. Codesal piensa y construye para habitar el texto, se experimenta ahí, abre ese tanto de verdad que produce incomodidad, la incomodidad que resulta de no encontrarle un lugar en los significantes que agrupan las producciones contemporáneas.

En el fragmento que se proyectaba en *Ficciones documentales* aparecía una mujer, filmada con un plano medio constante, que leía las manos a un hombre. Del hombre se veían solamente las manos en un primer término. La mujer hablaba suave y pausadamente sobre el carácter del hombre, sus deseos y sobre su

futuro incierto. La concepción de la imagen juega con esa posición del espectador que “relee” esa imagen una y otra vez, ya que el plano es constante y la acción repetitiva. *Manos de sastrer* también estuvo presente en la exposición *Monte Perdido* en 2003. Posteriormente, esta pieza fue presentada en la Galería Estrany-de-la-Mota en Barcelona en 2004. Se trataba de tres videos y un conjunto de fotografías en los que aparecían una serie de narraciones fragmentadas, que evocaban recuerdos mediante imágenes congeladas por el paso del tiempo. El modo que tiene Codesal de retratar los objetos, paisajes, arquitecturas, personas principalmente, se hace de una manera fragmentaria, del mismo modo que su montaje, en el que se entrecruzan vistas de pasillos vacíos y de habitaciones desangeladas con la filmación en un primer plano de unas manos anónimas, que están cosiendo trozos de tela, como quién intenta inútilmente reconstruir historias con los retales de la memoria.

*Fábula a destiempo* (1996) fue la pieza presentada para la exposición *Pantallas sensibles* en 2002. En este video-instalación se mostraban dos pantallas yuxtapuestas sobre un mismo plano, en una pared. En cada pantalla se podía ver el interior de una habitación de hospital, en la pantalla izquierda aparecía un hombre sentado y vestido de calle, intentando dar de comer a alguien (posiblemente al enfermo que se sitúa a su izquierda). En la otra pantalla se veía a un enfermo, que, insistentemente, se lleva él mismo la comida a la boca. El sonido que se escucha es el de los propios cubiertos que cogen comida del plato.

La disposición de las dos pantallas genera una continuidad de la imagen, que abre el plano unido por la mesa, mostrando dos realidades paralelas e irreconciliables. Dos realidades en la que no existe comunicación alguna por existir también una diferencia en los tiempos. Mientras el hombre vestido enfatiza su acción de dar de comer, el enfermo es pausado y lento en el comer. Existe una táctica, por parte de Codesal, de unión de dos tiempos distintos, para conseguir, quizás, un resultado que nos hable de “una imagen” y dos realidades. Estas realidades están relatadas desde la repetición (uso de *loop* o encadenado) de sus acciones y desde la concepción sobria de la imagen. Esta imagen sin tapujos nos señala el alcance de lo social, en una notoria ausencia de dramatismo, hacia aspectos como la incomunicación y la imposibilidad de ayuda. Otra vez percibimos esta brillante contradicción que caracteriza el nuevo documentalismo, donde encontramos una manipulación del “discurso de lo real” para conseguir una imagen veraz que vaya más allá. Y este discurso contradictorio, parte de lo que, según Michael Renov (23), los recientes estudios culturales ven como un “consumidor activo”, que es un usuario crítico de la *mass culture*, creadora de discursos fragmentados y contradictorios.

En conclusión, la narración a través del video (hoy, digital) sigue unas estrategias de por sí anticonvencionales y hacen de su naturaleza ambivalente el medio más pertinente para *registrar* la realidad postmoderna. Por un lado, el audiovisual ya tiene por sí mismo valor documental y forma parte del imaginario colectivo; y, por otra, las nuevas formas audiovisuales trabajan con la memoria personal, que es narrada con imágenes que tienen de por sí carácter histórico-social, pero que su sentido se encuentra más allá de la propia imagen; su sentido se hallaría, por tanto, en el proceso de elaboración de esa imagen. Existe, por tanto, un giro hacia la búsqueda de nuevas formas de narratividad histórica que, siendo conscientes de la conexión entre el imaginario colectivo y la realidad social, puedan avanzarnos algo sobre cómo aproximarnos a entender determinadas *historias*.



## Notas

1. ROYOUX, Jean-Christophe: “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, en *Acción paralela*, nº 5, consultado en <http://www.accpa.org>; originalmente en *Ómnibus* (1997), p. 2.
2. Parece que el crítico Antonio Weinrichter no menciona que ya Edison formuló este tipo de exhibición (kinetoscopio), basada en la observación individual del relato cinematográfico. Con este invento, Edison se adelanta casi medio siglo al modelo de exhibición que parece intentar describir Kubelka. Otro gran inventor al respecto de la exhibición cinematográfica será Val del Omar con sus investigaciones y experiencias hacia un cine de gran potencia sensorial.
3. WEINRICHTER, Antonio: *Pasajes de la imagen: documentales en el museo, en Postvérité*, catálogo de la exposición en el Centro Párraga, Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003, p. 91.
4. BREA, José Luis: “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento. Postfotografía, postcinema, postmedia”, en *Acción paralela* nº 5, consultado en <http://www.accpa.org>, p. 9.
5. WEINRICHTER, Antonio: *Pasajes de la imagen: documentales en el museo, en Postvérité*, catálogo de la exposición celebrada en el Centro Párraga, Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003, p.101.
6. PLANTINGA, R. Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge University Press, 1997.
7. Basta ver ejemplos como los realizados por el británico Nick Broomfield *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995) o por el norteamericano Michael Moore *Roger and me* (1989) o las más recientes *Bowling for Columbine* (2002) donde los realizadores nos explican la razón de ser del documental, es decir, la problemática social de la que se hacen eco, a través de un relato que se va construyendo a medida que avanza el film, llegando a sorprender casi hasta al propio realizador. Es como si la historia “se contase por sí sola”.
8. BRUZZI, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction*. London, ed. Routledge, 2000, p.154.
9. CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, IV Festival de Cine Español de Málaga- Ocho y medio, 2001., p. 111.
10. GUBERN, Román: *Val del Omar, cinemista*, Los Libros de la Estrella/22, Serie ensayos y evocaciones, Diputación de Granada, 2004, p. 27.
11. UTRERA Rafael: *José Val del Omar. Sobre Aguaespejo granadino y Fuego en Castilla*, en CATALÀ, J. M., CERDÁN, J., TORREIRO, C. (2001) op. cit, p. 189.



12. CLEMENTE, José Luis: *Cine documental español*, (Libros de cine) Madrid, Rialp, 1960, p. 195.
13. GUBERN, R. (2004) op. cit, p. 54.
14. GUBERN, R. (2004) op. cit, p. 71.
15. «Creo que Val del Omar, si pudiera ver esta obra en la pantalla cinematográfica, estaría orgulloso del trabajo realizado por Eugeni Bonet», Antoni Pinent “Los “entres” en la trayectoria audiovisual de Eugeni Bonet (Fusión y fisión del cine experimental y la videocreación”, documento consultable en <http://www.fluxfestival.org>
16. AAVV: *La imagen sublime. Video de creación en España. 1970/1987*, catálogo de la exposición en el MNCARS, Madrid, 1987, p. 65.
17. BONET, Eugeni: “Sin pandereta”, en: *Tras la piel. Javier Codesal*, catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, p. 9.
18. CODESAL, Javier: “Sábado Legionario”, en: *Señales de video. Aspectos de la videocreación española en los últimos años*, catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS, Madrid, 1995.
19. BONET, E. (1995) op. cit., p. 10.
20. *Ibidem*, p. 11.
21. BONET, Eugeni: *Miscelánea de signos*, en *Tras la piel. Javier Codesal*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, p. 13.
22. ALIAGA, J. Vicente. “El vuelo del amigo”, en BONET, E. (1995) op. cit, p. 31.
23. RENOV, Michael and SUDERBURG, Erika (Eds): *Resolutions. Contemporary video practices*, University of Minnesota Press, 1996.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El Interfaz como motivación del aprendizaje del Patrimonio. Aplicaciones prácticas en torno a los Reales Alcázares de Sevilla y el “descubrimiento” interactivo

Francisca Torres Aguilar/Concepción Rodríguez Moreno  
Universidad de Málaga/Escuela de Estudios Árabes (CSIC)

### **Resumen:**

La popular aceptación de la tecnología en nuestra vida cotidiana está teniendo una significativa repercusión en las áreas de difusión y educación de los monumentos e instituciones patrimoniales. Con esta finalidad, estamos trabajando en el proyecto SIAMA- Sistema de información Aumentada de Monumentos Andaluces-. Dentro de las diferentes experiencias que estamos llevando a cabo, hemos diseñado dos interfaces para hacer entendibles el patrimonio. En una, la captación del giro de la cabeza con una webcam es suficiente para moverse por una maqueta virtual; y en otra, se ha conseguido por realidad aumentada conocer los detalles subyacentes de un cuadro de forma simultánea.

### **Abstract:**

*The successful approval of the new technologies in our daily life has important repercussions on the media and educational areas of the institutions related to our heritage and wealth of monuments. We work in SIAMA project with this approach in mind: Systems of Augmented Information in Andalusian Monuments. In the different experiments we're working on, we've designed two interfaces to make the heritage easy to understand and apprehend. The first one uses a simple webcam to capture the user's head movements; this method is easy enough for walking into a virtual model system. In the second one, it is possible to watch the surface and the hidden details simultaneously in an ancient canvas using Augmented Reality.*

Los actuales planes de estudios incluyen la educación patrimonial dentro de las diferentes áreas de conocimiento (1). Es una educación necesaria, en tanto que la concienciación al respecto, garantizará la preservación y continuidad del Patrimonio tanto material como intangible que hemos heredado (2).

Por otra parte, en la sociedad de la información en la que nos desenvolvemos, nos ha permitido la generalización de los medios digitales e informáticos a todos los niveles. Ya sea en el ámbito doméstico o en el público, somos partícipes de una cultura global dentro de la red y el patrimonio, el arte y las instituciones afines están presentes dentro de este mundo efímero y flexible en el que día a día se cimienta un nuevo modo de comunicación. Tanto las webs (3) de los museos como los contenidos interactivos de exposiciones y centros de interpretación están generando un material documental muy interesante que requieren, por una parte, del desarrollo tecnológico y, por otra, de recreación gráfica como reclamo visual y expresivo.

También hemos de hablar de las Nuevas Tecnologías en sus diferentes facetas de aplicación como una herramienta que nos permita ayudar a comprender la realidad de un monumento o su trayectoria histórica. La capacidad de expresión gráfica y su adaptabilidad a medios comercializados facilitan el acercamiento al Patrimonio de forma generalizada y, en concreto, queremos centrarnos en el andaluz dentro de las dos propuestas que realizamos en este artículo.

En concreto, hemos estado trabajando teniendo como motivación y tema central los Reales Alcázares de Sevilla, un conjunto al que la historia ha transformado, modificado y en definitiva enriquecido con las aportaciones de los siglos. La elección de este singular complejo palatino no es casual. Su estudio es fundamental para del Grupo de Investigación de Arquitectura Islámica y el recientemente creado Laboratorio de Arqueología y Arquitectura en la Ciudad, ambos de la Escuela de Estudios Árabes, organismo dependiente del CSIC. La investigación del mismo se inició con el estudio exhaustivo de la documentación histórica existente y el análisis de la planimetría del propio Alcázar generada a partir de un riguroso levantamiento fotogramétrico y topográfico, para posteriormente compararlo con paralelos arquitectónicos coetáneos. A partir de estos estudios se generaron hipótesis reconstructivas de cómo pudo haber sido el conjunto monumental en el siglo XIV. El resultado final se materializó en una maqueta digital que recreaba la realidad espacial del Alcázar de Sevilla en este momento y que permitió asimismo realizar un recorrido virtual por el interior del mismo, editado en formato audiovisual con motivo de la exposición *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los Imperios* (il. 1) celebrada en Sevilla durante el 2006 (4). La investigación, liderada por Antonio Almagro Gorbea, continúa aún a día de hoy, debido a los hallazgos arqueológicos que los actuales trabajos de restauración del monumento están dejando al descubierto, y que proporcionan una información utilísima para mejorar y actualizar las hipótesis reconstructivas y la maqueta iniciales.

Uno de los aspectos más interesantes que se ha de tener en cuenta a la hora de realizar una maqueta digital es la metodología. Ésta ha de planificarse con la planificación rigurosa que garantice un resultado fiable como propuesta de reconstrucción o restauración. En el caso que abordamos, el proceso se inicia

con los datos físicos que proporciona en mismo monumento y que se han obtenidos por medición de las estructuras arquitectónicas para su posterior representación en planta, alzados y secciones. En su momento, se emplearon la medición directa hasta los sistemas topográficos anteriormente citados. De esta manera, se recogen todas las posibles incidencias formales del estado actual del monumento. Con esto datos es posible empezar a trabajar con las hipótesis de reconstrucción. Para el caso expuesto sobre el Palacio de Pedro I, hemos trabajado con el AutoCAD como herramienta, así como se han establecido paralelos arquitectónicos, ya documentados, que cimienten la propuesta reconstructiva.

Una vez iniciada la tarea del alzado virtual establecido por el modelo de la hipótesis, se procede a la simplificación hasta reducirlo a las formas básicas geométricas, eliminando toda aquella información adicional. Una de las premisas que se han de establecer en esta fase de creación de la maqueta es la descarga de información innecesaria que cargue el tamaño de la memoria. Para facilitar la construcción del modelo es necesario que la simplificación anteriormente propuesta determine simetrías, rotaciones y matrices.

Los elementos tridimensionales que previamente se han modelado con en AutoCAD se importan desde 3DStudio. Este software permite visualizar desde distintas perspectivas, cambiar la iluminación y obtener las escenificaciones fijas que resulten de interés dentro del espacio virtual en el que nos movemos. Dentro de esto software se crea una biblioteca de materiales que nos permite su empleo y aplicación conforme se avance el modelado de la maqueta. Una de las premisas de las que partíamos fue que la maqueta resultante presentara la terminación más “realista” posible, para lo cual se decidió aplicar texturas y materiales de un modelo lo más cercano posible al modelo real. Lo que fue posible por medio de la fotografía digital de gran resolución y programas de tratamiento de imagen que permitieran su adaptación a terminación de la maqueta.

Por último, los efectos visuales quedan concluidos con la inclusión de la luz, uno de los procesos más interesantes dentro de la creación virtual. Para la credibilidad de espacio y edificio recreado es importante que los efectos de luces vengan a representar momentos ambientales reales para el propio monumento. El 3DStudio permite generar el impacto de la luz del sol, orientarla y calcularla según la posición geográfica del edificio y el momento del año que deseemos. El realismo vendrá dado por los efectos disponibles en las herramientas del programa, tales como nieblas, volúmenes de luz, reflejos en el agua, etc. También el uso de RPCs (sistema de gestión de imágenes tridimensionales) permite introducir otros elementos de ambientación y escenificación como la vegetación, objetos o personajes ya sean estáticos o animados que contribuyen a una recreación creíble siempre y cuando no se abuse en exceso de estos recursos.

Una vez concluido el proceso de creación de la maqueta virtual es posible la captura de imágenes en síntesis por medio de la rederivación de las escenas. Estas capturas de imágenes permite un percepción del espacio virtual de la misma forma que lo haría la fotografía analógica y digital. Si incluimos factores de movimiento y tiempo al modelo virtual, se genera una animación que contribuye a asimilación del espacio dentro del monumento recreado de forma más completa. Sin embargo, siempre es conveniente que la elección del recorrido se realice en base a las características del monumento en cuestión, e incluso, a los aspectos arquitectónicos recreados que aporten más información respecto a la realidad plausible del mismo edificio. A este respecto, se ha de tener en cuenta la velocidad que se le imprima al movimiento

dependiendo del número de fotogramas que conforman la línea de tiempo en 3DStudio y el control del objetivo de la cámara utilizada para visualizar la animación, es decir, el enfoque que le demos al movimiento.

El uso de la maqueta digitalizada permite en primera instancia, una visión del conjunto más cercana y accesible a todo tipo de público desde el punto visual, al resultar ésta nueva forma de representación más mimética e inteligible que cualquiera de las herramientas gráficas bidimensionales empleadas tradicionalmente por arquitectos y arqueólogos (il. 3). Además, la posibilidad de ofrecer un “antes y un después” de la imagen del edificio permite un mayor entendimiento de su evolución histórica y las transformaciones que con el tiempo se han realizado. Otra de sus aplicaciones más plausibles sería la presentación de las propuestas de restauración, que permitiría, de forma indemne para el monumento, una visión de su posible intervención. El resultado representaría una buena muestra de lo que se viene denominando “patrimonio digital” (5).

Dentro del marco de colaboración que proporciona el proyecto de investigación SIAMA (Sistema de Información Aumentada de Monumentos Andaluces), se están desarrollando diferentes aplicaciones informáticas para la difusión del Patrimonio (6). En concreto, en el año 2007, se desarrolló un interfaz aplicando la Realidad Aumentada (7) a un modelo virtual sobre la maqueta de los Reales Alcázares. La propuesta consiste en situar al usuario en un espacio virtual, proyectado en una pantalla o monitor, en el que moverse con el gesto de la cabeza, sin más interacción que la captación de la cámara de este movimiento de forma intuitiva. Un sistema innovador en la detección de imagen, recoge los movimientos de la cabeza desencadenando los cambios en la perspectiva del modelo 3D, creando la ilusión visual del movimiento en la pantalla (8). Para esta aplicación se he empleado una librería de visión Open CV que permite funciones complementarias al lenguaje C en el procesado de imagen (il. 4 y il. 5). Las herramientas empleadas son comunes a los equipos informáticos que se emplean a nivel de usuarios: por una parte, el ordenador personal en el que instalemos el modelo virtual 3D, la aplicación y la cámara que permita enfocar el rostro del usuario siendo posible prescindir de otros periféricos como el teclado y el ratón (9). Entre las ventajas que presenta la Realidad Aumentada está su accesibilidad para usuarios y es fácilmente manejable y económica para su mantenimiento y puesta a punto de la aplicación.

Los ensayos previos dentro de un ámbito controlado han dado resultados muy positivos y alentadores y aunque se han realizado varias propuestas para su aplicación dentro una ubicación más idónea (como correspondería dentro del propio espacio patrimonial, el patio de las Doncellas de los Reales Alcázares) y con grupos de públicos organizados preferentemente por edades que con posterioridad valorarían la experiencia por medio de un cuestionario, hasta el momento no se ha podido desarrollar con público real.

Otras experiencias en las que se pretendía aunar Patrimonio, Nuevas Tecnologías y Aprendizaje se realizaron con motivo de la VII de la Semana de la Ciencia y la Tecnología de Andalucía, en noviembre de 2007, y mediante una colaboración entre el equipo de investigación de SIAMA y el grupo de investigación ISIS del Departamento de Ingeniería Electrónica de la UMA. El resultado fue un interfaz que se tituló “Interactuando con el Patrimonio” con el que se dio la posibilidad a los más jóvenes de situarse como

“descubridores” de piezas señeras del patrimonio universal tratando de trazar una línea cronológica a lo largo de la Historia del Arte.

Para este sistema también se empleó la tecnología habitual para la Realidad Aumentada consistente en un ordenador, una cámara web, un proyector y una marca que funcionó a modo de linterna o puntero en la mano del usuario (il. 6). Para la marca de la linterna se utilizó un modelo de la librería ARToolkit, herramienta de uso generalizado para este tipo de aplicaciones con realidad aumentada y que permite la captación de la señal por la web facilitando unos patrones de reconocimiento para el procesado de imagen por el ordenador. La cámara Web, situada frente al usuario, envía las imágenes al ordenador, una vez detectada la marca, permitiendo calcular donde se proyectará el foco de la linterna en la pantalla y reenvía la imagen al proyector, de forma que la interacción se realiza en tiempo real. En las zonas donde se han querido situar puntos de información, el sistema genera textos que completando la aplicación.

Para la prueba, se empleó una fotografía de un bajo relieve egipcio, en concreto, un guerrero nubio de la capilla de la diosa Hator, en el templo de Hatseshut en Deir el-Bahari dentro del complejo funerario del Valle de los Reyes, en Egipto. Dicha fotografía se oscureció para ser posteriormente iluminada parcialmente, situándose varios puntos calientes sobre los cuales emergía información textual que identificaba la obra (El nombre, tipología, cronología, iconografía, situación geográfica...) (il. 7 y il. 8). La simpleza del mecanismo permitía garantizar una fácil accesibilidad y cómodo manejo, mientras que la escueta información, no sólo permitía una identificación de datos e imágenes, sino que alentaba la búsqueda de datos recorriendo la imagen, garantizando de esta manera la atención visual sobre el objeto.

Una segunda aplicación se planteó con la misma finalidad pero con un contenido diferente. Se trataba de explicar de forma muy somera y lúdica el proceso de Rayos X en el diagnóstico de un cuadro. Para ello se empleó la imagen de una “Madonna” del taller de Perugino sobre la que subyacía la radiografía realizada para su restauración. Cuando se interaccionaba, el sistema permitía hacer visible de forma simultánea las dos caras de una misma realidad, mientras que los textos en el margen, aportaban la información explicativa (autoría, datación, diagnóstico, elementos del soportes de la madera, dibujo subyacentes...) de lo que se veía en la pantalla. En ambos casos, se intentaban potenciar los aspectos más lúdicos del aprendizaje, siempre pensando que la aplicación pudiese adaptarse a contexto expositivo y museológico y que propiciara un ámbito de descubrimiento del objeto, su asimilación y su posterior reflexión como materia de conocimiento (10).

Esta aplicaciones no tendría sentido sin su correspondientes pruebas y las realizadas (il. 9), aun dentro de un espacio tan controlado como es el laboratorio, permitió confirmar aspectos tan importantes, a nuestro entender, como son la amenidad, la retención de datos, su usabilidad en tanto que el comportamiento del usuario con la herramienta, en ambos casos, ha sido muy intuitiva y, previas simples instrucciones, ha sido capaz de realizar la prueba sin apenas dificultad. Aspectos estos que sin tener unos resultados rotundos nos permite ser muy optimistas a la hora de querer incluirlo dentro de un discurso expositivo y museográfico. El sistema es muy versátil respecto a los contenidos siendo posible adaptarlos a las necesidades o al diseño previsto para explicar o informar sobre el objeto patrimonial. A este respecto, creamos interesante que se tenga en cuenta que la tecnología va a completar lo que la obra y el monumento no puede aportar por si



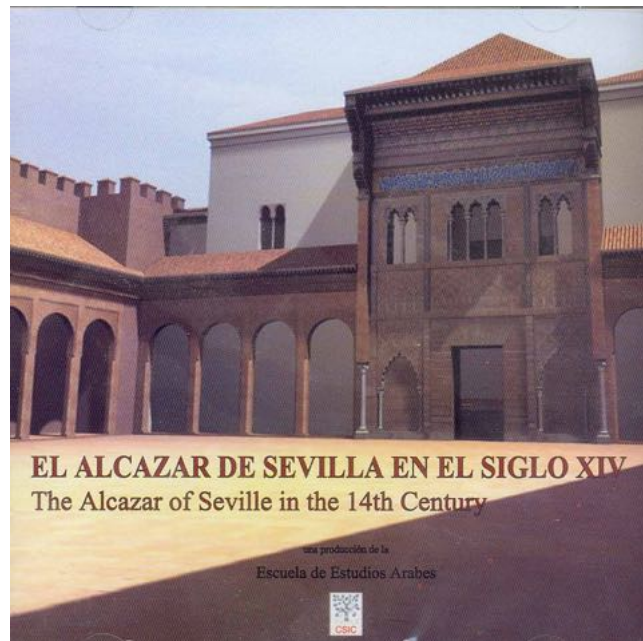
mismo y hacerlo más atractivo con respecto a las contribuciones informativas de los medios tradicionales. Es decir, no deben se excluirse unos de otros pero tampoco caer en la reiteración, banalización o excesiva simplificación de información.

Como conclusión decir que mediante todas las tentativas realizadas, se pretende avanzar en el estudio de las aplicaciones prácticas de las Nuevas Tecnologías con una finalidad didáctica y comercial, aspectos que desde el planteamiento de nuestro objetivo, el patrimonial, nos puede ofrecer resultados muy interesantes. A la vista de la expectación que despierta en la sociedad la tecnología en el transcurrir cotidiano, creemos firmemente que es una oportunidad inmejorable para atraer la atención sobre el Patrimonio, que si bien de por sí, ya es un reclamo insuperable, podemos hacer más legible, asimilable y comprensible a la dinámica de comunicación actual, utilizando los nuevos medios a nuestro alcance.

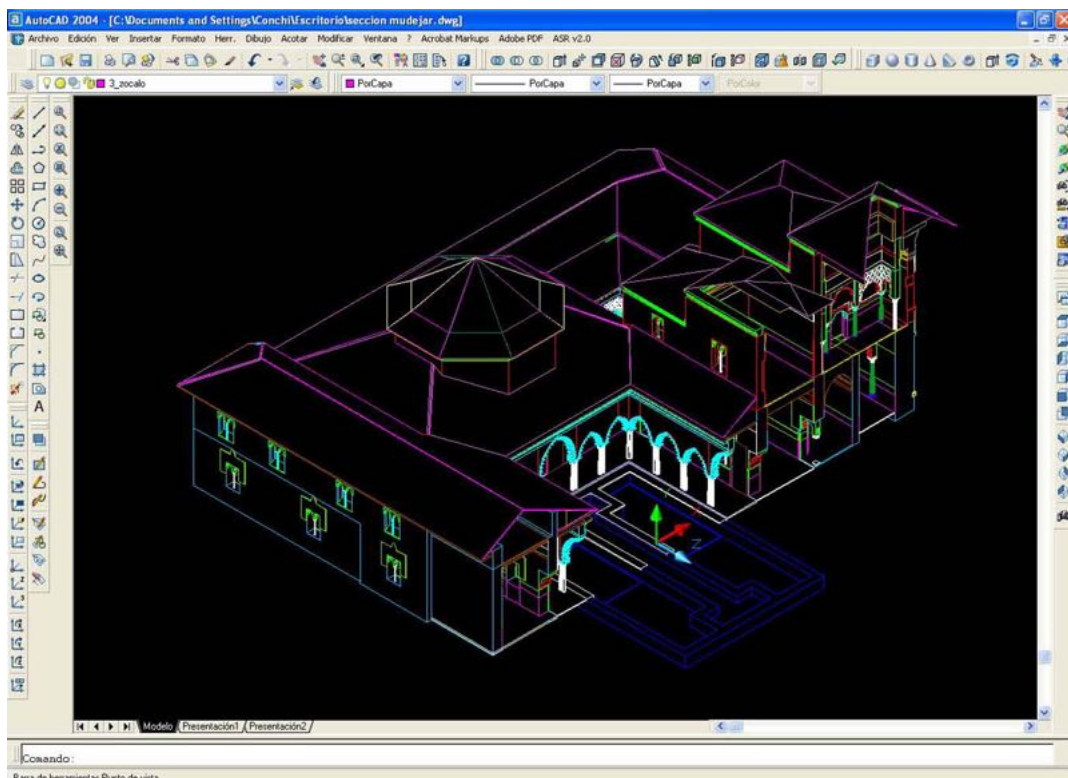
## Notas

1. CASTELLÓN SERRANO, F., MARTÍNES MADRID, R. y RODRIGUEZ MACÍAS, José Ramón: “El Patrimonio Histórico en los Diseños Curriculares”, en *Boletín Informativo del Gabinete de Bellas Artes Málaga*, nº 25, Curso 2002-2003, págs. 13-15.
2. FONTAL MERILLAS, Olaia: *La educación Patrimonial. Teoría y Práctica en el aula, el museo e internet*, Gijón, Ediciones Trea, FICYT, Gobierno del Principado de Asturias, 2003, págs.31-33.
3. BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte, Museo y Nuevas Tecnologías*, Gijón, Ediciones Trea S.L., 2001.
4. TORRES AGUILAR, Francisca. RODRIGUEZ MORENO, Concepción: “La recreación arquitectónica 3D como herramienta de difusión y educación del Patrimonio: El Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla” en *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 537-553.
5. CARRERA MONFORT, César, MUNILLA CABRILLANA, Gloria: *Patrimonio Digital. Un Nuevo Medio al servicio de las Instituciones Culturales*, Barcelona, Editorial UOC, 2005.
6. Este trabajo está dentro de la línea de investigación SIAMA, proyecto de excelencia de la Junta de Andalucía, TIC- 249, grupo de trabajo multidisciplinar que engloba al departamento de Tecnología Electrónica de la Escuela Superior de Telecomunicaciones de Málaga, La Escuela de Estudios Árabes de Granada, el departamento de Ciencias de la *Computación, Inteligencia, Artificialde* la Universidad de Granada, la Escuela de Arquitectura de Granada y miembros del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.
7. Es el sistema por el que se añade información adicional a la imagen real por medios informáticos. También se le denomina Realidad mixta frente a la Realidad Virtual.
8. Nuestro agradecimiento a José Manuel Peula por su colaboración y por facilitarnos las imágenes, así como al grupo de investigación ISIS, proyectos números TIM2005-01359 y TEC2006-11689.
9. HARO, Mario, TORRES, Francisca, PEULA, José Manuel, URDIALES, Cristina, SANDOVAL, Francisco: *Herramienta virtual interactiva para la educación patrimonial*, Tenerife, URSI, 2007.
10. PEULA, José Manuel, TORRES, Francisca, URDIALES, Cristina, SANDOVAL, Francisco: *Aplicación de Realidad Aumentada para la Educación y Difusión del Patrimonio*, Madrid, URSI, 2008.

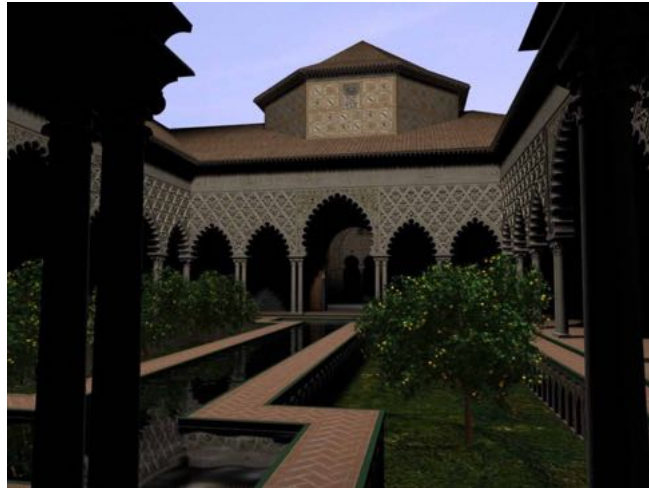
## Imágenes



1- Portada del DVD editado por la Escuela Estudios Árabes con motivo de la Exposición.



2- Sección del modelo 3D en Autocad, generado a partir de hipótesis reconstructivas.



3- Fotograma del audiovisual “El alcázar de Sevilla en el siglo XIV. Los palacios que conoció Ibn-Jaldún”. Recreación infográfica del Patio de las Doncellas.

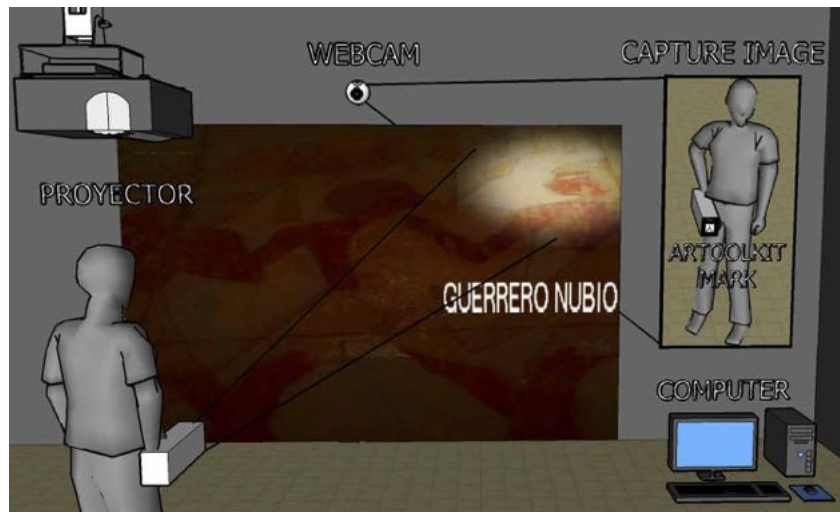


4- Visualización del Patio de las Doncellas mediante el interfaz interactivo

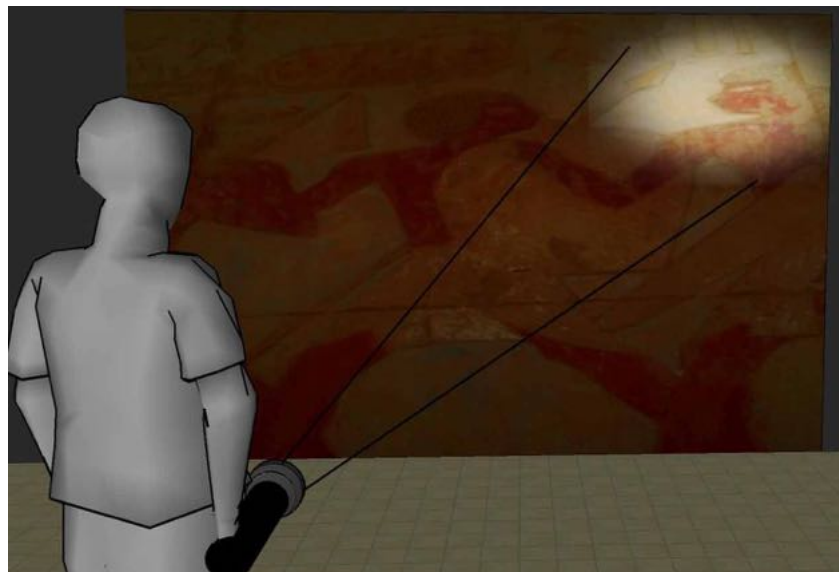




5- Visualización del Patio de las Doncellas mediante el interfaz interactivo



6- Esquema explicativo del interfaz "Descubriendo el Patrimonio".



7- Simulación del interfaz creado por J.M. Peula para "Descubriendo el Patrimonio".



8- Simulación del interfaz creado por J.M. Peula para “Descubriendo el Patrimonio”.



9- Imagen tomada durante la presentación de la aplicación en la VII Semana de la Ciencia y la Tecnología de Andalucía, Ateneo de Málaga, noviembre de 2007 (Archivo de la Autora).





## Mesa II: memòria del passat

### **Comitè científic Mesa II: “Memòria del passat”**

**President:** Delfín Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid)

**Vocal 1:** Inmaculada Lorés (Universitat de Lleida)

**Vocal 2:** Marià Carbonell (Universitat Autònoma de Barcelona)

**Vocal 3:** Germán Ramallo (Universidad de Murcia)

**Vocal 4:** Milagros Guardia (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Ilaria Sgrigna (Universitat de Barcelona)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La memòria artística i l'oblit del passat (1)

Carles Mancho

Institut de Recerca en Cultures Medievales, Universitat de Barcelona

### RESUM

Una breu incursió en el concepte de memòria dels teòrics de la retòrica antiga, posa de manifest la vinculació entre memòria i objecte arquitectònic. Aquesta evidència permet, per extensió, d'explorar les possibilitats de l'anàlisi de l'obra d'art dins d'una teoria del coneixement que, tot situant la producció artística com a historio-indicador i tot reprenent les consideracions sobre els dispositius de M. Foucault, superi l'anàlisi de l'objecte artístic basat en els "clàssics" paràmetres estètico-iconogràfics per a ressituar-lo en un espai central del coneixement històric. Com a exemple s'analitzen diferents actituds envers el patrimoni artístic testimoni de fets passats, és a dir dels records materials artístics, tot distingint-ne els diferents tipus en funció dels actuadors sobre la memòria i dels receptors del record.

### ABSTRACT

*A brief foray into the concept of memory developed by the ancient rhetoric theorists, reveals links between memory and the architectural object. This evidence allows, by extension, too explore the possibilities to analyze art works inside a theory of knowledge that, even though situating the artistic production as an historic indicator and all the same picking up the considerations about the devices of M. Foucault, goes beyond the analyze of the artistic object based on the aesthetic-iconographic classic parameters replacing it in the central situation of historical acknowledgement. As an illustration different approaches to the artistic heritage proofs of past facts are analyzed, that is the material artistic memories, all recognizing the different types according to those that act among memory and the receipts of memory.*

“Capacitat d’emmagatzemar informacions a les quals podem recórrer quan sigui necessari”. Així defineix “memòria” la neuròloga Costanza Papagno en el seu recent llibre *Come funziona la memoria*. Segons, l’autora, de “memòria” n’hi ha de molts tipus. L’índex del seu llibre n’és una llista molt il·lustradora. A curt termini, a llarg termini, semàntica, episòdica, anterògrada, retrògrada fins i tot hi ha, per a qui pensi que un enunciat com el de la present secció (2) està mancat de sentit, una memòria prospectiva, és a dir, de futur. Cal matisar, però, que aquest plantejament ens arriba des de la neuropsicologia.

Perquè quan usem la paraula “memòria” en la vida quotidiana som, en general, aliens a tots aquests matisos, i a molts d’altres doncs n’hi hauria prou de deixar la psicologia, per entrar en la psiquiatria o en la biologia, i les possibles definicions es multiplicarien. Si jo dic, per exemple en un context universitari, la paraula “memòria”, els qui m’escolten possiblement pensaran que parlo de l’ordinador, d’un disc dur o, més probablement, d’un llapis de memòria. Possiblement, i com per a moltes altres qüestions, el significat de la paraula s’ha acabat pervertint, confonent en aquest cas una part amb el tot. Per bé que nosaltres ho hàgim reduït, en el nostre llenguatge ordinari, a una qüestió acumulativa, Papagno, però, ho deixa ben clar en definir “memòria” com una capacitat d’emmagatzemar”, i doncs acumulativa, però al mateix temps una capacitat per “recuperar” el que hem anat emmagatzemant “quan sigui necessari”, i aquest darrer és un matís essencial.

Curiosament, l’edició espanyola del llibre suara citat duu un títol completament diferent: *La arquitectura de los recuerdos. Cómo funciona la memoria*, tot substituint *funció* per *arquitectura* i *memòria* per *record*. Per entendre aquesta substitució “i al marge de les qüestions comercials que puguin justificar les freqüents traïcions dels títols traduïts respecte dels originals”, cal fer una ullada als autors qui, des de la més alta antiguitat, s’han ocupat de la memòria. No és l’objectiu final de la nostra intervenció, així doncs, sense pretensió d’exhaustivitat, en referirem tan sols algunes de les consideracions.

Possiblement el llibre de Frances A. Yates, *The Art of Memory* (1966) segueix essent un bon punt de partida per a aquest exercici de memòria. Breument, doncs. Per als autors antics, la memòria és una de les parts fonamentals de la formació retòrica. Desgraciadament no s’ha conservat cap text grec que ho desenvolupi però autors com Plató - p. ex. al *Fedre* - o Aristòtil - p. ex. al *De memoria et reminiscencia* - se n’ocupen des d’una perspectiva epistemològica. Els qui desenvolupen, per necessitat, una praxis de la memòria són els mestres de retòrica, començant pel mític Simònides de Ceo (556-468 ane). D’aquest retòrica pràctica antiga només coneixem tres textos llatins: l’anònim autor de la *Rethorica ad Caium Herennium libri IV*, (86-82 ane) conegut com a Tul·li per la confusió amb Ciceró; el *De oratore* (55 ane), en aquest cas sí de Marc Tul·li Ciceró; i la *Institutio oratoria* (c. 95 ne) de Marc Fabi Quintil·lià. Cal recordar, d’antuvi, que ambtrès autors, o textos, van esdevenir fonamentals per a l’edat mitjana i el renaixement - per aquest motiu s’han conservat - i, per aquesta via, són a la base de reflexions d’època moderna. En parlar de la memòria, d’una memòria útil per a la retòrica, el que ha estat anomenat “memòria artificial”, són dos els elements comuns a tots tres textos: d’una banda la importància de la vista, de l’altra la necessitat de crear els propis *loci* o *topoi*, en certa manera, els propis punts de referència.

Per a l'historiador de l'art és molt interessant de constatar com, des del principi, la memòria –la memòria artificial– és concebuda com un “espai” físic que ha de ser construït per cadascú per tal de poder-hi introduir, disposar, col·locar, les pròpies “imatges” mitjançant la vista –o els “ulls de la ment”, com diu l'anònim d'*Ad Herennium*–. Si el recurs a la vista ens pot semblar gairebé natural –tot i que possiblement no en descartaríem altres fonts d'alimentació d'aquesta memòria–, considerem torbador el recurs a l'arquitectura com a principi ordenador d'una memòria. Especialment per la claredat amb què s'hi refereixen. I no hi pot haver dubtes sobre què volen dir aquests autors en al·ludir a la creació de llocs físics. Tul·li, fins i tot, considera que els llocs creats en la nostra ment ho han de ser a partir d'arquitectures reals” doncs només l'experiència permet de fer-ho a partir d'arquitectures fictícies que cal considerar, afegim nosaltres, només poden ser variacions a partir de les reals. El mètode, doncs, des d'una perspectiva d'història de l'art, és especialment interessant no per la seva oportunitat sinó per les conseqüències que se'n poden derivar d'una forma gairebé directa.

El mètode descrit en aquests textos antics consistia a establir aquestes arquitectures per tal de poder-les recórrer mentalment fins al mínim detall, assignant objectes, és a dir, les idees i els conceptes, a un *locus* precís de manera que la passejada per l'arquitectura ens restituís ordenadament els diferents objectes, amb la finalitat de poder així recordar, per exemple, tot un discurs de manera ordenada. Ara bé, si pensem que la retòrica és una de les parts del *trivium*, i que aquest, d'una manera més o menys ortodoxa, va seguir essent a la base del sistema educatiu durant l'edat mitjana, cal concloure que tothom qui durant les nostres antiguitat i edat mitjana hagués rebut una educació tenia en l'organització arquitectònica de la pròpia memòria un puntal de la seva activitat intel·lectual o, fins i tot, professional. Així, doncs, qualsevol intel·lectual, qualsevol persona amb una formació mínima en la retòrica, havia de ser, potser d'una manera col·lateral, un precís coneixedor parcial de l'arquitectura del seu entorn immediat.

Com a sistema ens pot semblar, més que absurd –perquè des del punt de vista mnemotècnic funciona perfectament–, inhumà, habituats com estem a un flux continu de dades que ens passen davant dels ulls però que no ens cal memoritzar en el nostre cervell perquè ja tenim la màquina fotogràfica, la videocàmera o l'ordinador. Acomplida la profecia de P. Valéry (3), aquest desenvolupament tècnic ha posat en entredit, per a molts de nosaltres, l'afirmació de Ciceró segons el qual és admirable la memòria “especialment d'aquells que estan ocupats en les branques més altes de l'estudi i l'art, les capacitats mentals dels quals són difícils de valorar, de tant com n'és de ric llur patrimoni de records”. A través de totes aquestes crosses tecnològiques, cada vegada més potents, cada vegada més fiables, la nostra relació amb el que ens cal recordar des d'un punt de vista epistemològic ha anat canviant. O potser, senzillament, no només el nostre “patrimoni de records” és diferent del que sospesa Ciceró, sinó que la nostra necessitat de recuperar-los, és a dir, la manera com usem aquesta informació, és diferent. És potser un aspecte transcendental: el nostre concepte de memòria artificial –és a dir, aquella que cadascun de nosaltres creem per acumular i recuperar dades que ens permetin de poder elaborar un discurs, en el nostre cas, historicoartístic– és diferent del de la generació precedent, i radicalment diferent del dels segles passats. I sens dubte aquests canvis, que no són només d'ordre pràctic, sinó per damunt de tot conceptual i fins i tot físic, són deguts entre d'altres factors a la millora de la tècnica. De fet, tècnica i memòria, han estat enfrontades des del principi, potser

això explica que una gran part dels avenços tècnics hagin servit per a substituir el que en d'altres èpoques es confiava a la memòria. Paradoxalment qualsevol avenç en aquesta direcció ha anat “externalitzant” la memòria, per usar una expressió ben actual i lligada a la productivitat –un dels principals factors directament afectat en la relació memòria-recerca–. Heròdot escriu la seva *Història* al segle cinquè per tal de substituir-se a la memòria artificial tot garantint que les dades no es perdessin (4). La faula, transmesa per Plató al *Fedre*, en què es recull la reflexió del rei Thamus sobre la invenció per part de Thot de l'escriptura és molt significativa d'aquest caràcter substitutiu atorgat a la tècnica (5). Podríem substituir en aquell diàleg la paraula “alfabet” per les paraules “impremta”, “gravat” o “fotografia” i el sentit romandria intacte. Potser, però, sigui la *world wide web*, que enguany acompleix vint anys, la que reflecteixi millor que cap altra la reflexió del savi rei egipci; ara més que mai i a tots els nivells de l'escala social ens estem convertint “per comptes de savis, en homes amb la presumpció de ser-ho”.

El terme memòria ha passat també a formar part del repertori dels historiadors, no ja com a concepte abstracte sinó com a concreció del passat que ha quedat enrere i doncs com a subjecte d'estudi. Si haguéssim de representar-lo físicament, i des d'una perspectiva d'història de l'art, potser triaríem aquest quadre de Di Silvestre, *Beauty Bar* (il. 1), present en la darrera *Quadriennale* d'art a Roma: una mena de palimpsest, en què s'entreveuen les “vides” successives d'un mateix objecte entremesclades amb l'empremta dels seus habitants. Un objecte que són molts al mateix temps i que l'historiador, com l'arqueòleg, ha de separar capa a capa per tal d'arribar a reconstruir-lo i interpretar-lo. El principal problema rau en la component subjectiva que complementa i dóna sentit ple a l'element material, que al seu torn és objectiu, físic, però prou incomplet com per estar sotmès als diferents graus de percepció o de profunditat amb què l'investigador s'hi aproximi. Ja no parlem, doncs, d'una memòria en abstracte i de com emmagatzemar les dades sinó de com recuperar-les i llegir-les, o el que és el mateix, de com interpretar-les.

La memòria dins una perspectiva epistemològica d'anàlisi de l'objecte artístic és potser un dels mecanismes més subtils dels que integren el dispositiu “art”. És en aquest sentit que cal revisar constantment les diferències que periòdicament s'estableixen entre el nostre present i la nostra memòria artificial. Els canvis d'horitzó cultural transformen profundament les expectatives culturals tant a nivell col·lectiu com a nivell individual. Atès que l'historiador de l'art treballa amb material col·lectiu, però ho fa a partir de la percepció individual i d'una realitat particular generalment diferent de la col·lectiva, les alteracions en la seva relació amb la memòria artificial seran determinants en la seva anàlisi. Cal doncs conèixer bé el dispositiu per tal de poder limitar les interferències en l'anàlisi, començant pel mateix terme de dispositiu.

Si mirem el diccionari, un dispositiu és una “Peça o conjunt de peces, que generalment formen part d'un mecanisme o aparell més complex, disposades o arranades per a un fi determinat.” (6). En el nostre context cal entendre dispositiu en el sentit més profund que deriva del pensament de Foucault, que tal i com ha exposat darrerament Agamben: “1) es tracta d'un conjunt heterogeni que inclou virtualment cada cosa, discursiva o no: discursos, institucions, edificis, lleis [ ]. El dispositiu entès en ell mateix és la xarxa que s'estableix entre aquests elements. 2) el dispositiu té sempre una funció estratègica concreta i

s'inscriu sempre en una relació de poder. 3) com a tal, és el resultat del encreuament de relacions de poder i de saber.” Per a Foucault el dispositiu és el que permet entendre “la relació entre els individus com a éssers vius i l’element històric”. Cal, doncs, entendre’n el funcionament per tal d’entendre el sentit de cadascuna de les parts implicades, en un cert sentit, doncs, tant important és estudiar l’element històric, entès aquí com a objecte artístic, com l’individu. Una anàlisi d’aquestes característiques, no pot deixar de banda, lògicament les implicacions polítiques doncs, com recorda Agamben, el dispositiu “té sempre una funció estratègica concreta i s’inscriu sempre en una relació de poder”. D’això se’n deriva que l’individu que analitza la producció artística d’una època donada no només interpreti políticament aquella època sinó també el present. Com a historiadors de l’art sovint ignorem aquesta realitat que ens sembla pròpia dels nostres col·legues historiadors o d’aquells qui treballen sobre els productes d’una època políticament compromesa per al nostre present (l’art abans i després de la guerra de 1936-1939, l’art dels anys 70). Un diàleg de *Mil nou-cents vuitanta-quatre* de George Orwell, molt citat per polítics d’una tendència i altra, és ben il·luminador en aquest sentit:

“Existeix un *slogan*, del Partit que tracta del control del passat –digué–. Repeteix-lo, si et plau.

-’El qui controla el passat controla el futur; el qui controla el present controla el passat’ –va recitar Winston obedientment –.

-’El qui controla el present controla el passat’ –digué O’Brien, movent el cap en senyal de lleugera aprovació–. La teva opinió. Winston, ¿és que el passat té existència real?

Novament la sensació d’impotència s’apoderà de Winston. Els seus ulls es van clavar en l’esfera. No solament no sabia si la resposta que el salvaria del dolor era ‘sí’ o ‘no’; encara no sabia quina era la resposta que ell creia veritable.

O’Brien va somriure lleugerament.

-No ets cap metafísic, Winston –digué–. Fins ara no has considerat mai què volem dir amb el nom d’existència. Precisaré els conceptes. ¿El passat existeix, concretament a l’espai? ¿Existeix, en un indret o altre, un lloc, un món d’objectes sòlids on el passat encara existeix?.

-No.

-Aleshores, on existeix el passat, si existeix?

-En els documents. Ha quedat escrit.

-En els documents. I...?

-En la memòria. En la memòria humana.” (7).

Efectivament, una gran part dels nostres estudis, aliens a aquestes consideracions, ja parteixen de la



dialèctica entre obra i model, i tot i que aquesta dialèctica pot afrontar-se des de diferents punts de vista, necessàriament implica: a) una vessant cognitiva per part d'un emissor, que pot ser el creador, el promotor o l'ideador, i dels diferents nivells de receptors; b) una vessant mnemònica que implica també emissors i receptors. És aquesta estructura, entre molts d'altres factors –el conjunt de peces del dispositiu– la que converteix la producció artística en un “historio-indicador” entès com a “producció artística o grup de produccions, la presència, absència o vitalitat de les quals en un moment determinat permet deduir les condicions històriques que afecten aquell moment determinat”. Així, doncs, i mentre normalment en analitzar la producció artística utilitzem el context per a comprendre l'obra d'art, aquesta mateixa producció pot convertir-se en un magnífic indicador per a entendre si no tots, una bona part, dels factors de transformació social en cada moment històric. El fet és paradoxal, si tenim en compte que encara avui l'ús que la major part dels nostres col·legues historiadors fa de la producció artística, i sovint nosaltres mateixos, és, senzillament, il·lustratiu.

Però tornem al dispositiu memòria, o si ho preferim, record. La seva anàlisi, dins dels estudis històrics, està íntimament lligada a un dispositiu complementari: l'oblit. També en aquest sentit hauríem de fer una distinció absolutament essencial entre l'oblit passiu i l'oblit actiu. Per entendre'n la diferència pot ser útil reprendre el llenguatge de la psicologia al qual estem, curiosament, molt més habituats. Així, doncs, mentre l'oblit passiu podria remetre a desordres com la “pèrdua de memòria senil benigne” o malalties com l'Alzheimer, l'oblit actiu, per contra, podríem assimilar-lo a alguns tipus d'amnèsia.

Potser la millor manera d'entendre les diferències existents entre un i altre sigui d'utilitzar alguns exemples que no per prou coneguts són menys útils.

Un dels casos més espectaculars que coneixem d'oblit actiu és probablement el de Gai Octavià. Nebot i fill adoptiu de Juli Cèsar, Octavià comença just després de l'assassinat de Cèsar (l'any 44 ane) la croada contra els conspiradors. Durant tota la lluita pel poder contra aquests i contra els socis, Marc Antoni i Lèpid, Octavià es comporta com ho feia una bona part de l'aristocràcia militar tardorepublicana a la qual pertanyia, és a dir, com un nou Alexandre el Gran. Desgraciadament són pocs els testimonis artístics que en conservem, Paul Zanker els ha estudiats abastament en el magnífic *Augustus und die Macht der Bilder*. (8) Els actuals estrategues del màrqueting, especialment aquells que es dediquen al mercat electoral, se sorprendrien del nivell de sofisticació i de la intel·ligència d'Octavià i el seu entorn. Monedes i monuments ens parlen d'una divinitat nascuda per a salvar la pàtria. Possiblement, però, Octavià era conscient del fet que Roma havia patit més d'un segle d'altres divinitats que alternant-se havien fracassat en la salvació de la pàtria i de la pròpia vida. Així, doncs, un cop destruït el darrer enemic, la divinitat va desaparèixer entregant tots els càrrecs al Senat. Aquesta és l'acta de naixement d'un ciutadà virtuós disposat a col·laborar amb el que calgués per tal de contribuir al renaixement del seu poble: August. De fet, aquest no és res més que el títol atorgat pel Senat, que però esdevé el nom amb què tots el coneixem, entre d'altres coses perquè des del nou títol comença una actuació rigorosa en què esborra de la memòria dels conciutadans fins i tot el vell nom i sistemàticament desmunta els antics monuments fills de la tradició hel·lenística que poguessin recordar la seva antiga identitat i els substitueix per obres en què el record d'Alexandre el Gran ha desaparegut substituït per un nou model ciutadà molt menys evident: Pèricles. Plàstica i ideologia,

iconografia i poder i, sobretot, la relació entre l'individu i la història resten profundament transformats, en un dels exemples més clars del sentit del terme dispositiu aplicat a la memòria artística i del terme historio-indicador aplicat a l'art.

Aquest cas, emblemàtic, ens demostra si més no dues coses. La primera és que els mecanismes del poder no han canviat gens i, menys encara pel que fa a la utilització de l'art com a propaganda. En segon lloc, i més important per al que volem explicar, que l'oblit actiu en el nostre context acostuma a tenir una justificació, clarament i directa, política. Sovint en història de l'art aquest fenomen ha estat anomenat *damnatio memoriae*, també per al conflicte Octavià-August podria servir el terme, si fos clar, però, que en aquest cas es tracta d'un conflicte entre dues personalitats d'un mateix personatge.

Casos anteriors demostren com el mecanisme és ben conegut i prou utilitzat en funció de les necessitats polítiques del moment i amb suficients matisos com calgués per tal de respondre a les diferents realitats. Podríem veure l'actuació de Pèricles en relació a les guerres mèdiques i veuríem com August gairebé s'havia limitat, cinc segles més tard, a parodiar aquell personatge. Amb aquest exemple detectem una altra característica: el caràcter fortament polític de l'actitud va afavorir un coneixement històric ininterromput i per tant una concatenació de personatges que inspirant-se en el precedent o precedents n'imitaven les actituds i les solucions tot adaptant-les a la pròpia realitat del moment, una mena de teoria del poder que lògicament recolza en la qualitat i característiques de la memòria artificial. Però, què passa amb la producció artística, ens podríem demanar? Doncs és evident que una obra de l'època de Pèricles no es pot confondre amb una de l'època d'August per molt similars que siguin els mecanismes del poder que hi ha al darrera. Sens dubte una part de la resposta està en la dificultat de reproductibilitat tècnica de l'obra d'art; l'altra part de la resposta està, possiblement, en l'oblit que hem deixat aparcat: l'oblit passiu.

Aquest tipus d'oblit, pot ser reforçat per la intervenció política (n'hi ha prou, per exemple, amb garantir una educació deficient perquè aquest s'acceleri), però en realitat té a veure amb el pas del temps i els canvis que aquest pas propicia en les realitats social, històrica, així com en la transformació física que pateix el patrimoni artístic. El quadre de Di Silvestre s'entén potser millor si el reprenem ara. Tanmateix, la comparació que hem establert amb la "pèrdua de memòria senil benigne" i amb la "malaltia d'Alzheimer" no eren gratuïts, car una qüestió és la pèrdua progressiva del record d'algunes coses per un progressiu envelliment dels subjectes i els objectes, la pèrdua de memòria senil, i una de molt diferent és la pèrdua de memòria per destrucció de les estructures que permeten de connectar amb el record, l'Alzheimer.

Posem alguns exemples. Al segle XII a Roma té lloc un procés que ha estat qualificat de manera potser confusa, o poc adequada, com "renaixement". No hi ha dubte que per a la ciutat, la represa de l'edifici pontifici, la reaparició del mosaic o la calma després de les lluites entre els papes i els emperadors a causa de la reforma gregoriana no podia ser entesa de cap altra manera que com un renaixement. Des del punt de vista artístic es constata la voluntat de recuperar aquelles senyes d'identitat que havien caracteritzat l'art de Roma. Aquesta re-evocació, per utilitzar el terme aristotèlic – és a dir, la recuperació d'una sensació o coneixement que es tenia precedentment, com a esforç deliberat per trobar el que es cerca –, no és precisa, com en l'oblit actiu, no és la que faria un arqueòleg o un historiador actualment, sinó confusa. Al seu

interior hi caben des de models d'època de Constantí, fins a models d'època carolíngia, passant pel segle VI amb Gregori el Gran. De fet, hi caben fins i tot coses anteriors: com justificar sinó els grutescos *avant la lettre* de la dita basílica inferior de San Clemente? No és important la precisió en el record sinó el que aquest ens permet construir per a explicar-nos, per justificar-nos, com si es tractés d'una autobiografia en què, acabarem ordenant els records per explicar el que som, i no les bifurcacions on vam dubtar si anar a dreta o esquerra, doncs el matís, sovint s'ha perdut pel camí.

Un mecanisme similar és el que trobem en època de Constantí amb el fenomen del reaprofitament, del *reimpiego*. Són moltes les coses que es podrien dir a propòsit d'aquest tema. Nosaltres cridarem l'atenció només sobre una. Quan es mira l'arc de Constantí, un dels monuments més excepcionals, i complets, que es conserva de la Roma d'inicis del segle quart la cosa que crida més l'atenció, no és la diferència formal entre els relleus executats pels artesans del segle segon i els del segle quart, sinó el fet que un monument permanent, d'Estat, solemne, que havia de certificar un canvi molt transcendent en la societat i la història romanes sigui perfectament coherent basat en l'ensurt estètic. És evident que aquí el canvi cultural que s'estava produint des de feia dos segles, el canvi de paradigma, i en relació amb aquest el corrent plàstic que just aquí aflora perquè s'ha anat imposant, i que Bianchi Bandinelli va detectar de manera magistral amb la seva *arte plebea*, tindrien molt a dir. Però no és menys important el fet que, probablement, per a qualsevol romà fos acceptable la reunió estètica del present amb el passat propis, i fins i tot desitjable, com a declaració d'estabilitat institucional i doncs psicològica, ja que era una síntesi de l'itinerari seguit a partir de les evidències materials. En tot cas, hem de creure que Constantí o qui fos que estigués al darrera del projecte això ho sabia i ho va utilitzar, ho podia utilitzar perquè pertanyia de manera "inconscient" a la seva època –d'aquí l'interès de considerar la producció artística com un historio-indicador–.

En tots dos casos estem davant de, diguem-ne, trastorns lleus en la memòria: les múltiples restes conservades són testimonis imperfectes de la història passada que es vol utilitzar per a justificar un present. Un trastorn greu és el que té lloc en el pas de l'antiguitat a l'edat mitjana. Les obres hi són, i per tant la memòria, però la destrucció de les estructures –l'alzheimer– que haurien de permetre la recuperació dels records, la connexió del present amb el passat, va ser en alguns casos dràstica, en d'altres lleu.

Un cas paradigmàtic és el dels llibres. Són moltes les obres que s'han conservat del món antic. La seva conservació ha estat fruit de la voluntat d'alguns intel·lectuals, pensem en Cassiodor i el seu monestir a Vivarium, o simplement de l'atzar. L'itinerari ha estat tortuós i és ben poc el que conservem complet. Els exemples podrien ser diversos esmentarem un únic exemple: Vitruvi. El *De Architectura* és un conjunt de 10 llibres dedicats per l'autor, Marc Vitruvi Pol·lió, a August, on apareixen recollits una bona part dels coneixements d'arquitectura de l'època. El llenguatge abstrús amb què va ser escrita l'obra –i del que es queixen autors com Leon Battista Alberti– possiblement denota la voluntat d'assimilar la pràctica arquitectònica amb una de les arts liberals per part d'un personatge que no tenia la capacitat intel·lectual suficient; possiblement això justifiqui el fet d'haver-lo dedicat a August. Pel text es pot deduir que era una obra il·lustrada però també que l'autor va restringir l'ús d'il·lustracions als casos en què mitjançant l'escriptura no assolia el nivell d'explicació requerit.

Tradicionalment s'atribueix a Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) la descoberta per al Renaixement del *De architectura* en 1416 a Sankt Gallen (Suïssa). En realitat Poggio Bracciolini, com a molt, devia descobrir el manuscrit de la pols, probablement no massa abundant, que el cobria a la biblioteca de Sankt Gallen. El manuscrit, en realitat, no havia deixat de ser conegut. De fet, es conserven prop de 80 manuscrits medievals i tots són edicions carolíngies o fetes a partir d'edicions carolíngies. Possiblement l'arribada del text a la cort de Carlemany sigui deguda a Alcuí de York (735-804). No hi ha dubte, a més que va ser llegit. A banda de les cites d'Hug de Saint-Victor (c. 1096-1141) o Teodoric Trudonenses (c. 1107), Einhard l'usa per a la selecció dels materials de l'església que construeix a Seligenstadt. L'ús, efectivament, va ser secundari i moltes poden ser les causes d'això, la principal, però, és una: Vitruvi no parla d'esglésies.

Com en d'altres ocasions, en aquest cas va ser més important la identitat del descobridor que no pas l'objecte trobat. Poggio, humanista aretí format en l'estudi del grec en l'escola florentina de Manuel Crisoloras, també va ser, junt amb Coluccio Salutati, l'impulsor de la nova tipografia inspirada en la minúscula carolina i la capital romana que ha determinat el tipus de lletra a occident fins els nostres dies. Que aquest personatge exhumes per al naixent humanisme un manuscrit que no havia deixat de ser conegut des que havia estat escrit va determinar amb tota probabilitat que se'n comencés a fer una lectura diferent de la que havia estat feta fins llavors i sobretot de la que havia estat feta ja en època d'August quan els *Deu Llibres* van veure la llum. Tanmateix cal recordar que l'introduïdor del manuscrit a Itàlia és Petrarca qui, en 1350, portà una còpia des de França que va mostrar a Boccaccio.

Els problemes de la recepció de Vitruvi són molts i complexos, la literatura a propòsit és vastíssima. Ens referirem, doncs, a un únic i gran problema metodològic: les còpies conservades del *De architectura* no havien salvat les il·lustracions originals. Que aquestes haguessin existit deriva del propi text llatí que sovint remet a aquelles il·lustracions, per més aclaridores que la prosa de l'autor. Aquest fet, i de manera similar a com succeeix ara en algunes recerques de caràcter reconstructor, va derivar en una veritable competició entre editors del text vitruvià; és més, fins i tot va derivar en una lluita entre el text i les il·lustracions que l'acabaran acompanyant. El fet, podríem dir, irònic és que, quan s'ha pogut comparar el text amb la planta de l'edifici citat, es descobreix la manca de precisió de Vitruvi. És a dir que, traduïnt de la manera més objectiva possible el text vitruvià en dibuixos, el resultat tampoc no s'hauria aproximat al de la il·lustració original.

El problema és molt més interessant perquè, com s'ha dit, els usuaris del repristinat *De architectura*, gairebé mai van poder veure l'arquitectura de que els parlava l'autor. Vitruvi, arquitecte amb Cèsar i Octavià, va escriure sobre una arquitectura d'època republicana —o el que és el mateix: hel·lenística— que va començar a desaparèixer tot just després de la redacció dels *Deu Llibres d'Arquitectura*. Justament, Vitruvi i el seu llibre van servir de palanca per a crear coses completament noves, tant, que fins i tot sovint s'hi oposen. Per molt que els tractadistes des d'Alberti haguessin cercat de refer Vitruvi a la manera dels nostres estudis històrics, des de la distància és evident que les conseqüències d'aquest text només podien ser de caràcter creatiu, artístic, i no històrico-científic. És evident que la interrupció dels connectors té conseqüències diferents per a l'historiador i per al creador.

Aquest exemple, ens permet d'abordar un tema important per al qual no hem trobat encara un nom satisfactori entre varies possibilitats: Paisatge visual, Quotidianitat visual, Paisatge cultural, Paisatge artístic però que creiem essencial en aquesta dialèctica oblit-memòria.

Les obres d'art i d'arquitectura, com a memòria material, han estat presents sempre en el paisatge. Bé perquè sempre han estat a la vista, bé perquè troballes més o menys fortuïtes les han fetes aflorar. En un cas o en un altre els individus hi estableixen uns vincles de quotidianitat que poden portar a l'anul·lació de la consciència de l'existència d'aquests objectes. Per diversos motius que van des de la indiferència fins al rebuig estètic. Tot això formaria part de l'oblit passiu. En aquest sentit els historiadors de l'art, gairebé com a erudits humanistes, només acostumem a fer la reflexió sobre la presència d'aquestes fites de la memòria, d'aquestes evidències del passat, en casos especialment evidents o, diguem-ne, aparatosos. Un cas ben clar és el Pantheon de Roma. Diguem, amb caràcter general, que qualsevol edifici circular o cobert amb cúpula tendirà a ser comparat amb el Pantheon. El problema sorgeix del fet que amb menys freqüència s'ha fet l'anàlisi completa del fenomen –i en aquest sentit Roma és un indret relativament senzill d'abordar–, per respondre, per exemple, a una pregunta del tipus: quins edificis romans eren visibles en època de Bernini a la ciutat de Roma? Perquè memòria és tot, l'edifici gran i el petit, el que trobem a Roma i el que trobem a Toledo. Només realitzant aquests mapes podríem saber, per exemple, si Bernini podia haver conegut el Temple de Ròmul al for romà i, a partir d'aquí, explicar, per exemple, si això podria justificar alguna relació amb Sant'Andrea al Quirinale. Evidentment, si de Roma ens desplaçem a Barcelona, la cosa no és tan senzilla: la presència "d'antiguitats" és menor i també les eines que conservem per a fer la reconstrucció gràfica d'un lloc, doncs en aquest cas no n'hi ha prou de saber que un edifici era visible, doncs caldria saber "com" era vist. Només cal pensar en les obres d'Ambrosio de Morales o de Lluys Pons d'Icart per saber que la tasca no és senzilla.

Però ens sembla evident que els ressorts que disparen la creativitat a partir de la memòria són ben diversos i no sempre devia ser la gran obra la que proporcionava el punt de partida. Ho exemplificarem amb una anècdota recent. Arrel de l'estrena de la pel·lícula de *Che. El argentino* són diverses les entrevistes on l'autor, Steven Soderberg, parla entre d'altres qüestions del procés creatiu. A la pregunta de què l'havia impulsat a fer la pel·lícula, podríem haver esperat del director americà una cita culta a la fotografia de Korda o al treball de Warhol. El director, en canvi, afirmava haver vist el tatuatge del guerriller a la natja d'una senyora a Nova York, i que allò li havia despertat la inquietud per un personatge tan quotidià que s'havia fet tatuatge. Evidentment, creure les declaracions d'un artista, pot ser tot un risc, però és cert que de la mateixa manera que la més absurda associació d'idees ens permet recordar el nom d'aquell cantant o la diapositiva que acaba de posar el professor, tampoc no és necessari, ni lògic, que els artistes s'hagin de trobar davant l'obra mestra per a posar en marxa els ressorts de la pròpia creativitat. És més raonable pensar que, com en tantes altres coses, l'entorn ens condiciona, i especialment l'entorn visual. Però també l'intel·lectual, doncs és aquest el qui proporciona als creadors horitzons d'expectatives diferents. Dit d'una altra manera, el mateix estímul no només actuarà de forma diferent en persones de nivells culturals diferents, sinó en persones de nivells i característiques culturals molt similars. A Soderberg l'associació entre l'estímul visual i la seva memòria creativa li planteja un problema que es resol amb un acte creatiu;



a d'altres persones l'estímul no s'associarà amb cap repertori creatiu de records, i el detall senzillament passarà a formar part d'alguns dels tipus de memòria biogràfica. Per tot plegat, entenem que l'art és un excel·lent historio-indicador i la memòria un dispositiu en què tots els elements conflueixen per resoldre l'equació individu-poder.

Com a historiador de l'art antic i l'alta edat mitjana que sóc em fascina l'abrupte tall que es devia produir entre una època i l'altra. Algunes de les cicatrius d'aquest tall encara estan obertes. Encara és més fascinant la simplificació amb que sovint s'encara el seu estudi d'aquest canvi d'època, que fóra més encertat anomenar canvi de paradigma. Tota recerca científica passa per la creació de models que permetin de simplificar els problemes que genera el dispositiu. Amb el temps, però, es corre el risc de confondre el model amb la realitat. Per aquests dos moments segueix passant, potser perquè el model que va construir-se durant el renaixement ha estat confós amb la realitat. Ningú dubta, crec, que l'època del barroc o el segle XIX són moments d'una gran complexitat del dispositiu. En tot cas ningú s'atreveria a dir que són èpoques uniformes o homogènies. Encara avui se senten i es llegeixen els adjectius "clàssic" i "medieval" com a categories que expliquen dues èpoques que, possiblement, es caracteritzin per ser molt més diverses que totes les posteriors. La complexitat és tal que no sabem, encara, amb precisió com es va passar de l'una a l'altra. Sens dubte va ser un procés dissimètric que en alguns llocs va canviar relativament poc la manera de viure i les maneres de crear i en d'altres va ser un daltabaix tant torbador que van ser necessaris segles per poder estabilitzar la situació, també a nivell artístic. Un dels aspectes més afectats del dispositiu devia ser, sens dubte, la memòria. Ja hem exposat la nostra opinió sobre el seu funcionament i és evident que poques vegades el col·lapse ha estat tan potent com en el pas de l'antiguitat tardana a l'alta edat mitjana. L'inici de restabliment d'una connexió amb el passat va dependre, a cada lloc, de com hagués quedat d'afectat el dispositiu. El caràcter polític del mateix només va permetre d'activar la re-evocació a partir del moment en què la formació d'unes elits en van percebre la necessitat. Ha estat així fins arribar al segle XX. I el fenomen és molt més curiós del que aparentment pogués semblar. Hem parlat de l'entorn artístic quotidià. La pregunta és, per exemple, per què Carlemany va cercar columnes a Ravenna per a construir la capella palatina d'Aquisgrà? La resposta, lògicament, no és perquè a Aquisgrà no n'hi havia.

El final de la història està anunciat des de fa més d'una dècada, però no arriba. Possiblement i com l'efecte 2000, que havia d'aturar el món, no arribi mai. Molts esperem que, el guru dels Neocon, Fukuyama (*The End of History and the Last Man*, 1992), no tingui raó. De fet les darreres nacionalitzacions de bancs als Estats Units semblarien confirmar que no la té. Possiblement, el final de la història sigui metafísicament impossible i trobi només la justificació en el pensament occidental d'arrel judeo-cristiana, com una mena d'omega postmodern. Potser hauríem de parlar, en canvi, de "finals" de la història o de les històries. Històries particulars o col·lectives, públiques o privades, de la mateixa manera que ho hem de fer per a Grècia, Roma o l'Europa medieval.

Tanmateix, la desorientació existencial que s'arrossega des de fa diversos anys, potser dècades, i que es reforça, o ens reforcen, mitjançant "signes dels temps" com ara el canvi climàtic, el terrorisme global



o la crisi econòmica també global, tal vegada sigui evidència d'aquest final d'una història. El qui us parla, per formació, no pot evitar de pensar com devien sentir-se personatges com Cassiodor o Boeci. Impulsat a tancar-se entre llibres per a salvar-los, l'un, o a escriure *De consolatione philosophiae*, l'altre, i segurament no és massa diferent del que deu sentir un intel·lectual de Tblisi a l'actual Geòrgia, si és que encara existeix. Possiblement, ni tan sols la manera com recuperarem la memòria serà diferent, en tot cas coneixem els mecanismes d'oblit i de memòria i tot i pertànyer a l'engranatge del dispositiu juguem amb avantatge doncs sabem que existeix.

*“Who controls the past controls the future; who controls the present controls the past,” [...] that the past has real existence? [...] Does the past exist concretely, in space? Is there somewhere or other a place, a world of solid objects, where the past is still happening?’ ‘No’ ‘Then where does the past exist, if at all?’ ‘In records. It is written down.’ ‘In records. And...?’ ‘In the mind. In human memories.’*”

## Notes:

1. Com ja es va poder comprovar durant la ponència, i tal i com verifiquem en llegir-la temps després en preparar el text definitiu, la pluralitat d'aspectes que apareixen o se'n deriven és prou important com per poder-los encabir en un text que ha de cenyir-se, per força, als raonables límits de les actes del congrés. Davant, doncs, la impossibilitat de desenvolupar-los d'una manera justa i equilibrada, hem decidit de reproduir aquella intervenció corregida i matisada, per tal de convertir-la en punt de partida d'una ulterior reflexió més aprofundida en què ja estem treballant i esperem pugui veure la llum ben aviat. Tant per a la correcció del present text com per a la futura reflexió voldríem agrair els suggeriments i consideracions d'algunes persones, especialment V. Furió, A. Luque, P. Salabert, M. Guardia i E. Fierli, essencials per a afrontar una temàtica com la present, tant allunyada, en principi, de les línies de recerca de l'autor. Donada la realitat final d'aquesta contribució, hem cregut necessari de limitar l'aparell crític, cenyint les nostres referències a alguns dels títols que han estat a la base de llur preparació, ordenats per ordre alfabètic d'autor: AGAMBEN, Giorgio: *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007 [2006]; BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Einaudi, 1991 [1936]; DÜRRENMATT, Friedrich: *Romolo il Grande*, Milano, Marcos y Marcos, 2006 [1986]; FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI editores, 2007 [1969]; ORWELL, George: *Mil nou-cents vuitanta-quatre*, Barcelona, editorial Vergara, 1965 [*idem: Nineteen Eighty-four. A novel*, London, Secker & Warburg, 1949]; PAPAGNO, Costanza: *La arquitectura de los recuerdos. Cómo funciona la memoria*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2008 [2003]; POLLITT, J. J., *El arte helenístico*, Madrid, Editorial Nerea, 1998 [1986]; RODRÍGUEZ, Delfín: "Introducción. *Diez libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo*", a VITRUVI POL-LIÓ, Marc: *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 1995, p. 11-51; STEINER, George: *Recordar el futur*, Barcelona, Arcàdia, 2008; SETTIS, Salvatore: *Futuro del 'classico'*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004; WOODWARD, Christopher: *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2008 [2001]; YATES, Francis A.: *L'arte della memoria*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993 [1966].

2. Aquesta intervenció va ser una de les tres subponències previstes dins la secció "Memòria del Passat" del congrés celebrat a Barcelona.

3. "Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

*Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des oeuvres qui se verront affectées. On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, –ou plus exactement, le système d'excitations– que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les oeuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil.*

*Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront*

entiers où l'on voudra. Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et sévanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de *Réalité Sensible à domicile.*”, VALÉRY, Paul: «La conquête de l'ubiquité», a *De la musique avant toute chose*, Paris, Editions du Tambourinaire, 1928, p. 3-4 (Reproduit a idem, **Œuvres**, vol. II, Paris, Gallimard, 1960, (Coll. «La Pléiade»), p.1284-1287) [edició electrònica de Les Classiques des sciences sociales, [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)]

4. “Heus aquí l'exposició de la Història d'Heròdot d'Halicarnàs, per tal que ni els esdeveniments dels homes s'esvaneixin amb el temps, ni restin sense llustre fets grans i admirables, uns de realitzats pels grecs, d'altres pels bàrbars; ni s'oblidi sobretot, la causa per la qual van guerrear els uns contra els altres.” HERÒDOT: *Història*, I, I (Barcelona, Editorial La Magrana, 2005, (col. L'Esparver, 42), pàg. 51).

5. “Aleshores era rei de tot Egipte Thamus, que vivia a la gran ciutat de la part alta d'aquell país, la que els grecs anomenen Tebes d'Egipte, com també el déu l'anomenen Ammon. Theuth va anar a trobar-lo i li va mostrar les seves arts, i li va dir que havien de ser lliurades als altres egipcis, Però el rei li va preguntar quina era la utilitat que tenia cada una: a mesura que li ho mostrava, segons que li semblaven belles o no belles les coses que deia, ho blasmava o ho elogiava. Es diu que van ser moltes les observacions que va fer Thamus a Theuth, tant a favor com en contra de cada art, però es necessitaria un discurs molt extens per referir-les. Tanmateix, un cop van arribar a les lletres, Theuth va dir: ‘L'aprenentatge d'això, oh rei, farà més savis els egipcis i els atorgarà més memòria, car s'ha descobert com a medicina de la memòria i de la saviesa.’ Però Thamus li va respondre: ‘Oh Theuth, molt expert en arts! Alguns són capaços de crear arts, mentre que d'altres tenen la capacitat de judicar fins a quin punt faran mal o seran profitoses per a aquells qui es disposaran a emprar-les. I ara tu, essent el pare de les lletres, per benevolència els atorgues poders contraris als que tenen. És oblit, en efecte, el que causaran en les ànimes d'aquells qui les aprenguin, per descuit de la memòria, ja que refiant-se de l'escriptura assoliran els records des de fora, en virtut de caràcters aliens, i no des de dins, per si mateixos i en virtut de si mateixos; per consegüent, no has descobert pas una medicina de la memòria, sinó una forma suplementària de recordar. D'altra banda, quant a la saviesa, el que proporciones als alumnes és opinió, no pas veritat. En efecte, havent llegit moltes coses, sense un ensenyament instructiu, faran la impressió que són plens de coneixements, essent en la gran majoria dels casos exempts de coneixements i a més a més difícils de tractar, tot semblant savis i havent esdevingut el contrari de savis.’. Plató, *Fedre*, 274d-275b (citem l'edició: PLATÓ: *El Banquet/Fedre*, Barcelona, Edicions 62, 2004 [1998], (col. El cangur, 264), pàg. 207-208).

6. *DIEC2, Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*, segona edició digital, <http://dlc.iec.cat/index.html>

7. “*There is a Party slogan dealing with the control of the past,' he said. 'Repeat it, if you please.'*”

*'Who controls the past controls the future; who controls the present controls the past,' repeated Winston obediently.*

*'Who controls the present controls the past,' said O'Brien, nodding his head with slow approval.*

*'Is it your opinion, Winston, that the past has real existence?'*

*Again the feeling of helplessness descended upon Winston. His eyes flitted towards the dial. He not only did not know whether 'yes' or 'no' was the answer that would save him from pain; he did not even know which answer he believed to be the true one.*

*O'Brien smiled faintly. 'You are no metaphysician, Winston,' he said. 'Until this moment you had never considered what is meant by existence. I will put it more precisely. Does the past exist concretely, in space? Is there somewhere or other a place, a world of solid objects, where the past is still happening?'*

*'No'*

*'Then where does the past exist, if at all?'*

*'In records. It is written down.'*

*'In records. And...?'*

*'In the mind. In human memories.'* (edició catalana pàg. 255-256, edició anglesa pàg. 249).

8. Traduït en español com *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 [1987].

Il·lustracions:



1. DI SILVESTRE, Mauro: *Beauty Bar*, 2008, oli sobre tela, 300x400cm., Roma (Itàlia), Galleria Sara Zanin, present a la 15<sup>a</sup> Quadriennala d'Arte di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19.6 a14.9 de 2008, (Veneza, Marsilio Editori, 2008)





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La Dirección General de Regiones Devastadas en Gijón: una arquitectura al servicio del Régimen\*

Miriam Andrés Eguiburu  
Universidad de Oviedo

### Resumen

La tarea reestructuradora en época franquista fue llevada a cabo por un organismo creado por el propio Régimen: la Dirección General de Regiones Devastadas. Su función, esencialmente propagandística, fue mostrar a partir de la restauración o reconstrucción monumental los postulados de la nueva ideología emergente, haciéndolos presentes en la vida cotidiana de la “Nueva España”. Esta transformación del paisaje arquitectónico se materializó en casos concretos como la ciudad de Gijón, en la que la búsqueda de la “Arquitectura nacional” trajo consigo la recuperación de los estilos históricos como evocación del glorioso pasado español y, como corresponde a la región asturiana, del “neoprerrománico”. Sin embargo, esto no supuso la eliminación definitiva, como se pretendía de manera teórica, del racionalismo, estilo oficial de la República.

### Abstract

The reconstruction task in pro-Franco period was carried out by an organism created by the own Regime: the General Direction of Devastated Regions. Its function, essentially propagandistic, was to show, from the restoration or monumental reconstruction, the postulates of the new emergent ideology, making them presents in the daily life of the "New Spain". This transformation of the architectural landscape materialized in concrete cases as the city of Gijon, in which the search of the " National architecture " brought the recovery of the historical styles as evocation of the glorious Spanish past and, for the Asturian region, of the "neoprerrománico". Nevertheless, this did not suppose the definitive elimination, as it was claimed in a theoretical way, of the rationalism, official style of the Republic.



Desde el principio de los tiempos el arte y el poder han establecido íntimas relaciones de colaboración o detracción según el momento histórico al que hagamos referencia. Esta circunstancia se hace aún más notable si analizamos un período de poder dictatorial en el que el arte oficial debe mostrarse al servicio de un mando único. La España de la posguerra civil no fue una excepción ya que, con anterioridad al final de la guerra, comenzaron a disponerse las bases de lo que sería en un futuro la Dirección General de Regiones Devastadas.

Como señalaba el ministro de la Gobernación Serrano Suñer, a medida que la contienda avanzaba los nacionales se iban haciendo con nuevas provincias, pero con ello también con nuevas ruinas (1). Por este motivo, se creó de manera pionera en Oviedo, por Orden del 7 de Diciembre de 1937, la Comisión Informadora de la Reconstrucción de Oviedo (2). La justificación de los motivos que llevaron a su creación, entre los que se encuentra el hecho de que “sobre lo que fue el solar de la capital de Asturias ya no quedan sino escasos edificios en medio de inmensas ruinas narradoras del heroísmo fecundamente gastado” (3) resulta especialmente significativa ya que constituye una de las primeras manifestaciones en las que se deja entrever el uso ideológico que con posterioridad se llevó a cabo sobre las ruinas de los monumentos más emblemáticos del territorio español, en las que se trataba de contraponer la figura del republicano destructor frente al nacional reconstructor. La Comisión tenía como tareas fundamentales: la evaluación de daños materiales ocasionados por la guerra en la ciudad, el dictado de las líneas generales de la reconstrucción con sus fases y costos y la propuesta de austeras medidas financieras.

Sin embargo, la necesidad de la creación de un organismo de similares características pero de ámbito nacional se hizo cada vez más urgente, sobre todo por la magnitud y la duración de la contienda. Por esta razón, el 30 de Enero de 1938 fue creado el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, suscrito al Ministerio del Interior, mediante el que vino a establecerse no sólo que el Estado tomaba las riendas de la reconstrucción del país, sino que creaba un servicio que realizaría el total control de la misma. Para llevarla a cabo se dispusieron unas “comisiones de reconstrucción” que, a través de las Oficinas Comarcales, distribuidas por las zonas de mayor destrucción del país, se ocuparían de materializar estas aspiraciones. Se dividió el territorio español en siete comisiones, correspondiéndole a Asturias la primera de ellas, la Zona Cantábrica, que establecía como capital la ciudad de Oviedo. De esta manera el control era muy cercano e ineludible gracias a las comisiones pero, igualmente, se encontraba muy centralizado, ya que todos los expedientes de solicitud de obra recibidos debían ser remitidos a la Oficina Central. Obviamente para la ejecución de todas estas intervenciones era necesario contar con un contingente económico importante, para lo que se creó el Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional, nutrido únicamente de recursos nacionales y cuyas funciones pasarían por prestar a intereses muy bajos anticipos «a entidades, empresas o particulares, adeptos al Movimiento Nacional, con destino a la reparación de los a daños sufridos como consecuencia directa de la guerra o de la actuación marxista» (4).

El 8 de Agosto de 1939 el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones se convirtió en una Dirección

General y su dirección pasó de manos de Benjumea a Moreno Torres, lo que supuso que el organismo pasaría a depender fundamentalmente de las directrices marcadas por la propaganda y la política (5). Este factor fue aún más notable a partir del Decreto de Adopción del 23 de Setiembre de 1939 en el que el jefe de Estado se comprometió a “adoptar” aquellas poblaciones en las que la destrucción había afectado “a casi la totalidad de los bienes de uso público y de los destinados a servicios en la localidad” (6). Serrano Suñer destacó a propósito de estas adopciones su similitud con las cartas pueblas de la Edad Media y las gestas heroicas de los conquistadores de Indias (7), afirmación que resulta esclarecedora como una de las primeras afirmaciones de la intención del Régimen de establecer lazos entre los momentos más florecientes del pasado español y su mandato, conexiones que trataron también de trasladarse al terreno arquitectónico. La inclusión de una localidad en la lista de “adoptados” por el Caudillo tenía como consecuencia: la elaboración de un plan general de reconstrucción por parte de los técnicos del Estado, el restablecimiento de sus servicios básicos, la construcción de viviendas de renta reducida, el derecho a realizar expropiaciones de cualquier clase y la disposición de ciertas ruinas como huellas gloriosas y recuerdo de la Cruzada. Los 148 pueblos adoptados, repartidos por la totalidad de la Península, contaban con la organización de 30 oficinas comarcales. Su situación en el mapa señalaba claramente los frentes y los lugares donde se libraron las diferentes batallas. En el caso asturiano, como he podido constatar, fueron siete las localidades adoptadas: Cangas de Onís (adoptada parcialmente) (8), Nava (9), Oviedo (10), Campo de Caso (11), Las Regueras, Tarna y Pendones. Estas tres últimas ya habían sido adoptadas por el primero de los decretos de adopción del 7 de Octubre de 1939 (12), junto a localidades tan emblemáticas como Belchite, Brunete o Potes.

La magnitud de la obra a realizar y los múltiples problemas a los que debieron enfrentarse para llevarla a cabo (no sólo a los propiamente económicos, sino también a la carestía de personal técnico y mano de obra, de materiales, de transporte y a aquellos de índole social) exigían una organización bien estructurada, por lo que, en palabras de su director «se dio a su organización la forma de una empresa privada» (13).

Las directrices arquitectónicas que debían seguirse para alcanzar estos objetivos no estaban claramente establecidas, hasta el punto de que algunos arquitectos de la propia Dirección ponían en duda que estuvieran acogiéndose a un “estilo definido” (14). Sin embargo, en mi opinión, sí que podemos constatar en sus intervenciones una cierta “unidad de estilo” que le imprimía un carácter propio y la hacía, en muchas ocasiones, fácilmente reconocible. No debemos olvidar dos factores que ya señalaba Manuel Blanco a este respecto: la autonomía del organismo y la difusión de formas comunes a través de la revista *Reconstrucción* (15). La búsqueda de unas formas propias por parte del organismo se inscribía en el contexto general de la posguerra, ya que desde diferentes sectores se trataba de establecer una “arquitectura nacional” que representara los ideales patrios, se identificara con el carácter propiamente español y conformara un paisaje arquitectónico unitario y homogéneo que representara a la “España, Grande, Una y Libre”. Desde presupuestos más teóricos que prácticos comenzó a buscarse la esencia de este arte español, aunque su materialización fue aún más difícil que su definición (16). Lo cierto es que lo que se propulsó, en realidad, fue una recuperación de los estilos históricos, previa manipulación ideológica. El edificio referencia de la mayoría de los arquitectos del momento fue el Escorial, ya que se suponían en él los valores

de: monumentalidad, idea de unidad, orden, armonía y austeridad. Por consiguiente, la arquitectura de corte herreriano se elevó como la más adecuada para establecer un paralelismo entre el Gran Imperio Español de Felipe II “que no conocía la noche en sus dominios” (17) y el Nuevo Régimen. Sin embargo, la búsqueda no se orientó en una sola dirección y otro de los estilos elegidos fue el neoclasicismo de Villanueva y Ventura Rodríguez, considerado como la última manifestación digna de llamarse “estilo”, y meritorio de haber sabido frenar con su bella rigidez y purismo los excesos del barroco. En esta preferencia por la recuperación del estilo clásico pesaron además otros factores como: la imitación del idolatrado clasicismo nazi alemán en su búsqueda común de un arte para la eternidad, las conmemoraciones que se hicieron de la figura de Villanueva y su promoción por parte de una figura tan destacada como Eugenio D’Ors (18).

Esta revalorización de los estilos propios de las etapas más florecientes del pasado español también se produjo a nivel regional, de manera que cada territorio trató de recuperar aquellas formas arquitectónicas representativas de las épocas en las que dicha región hubiera desempeñado un papel importante en la historia del país. En el caso asturiano, la “arquitectura de la Reconquista”, es decir, el prerrománico asturiano fue una referencia constante para abordar la reconstrucción de la región. Esta decisión vino reforzada por el hecho de que, además de tratarse del estilo regional por excelencia, el prerrománico fue considerado por algunos el primer estilo en el que se plasmaron los primeros inicios de un estilo nacional (19).

Mientras que la arquitectura oficial recuperaba los estilos históricos, la arquitectura religiosa reclamaba para sí como ideal el estilo gótico, pero siempre respetando las tradiciones locales y la sencillez propia de este tipo de edificios, sin abandonar el uso de los materiales nobles (20). En el mundo rural la presencia del tradicionalismo popular fue constante, ya que se ofrecía como una solución a diferentes problemas: la situación de crisis económica, la dificultad de hacerse con materiales y técnicas modernas, la desorientación arquitectónica... además de permitir una intencionada revalorización del mundo rural, motor de la supervivencia del país en tiempos de autarquía.

Por último, el racionalismo, ligado de manera incuestionable al bando perdedor, fue tajantemente rechazado de manera teórica y calificado como un “estilo extranjero creado por el espíritu judaico y marxista” que no tenía ningún sentido en nuestro país y que había contribuido a la “pérdida de la identidad nacional” (21). Pese a todo, muchos de los arquitectos que habían sido formados bajo la esfera del racionalismo, continuaron aplicando sus premisas de manera sistemática: la construcción de lo estrictamente necesario, el uso de los materiales sencillos y de fácil acceso y el recurso a constructores de la zona, aunque también es cierto que el peso de la escasez de medios condicionaría estas decisiones. Algunos de los “pueblos adoptados” también bebieron de las enseñanzas racionalistas, con un lenguaje elemental, un trazado claro y tipologías combinables adaptadas al clima y a las necesidades propias de cada construcción (22).

Al margen del estilo adoptado, podemos apreciar una desigual calidad en las intervenciones de la

Dirección. Esta circunstancia se debe a que, a pesar de la pretendida homogeneidad de las mismas y de la simbólica autoría del “Caudillo de la Reconstrucción” de todas ellas, lo cierto es que cada arquitecto adoptaba diferentes medidas frente a las dificultades y mostraba diferentes cualidades para representar, de una manera tan inmediata como les exigía los nuevos valores de la nación. Esta carga moral de la reconstrucción estaba especialmente presente en el caso de las viviendas rurales, ya que se instaba a los profesionales a actuar como “misioneros” de los principios del Régimen en la formación espiritual de los destinatarios de las mismas.

Por último cabe solamente señalar, pues vamos a ejemplificarlo a continuación en el caso de Gijón, que en su mayoría los arquitectos de la Dirección dejaron a un lado las modernas teorías restauradoras acatando, como en muchas de las reconstrucciones de posguerra, la teoría violletiana de la restauración en estilo, que se consideraba más acertada dado el carácter tradicionalista del Régimen. De ahí el significativo nombre de su revista “Reconstrucción”, ya que, sin que podamos generalizar, en su mayor parte nos encontraremos ante obras rectoras y no restauradoras (23).

En el caso concreto de la ciudad de Gijón, la diferencia entre el paisaje arquitectónico anterior a la contienda y el resultante tras las intervenciones de la Dirección General de Regiones Devastadas es muy notable. En aquellos años comenzaba a asentarse en Gijón el racionalismo en torno a algunos arquitectos muy prolíficos en la ciudad como Manuel García Rodríguez, Rodríguez Bustelo o el arquitecto municipal Díaz Omaña. Muchos de estos arquitectos abandonaron sus principios arquitectónicos bajo el Régimen franquista, acatando la recuperación de los regionalismos o los historicismos para enfrentarse a la reconstrucción de aquello que la guerra del frente Norte había devastado.

El transcurso de la contienda en Asturias motivó que las destrucciones en la ciudad se debieran de manera fundamental a la aviación, lo que llevó a autores como Juan Antonio de Blas a afirmar que “era una guerra ruidosa en la que los daños los sufrían más los edificios que las personas” (24). La Dirección General de Regiones Devastadas cifró en 22 millones los daños ocasionados en Gijón, desperfectos que tratarían de paliarse en las veintiún intervenciones llevadas a cabo en la ciudad. Ante la imposibilidad de reducir en este espacio la totalidad de estos edificios, se desarrollará, por su importancia ideológica, la reconstrucción del Cuartel de Simancas (il. 1), edificio emblemático de la resistencia nacional en una ciudad leal al gobierno de la República, citando brevemente el resto de las labores realizadas.

El caso del Cuartel se inscribe, junto a otros tres contingentes rebeldes que vivieron el aislamiento en zona republicana: la guarnición de Oviedo, el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza y el Alcázar de Toledo (25), dentro de un grupo de conocidas gestas que se desarrollaron durante la contienda y que adquirieron un importante lugar en el imaginario heroico de la época. Tras el fracaso de la sublevación en la villa, los nacionales debieron replegarse en este Cuartel, último reducto rebelde de la ciudad, donde tuvieron que soportar el permanente asedio de las fuerzas republicanas durante más de un mes. De este hecho se hizo eco el propio Franco sobre las ruinas del Simancas en Setiembre de 1939: “Fue la epopeya del Simancas una de las cinco más grandes de la Cruzada. Entonces no tuvo el eco ni la resonancia de otras

victorias como la del Alcázar de Toledo ni la Ciudad Universitaria...Igual o mayor que aquellas, quedó sepultada en el silencio. En los primeros días vivimos los sufrimientos de los del Simancas. Conocimos el heroísmo de sus soldados y no podíamos decirlo a España” (26). Los actos conmemorativos se sucedieron, convirtiéndose el Simancas, como tantas otras gloriosas ruinas del territorio español, en escenario de misas y conmemoraciones a los caídos por España, con la presencia del propio Franco, su hija Carmen u otras importantes personalidades (27). El Régimen gustaba de dejar constancia de aquellas “barbaries” que la “horda roja” había cometido, de manera que aquellas ruinas que podían representarlas, al modo de Belchite, eran expuestas para recordar el daño que los republicanos habían infligido a la Patria, y el valor con el que los nacionales se habían impuesto. Éste fue también durante algunos años el destino del Cuartel, que no se entregó de nuevo a los Padres Jesuitas hasta Noviembre del año 1941, momento en que se iniciaron los trámites para su reconstrucción.

El estado del edificio también fue objeto de interés de la revista *Reconstrucción* que mostraba en un reportaje gráfico los daños provocados en el mismo. Por su parte José Moreno Torres, director de la Dirección General de Regiones Devastadas, había visitado el Simancas en 1940 y, según Victoriano Rivas Andrés, en una cita privada con el Padre Superior y el alcalde de la ciudad acordó la reconstrucción de las ruinas (28). El proyecto de reconstrucción fue asumido por los hermanos Somolinos, arquitectos pertenecientes a la llamada “generación de 1939” (29) que en los primeros años de autarquía se adaptaron a los esquemas que se les exigía como representantes del nuevo poder, pero posteriormente se adhirieron a los movimientos modernos. Pese a que en la lista de arquitectos que trabajaron para la Dirección General de Regiones Devastadas, publicada por el M.O.P.U en 1987 (30), la figura de Federico no aparece, lo cierto es que los dos proyectos realizados para la ciudad bajo el amparo del organismo están realizados y firmados de manera conjunta por ambos hermanos. En los primeros años, hasta 1944, las obras debieron limitarse únicamente a la adaptación de algunos pabellones que se habrían conservado parcialmente, a fin de poder continuar las labores pedagógicas. Esta circunstancia se debe a que se había encargado, siguiendo las directrices ideológicas propias del momento, la creación de una maqueta que reprodujera fielmente las ruinas del glorioso cuartel, lo que impedía la realización de cambios estructurales en el edificio hasta su finalización. La verdadera reconstrucción del conjunto comenzó finalmente por su edificio más significativo: la iglesia, de la que sólo se conservaban las paredes en un precario estado. Los arquitectos se enfrentaban a una reconstrucción con un alto componente representativo y conmemorativo, que resolvieron mediante la proyección de una iglesia, como ellos mismos aclaraba en el proyecto de la misma, con un estilo “neoclásico a fuerte tradición española con riqueza de formas y austeridad de conjunto” (31). Este estilo “neoclásico” lo concebían los hermanos Somolinos como una recuperación del estilo herreriano ya que, como citan en la memoria de otra de sus intervenciones gijonesas «Herrera concibió el Escorial en formas perfectamente clásicas» (32). Este uso del barroco posherreriano se insertaba en la tendencia arquitectónica del momento, propuesta de manera paradigmática por el Ministerio del Aire de Gutiérrez del Soto (1940), considerada en aquel momento la obra que reunía todas las características del ansiado “Estilo Nacional”. La innecesaria transformación de una iglesia neogótica, que se adecuaba a uno de los estilos propuestos por el Régimen para la reconstrucción de obras religiosas, por esta fachada “neoclásica” se debe, en mi opinión, al hecho de encontrarse el templo integrado en un conjunto arquitectónico

civil y representativo, en el que primaba la presencia de un estilo imperial. En este caso específico eran muchos los elementos que se pretendían representar: la austeridad y el tradicionalismo deseado por la Iglesia, la solidez y rigidez del Régimen, y, junto a ello, una manifestación arquitectónica del coraje y la seguridad con que sus hombres, convencidos de la Verdad de los ideales que defendían, resistieron el asedio republicano. Considero que los arquitectos debieron ver en las formas del “neoclásico” una respuesta a todas estas demandas y la posibilidad de diseñar en esa estética un conjunto unitario y homogéneo. Todas estas motivaciones se manifiestan en una fachada marcada por un fuerte rigor compositivo, ordenado en calles estrechas, en la que la simetría y la armonía son las características principales, mediante la clara articulación que evidencian las columnas exentas que se rematan con santos guerreros y las pilastras adosadas del segundo cuerpo con sus remates piramidales.

A continuación se procedió a reconstruir el edificio propiamente del colegio en dos proyectos sucesivos: el primero, datado en 1945, se limitaba a la fachada y flanco lateral izquierdo, dejando, por sus enormes dimensiones, la recuperación del resto del edificio para la intervención de 1948. En sus propias palabras los arquitectos tratarían de «subsana los antiguos defectos del Colegio viejo», además de en su organización interna en su orientación arquitectónica, ya que, a juicio de los Somolinos, contaba con una «pobreza y falta total de sentido arquitectónico». Para enmendarlo, se preveía «una reconstrucción de las fachadas en estilo clásico y con una riqueza ornamental que, aunque sencilla, realzara lo que el colegio por su importancia merecía, máxime habiéndose desarrollado en él la heroica gesta del Cuartel de Simancas» (33). Respecto a su disposición interna, el nuevo conjunto evidencia la preocupación de los arquitectos por la división en sectores de las distintas funciones de los espacios, así como la importancia concedida a la orientación de las habitaciones para facilitar en ellas una ventilación adecuada, todo lo cual nos acerca, a mi entender, a los criterios difundidos por el racionalismo años antes y que, pese a tratar de silenciarse en esta época por su vinculación con la República, surgían con asiduidad, sobre todo en la arquitectura funcional. La organización y segregación de cuatro espacios: zona externa o zona de entrada, zona de comunidad o de padres, zona de alumnos y parte de servicios, responde a una revisión del edificio anterior que no contaba con estas claras diferenciaciones funcionales por plantas (34). Podemos extraer de estas actuaciones dos características, según mi criterio, muy comunes en la actividad restauradora de la posguerra española: por una parte, la restauración en estilo que se imponía, no en todos los casos, reconstruyendo los edificios como se creía que deberían haber sido, en clara consonancia con las teorías violletianas y, por otra parte, la preferencia por los estilos clásicos en las construcciones representativas que, sin embargo, presentaban al interior soluciones racionalistas adecuadamente enmascaradas.

La intervención fue culminada con la urbanización de una plaza monumental que dio cobijo al Monumento a los Héroes del Simancas realizado por Luis Moya y Manuel Álvarez Laviada, ambas obras realizadas por el consistorio gijonés por Orden Ministerial. Su inauguración tuvo lugar, con gran boato, el 21 de Octubre de 1958, fecha en la que se conmemoraba el aniversario de la entrada de las tropas nacionales en la ciudad, en la que el Ministro de Obras Públicas nos confirmaba las fines pedagógicos y propagandísticos que se perseguían con su construcción en su discurso (35). El resultado final de todas



estas labores, fue un conjunto conmemorativo, al mismo tiempo que funcional, de gran equilibrio y sobria decoración, perfectamente adecuado a los fines perseguidos.

La Dirección General de Regiones Devastadas intervino también en las obras de reconstrucción de los más emblemáticos edificios municipales, que fueron materializadas por José Avelino Díaz y Fernández Omaña, principal responsable de la introducción del racionalismo en la ciudad en época republicana. Además de labores de reparación en el Instituto Jovellanos y el Instituto de Altos Estudios Mercantiles llevó a cabo dos interesantes reconstrucciones en Gijón: la Casa de Nava (il. 2) y las viviendas del Llano (il. 3). En la primera se le añadió al edificio un “patio asturiano” que nunca había existido, demostrando, por una parte, un falso tradicionalismo en la construcción y, por otra parte, la presencia de las teorías violletianas. En cambio, las viviendas del Llano ejemplifican, al modo del interior del Cuartel de Simancas, la ineludible marca del rechazado racionalismo de una manera aún más evidente, ya que algunas de sus máximas, como la funcionalidad, la construcción de lo exclusivamente imprescindible o el uso de los materiales de fácil acceso eran absolutamente necesarias ante la abrumadora carestía de viviendas y escasez de medios de que se disponía.

En relación a la actuación de Regiones Devastadas sobre los edificios de carácter religioso, debemos diferenciar distintos tipos de intervenciones, entre las que encontramos un claro predominio de la recuperación de los estilos históricos. Con respecto a las tres iglesias parroquiales de la ciudad el estado de ruina de las mismas condicionó en gran medida las medidas a adoptar. La Iglesia Mayor de la ciudad, San Pedro (il. 4), un claro referente en el paisaje arquitectónico gijonés por ser la más antigua y aquella que caracteriza la línea de costa gijonesa, fue reducida a cenizas. Esta circunstancia permitió a los arquitectos Somolinos proyectar una iglesia con claras reminiscencias prerrománicas, ya que interesaba resaltar la grandeza del pueblo asturiano en una construcción tan inserta en la memoria colectiva del pueblo, pero sin eliminar las formas precedentes de la antigua fábrica, como su torre o su pórtico frontal, a fin de mantener ese arraigo popular (36). Las iglesias de San José (il. 5) y San Lorenzo (il. 6), ambas de estilo neogótico y erigidas durante el prelado de Don Ramón Martínez Vigil (1884-1904), corrieron desigual suerte. Mientras que la primera fue trasladada de ubicación y levantada de nueva planta, en grandes dimensiones, pues conmemoraba otro de los grandes hitos en el imaginario heroico de los nacionales, el de los *Mártires de San José*, con un estilo neobarroco posherreriano, la iglesia de San Lorenzo mantuvo fielmente las trazas de la anterior, a excepción de las flechas de las torres que, pese a los motivos que expone el arquitecto en su proyecto (37), es de suponer que no pudieron volver a colocarlas por el elevado coste de la obra. Probablemente los motivos que llevaron al respeto por la conservación del templo anterior fueron, entre otros, el reconocido prestigio de su arquitecto Luis Bellido, el alto nivel de aceptación con el que había contado la obra entre los feligreses, la conservación de buena parte de sus muros periféricos y, un factor que creo fundamental, la idoneidad de su estilo en las recuperadas tendencias historicistas de la época, en la que se consideraba el gótico como el más adecuado para las construcciones eclesiásticas por tratarse de un estilo tradicional y con gran raigambre española.

Finalmente, el repertorio de intervenciones en la arquitectura rural religiosa supone una pequeña

muestra de los múltiples criterios a los que atendía, pese a su pretendida homogeneidad, la Dirección General de Regiones Devastadas. La formación de sus arquitectos, el estado de los edificios objeto de reconstrucción, los materiales disponibles y la localización geográfica, marcaron profundas diferencias en la manera de afrontar la labor a desarrollar. Pese a todo, en gran parte de las iglesias encontramos ciertas características extraídas del corpus teórico del organismo y de la reconstrucción llevada a cabo en la posguerra, criterios en su mayoría ya analizados en las principales intervenciones de la ciudad.

En primer lugar, al modo de la Iglesia Mayor de San Pedro, entre los recurrentes historicismos hallados en la tarea reestructuradora, se reprodujo en algunos casos la recuperación del “estilo imperial asturiano”, es decir, el prerrománico asturiano. Las connotaciones ideológicas del uso del “neoprerrománico” se extendieron al ámbito rural en casos tan llamativos como la iglesia de San Emiliano de Vega (il. 7), obra del arquitecto Marín de la Viña, que, encontrándose con los restos de una fábrica del siglo XVIII, decidió cambiar su “estilo indefinido” por uno “más de nuestro carácter” (38). En otras ocasiones, como San Vicente de Caldones (il. 8), la presencia del prerrománico asturiano se encuentra inserta entre la recuperación del recuerdo de la antigua fábrica románica y la presencia de los elementos ornamentales de la zona dando lugar a conjuntos poco armoniosos. Esta recuperación del edificio precedente en la arquitectura religiosa, que ya se había comentado para el caso de San Pedro, fue una constante en las intervenciones de la Dirección General de Regiones Devastadas, y cuenta con varios ejemplos en las iglesias parroquiales gijonesas, como en la de Santo Tomás de Granda (il. 9). En la pretendida identificación entre la memoria colectiva de los parroquianos y el edificio reconstruido, tuvo un importante peso otra de las propuestas que se venían realizando desde sus presupuestos teóricos: la presencia del tradicionalismo y el populismo en las intervenciones, notable en algunas de las parroquiales como Santa Cruz de Jove o Santa Eulalia de Baldornón. En ésta última intervención, que conforma la imagen de la iglesia dando relevancia a su espadaña, puede ejemplificarse la manera en que los campanarios de las iglesias se convirtieron en el hito principal de los pueblos, debido a la influencia que iban a tener en la imagen general de la población, haciéndola visible prácticamente desde cualquier lugar de la parroquia y contribuyendo con ello a elevarla como elemento regulador de la vida en él desarrollada (39).

En la mayoría de estas reconstrucciones, a excepción de un caso que analizaremos a continuación, se emplearon materiales propios de la región, como era habitual en el período de la autarquía, y que no supusieran un gasto excesivo en transporte y extracción. En este sentido, como dato más significativo, la mayor parte de las obras de carpintería se realizaron en madera de castaño y las sillerías se extrajeron de canteras cercanas. Este factor es aún más evidente en estas iglesias de fábrica humilde y que, por su carácter rural y asociado al tradicionalismo, utilizaban materiales de escasa calidad.

Todos estos ejemplos continúan la línea reestructuradora propia de la arquitectura de posguerra y del organismo que nos ocupa, sin embargo existen dos iglesias parroquiales que se alejan, en parte, de estos presupuestos: Santa Eulalia de Cabueñes (il. 10) y la Abadía de San Juan de Cenero. El primero se trata del único ejemplo de intervención en iglesia parroquial en la ciudad de Gijón por parte de la Dirección General de Regiones que presenta reminiscencias racionalistas ya que, pese a tratarse de una característica

común en la proyección de viviendas y de edificios de carácter civil sus presupuestos eran más difíciles de traspasar a la arquitectura religiosa, ya que, además del Estado, era la propia Iglesia la que rechazaba sus postulados explícitamente. En este caso la mencionada tradicional espadaña se eliminó en favor de una sencilla fachada asimétrica, en una línea claramente racionalista, y su desnudez decorativa exterior enlaza directamente con otras obras racionalistas proyectada por el mismo arquitecto en la ciudad.

En cuanto a la Abadía de San Juan de Cenero, el interés del proyecto de esta iglesia reside en dos aspectos: por un parte, la teoría restauradora que se aplica, orillando, al menos en su planteamiento teórico, la violletiana tan en boga en el momento y, por otra, los materiales requeridos para su ejecución. Sobre el primer punto el arquitecto explicaba que su preocupación había estribado en mantener lo que seguía en pie, sin reemplazar lo destruido y admitiendo los dos estilos que se presentaban en el edificio como documento histórico: románico y renacimiento (40). Pese a esta rotunda afirmación, lo cierto es que el aspecto del edificio fue sustancialmente modificado, si bien el planteamiento teórico ya supuso un avance para el momento que atravesaba la reconstrucción moderna.

El otro de los aspectos peculiares de esta intervención se refería a los materiales. Para la construcción de la bóveda de cañón, con arcos fajones y formeros de piedra y lunetos como la primitiva, se propuso un sistema articulado con arcos de hormigón armado a los que se unían interiormente los de piedra, recayendo sobre los primeros la bóveda tabicada de ladrillo. La escasa frecuencia de empleo de materiales modernos en edificios religiosos de importancia artística, hizo necesario que el arquitecto expusiera los motivos para llevar a cabo esta introducción: que su empleo no era visible y que en Francia el hormigón había sido usado para la reconstrucción de las catedrales. Esta inclusión de los materiales modernos, tratando de que su uso no se hiciera evidente exteriormente para no modificar el aspecto del edificio, ya se contemplaba en la Carta de Atenas de 1931. Es evidente que Torriente, titulado en 1928, conocía obras o publicaciones al respecto, probablemente las aportaciones de teóricos españoles como Torres Balbás, ya que su labor como arquitecto reconstructor enlaza directamente con la restauración llevada a cabo durante la República (41). Según mi criterio, la ruptura de este proyecto con la mayoría de las tendencias rectoras del organismo al que pertenecía el arquitecto, viene a confirmar que la teórica “unidad” de la Dirección General de Regiones Devastadas, que existió en buena parte de sus intervenciones, no fue del todo plena y que, en muchas ocasiones, el criterio aplicado en sus labores dependía directamente de la calidad o de los ideales de unos arquitectos que, pese a que se pretendía que fueran anónimos y representaran únicamente al “Caudillo de la reconstrucción” marcaban con su impronta algunas de sus obras.

## Notas

\* El presente trabajo se realiza al amparo de una beca FYCIT (Fundación en Asturias para la Investigación Científica y Tecnológica), concedida en Junio de 2007. Es una síntesis de mi trabajo de investigación “La arquitectura de la Victoria. La labor de la Dirección General de Regiones Devastadas en Gijón”, presentado en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, y con el que obtuve la suficiencia investigadora en Junio de 2008.

1. Discurso de Serrano Suñer en *Reconstrucción* nº 3, 1940.
2. La Comisión es ya reseñada por LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel: *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas 1939-1957*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1995 y LLANOS, Eugenia: “La Dirección General de Regiones Devastadas: su organización administrativa”, *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987, págs. 41-51.
3. B.O.E de 8 de Diciembre de 1937, p.4714.
4. B.O.E de 22 de Marzo de 1939, págs. 1642-1643.
5. Este cambio es analizado por RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *La reconstrucción urbana de Santander, 1941-1950*, Centro de Estudios Montañeses, Santander, 1980 y SAMBRICIO, Carlos: “¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la reconstrucción en la España de posguerra”, *Arquitectura para después de una guerra*, COACB, 1977.
6. B.O.E de 1 de Octubre de 1939, págs. 5489-5490.
7. Discurso pronunciado en “La exposición de la reconstrucción de España”, *Reconstrucción* nº 3, 1940.
8. B.O.E de 14 de Julio de 1943, p.6809.
9. B.O.E de 12 de Marzo de 1941, p. 1768.
10. B.O.E de 13 de Mayo de 1940, p. 3270.
11. B.O.E de 12 de Enero de 1941, p. 258.
12. B.O.E de 22 de Octubre de 1939, p. 5916.
13. MORENO TORRES, José: “Un organismo del Nuevo Estado”, *Reconstrucción* nº 12, 1941. En este número Moreno Torres expone de manera muy clara la organización de la Dirección.

14. ALLÁNEGUI, Alejandro: “Arquitectura popular del Alto Pirineo aragonés”, *Reconstrucción* nº 6, 1940, citado por LÓPEZ GÓMEZ, J.M. (1995) op. cit., p. 73.
15. BLANCO, Manuel: “La arquitectura en Regiones Devastadas”, *AV* nº 3, 1985.p. 40.
16. CHUECA GOITIA elaboró un análisis de sus características en la obra *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossa, 1947.
17. REINA DE LA MUELA, Diego: *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estado imperial*, Verdad, 1944, pág. 108.
18. D’Ors, Eugenio: *Teoría de los Estilos y espejo de la arquitectura*, Editorial M. Aguilar, Madrid, 1944.
19. REINA DE LA MUELA, D. (1944) op. cit. p. 19.
20. ECHENIQUE, Francisco: “El estilo en la arquitectura religiosa”, *Reconstrucción* nº 32, 1943.
21. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*, Gráficas Universal, 1935, págs. 53-55.
22. ANAYA DÍAZ, Jesús: “Aspectos constructivos en la obra de Regiones Devastadas”, *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Ministerio de Urbanismo y Obras Públicas, Madrid, 1985, págs. 123-136.
23. HERNÁNDEZ, Ascensión: “Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo”, *Paisajes para después de una guerra. El Aragón Devastado y la reconstrucción bajo el franquismo*. Zaragoza, 1996, pág. 243.
24. BLAS, Juan Antonio de: “El Simancas. La guarnición en las calles de Gijón”, *La Guerra Civil en Asturias*, Ediciones Júcar, Gijón, 1986, pág. 114.
25. PÉREZ ESCOLANO, Víctor: “Guerra Civil y Regiones Devastadas”, *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1985, pág. 142.
26. Discurso pronunciado por el General Franco en el Cuartel de Simancas en Setiembre de 1939 recogido por BONET, Joaquín en su obra *Simancas. Epopeya de los Cuarteles de Gijón*, Ayuntamiento de Gijón, 1939, pág. 4.
27. PIÑERA ENTRIALGO, Luis Miguel: *Posguerra incivil: vencidos y vencedores en Gijón entre 1937 y 1940*, Ayuntamiento de Gijón, KRK Ediciones, Oviedo 2008, págs. 45, 52, 54, 57, 70 y 71. Se hace eco de las múltiples celebraciones llevadas a cabo en el Simancas, así como del paso que realizan por sus ruinas y posterior reconstrucción todas las visitas oficiales a la ciudad.

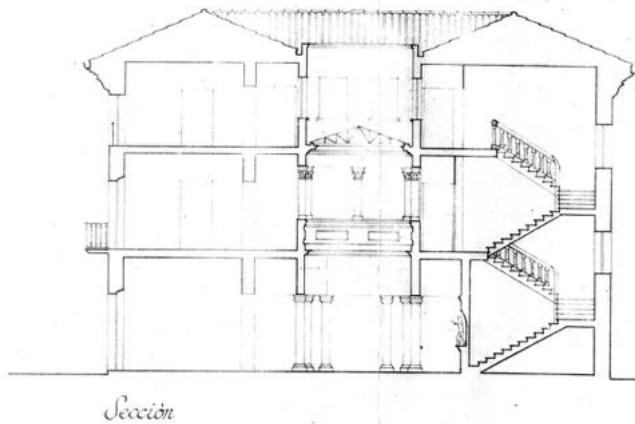
28. RIVAS ANDRÉS, Victoriano: *Un colegio que saltó a la historia*, Gijón, 1966, pág. 121.
29. Definición dada por ALONSO PEREIRA, José Antonio en su *Historia General de la Arquitectura en Asturias*, Gran Enciclopedia Asturiana, Oviedo, 1996, págs. 323-329, para designar a los arquitectos que finalizaron sus estudios en los años inmediatos a la Guerra Civil y por ello participaron en la arquitectura de la autarquía desde los que evolucionaron hacia otras posiciones.
30. *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.
31. Archivo Municipal de Gijón, expediente nº 55, 1944, memoria del proyecto.
32. A.M.G, exp. nº 439, 1942, memoria del proyecto.
33. Archivo General de la Administración, exp. nº 16451, memoria del proyecto.
34. A.M.G, exp. nº 594, 1945, memoria del proyecto.
35. “Que os sirva este monumento y este recuerdo de lección permanente”, recogido en *El Comercio*, 14 de Junio de 1958.
36. Este modo de reconstrucción ya fue reseñado en BLANCO, Manuel: “España Una”, *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987, pág. 85.
37. A.M.G, exp. nº 490, 1940.
38. A.G.A, caja 76/04/3927, memoria del proyecto.
39. BLANCO, Manuel. “España Una”, op. cit., págs. 29-30.
40. A.G.A Caja 76/13/3944, 1942, memoria del proyecto.
41. Las características propias de la reconstrucción en época republicana se hallan claramente expuestas en la obra ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián y GARCÍA CUETOS, María del Pilar: *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la 1ª zona monumental*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007.



**Ilustraciones:**



1. Estado actual del Cuartel de Simancas, hoy Colegio de la Inmaculada. Luis José Andrés.



2. Sección del proyecto para la reconstrucción de la Casa de Nava en la que se puede apreciar su nueva organización en torno al "patio asturiano". Archivo General de la Administración Caja 26/15934.



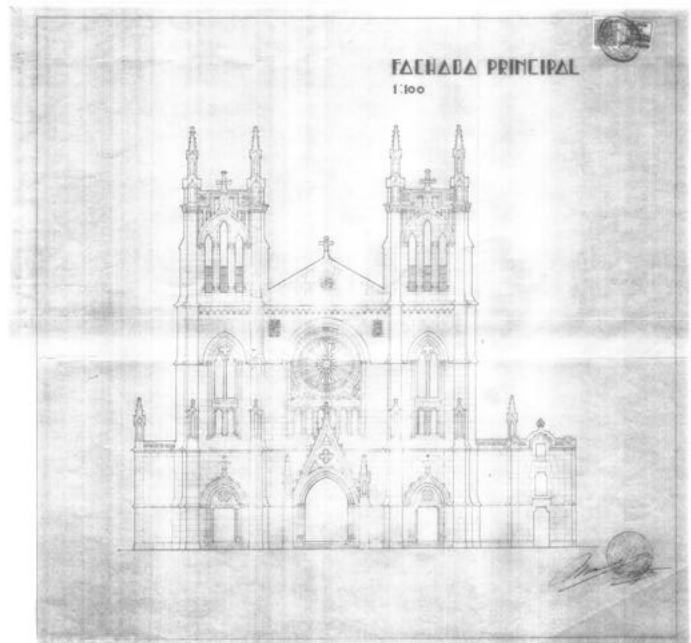
3. Aspecto de las nuevas viviendas de El Llano. A.G.A Caja 04228-12-003.



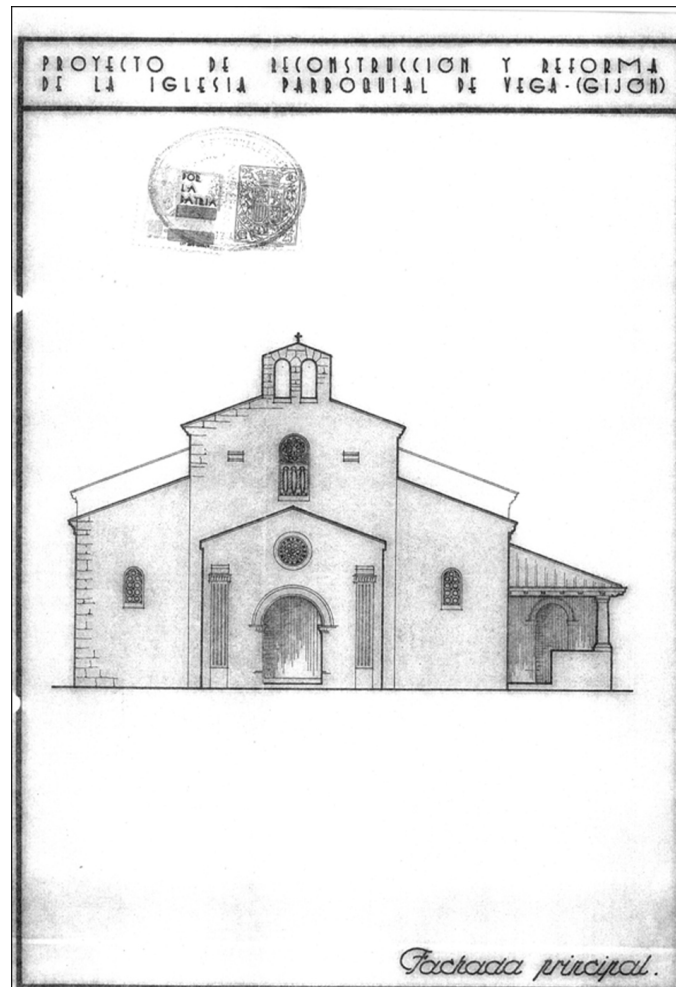
4. Estado actual de la iglesia de San Pedro. Luis José Andrés.



5. Estado de la nueva iglesia de San José en 1954. A.G.A Caja 76/04/3925.



6. Fachada principal del proyecto para la reconstrucción de la iglesia de San Lorenzo. A.G.A Caja 76/04/3931.



7. Proyecto de reconstrucción de la iglesia parroquial de Vega. A.G.A Caja 76/04/3927.

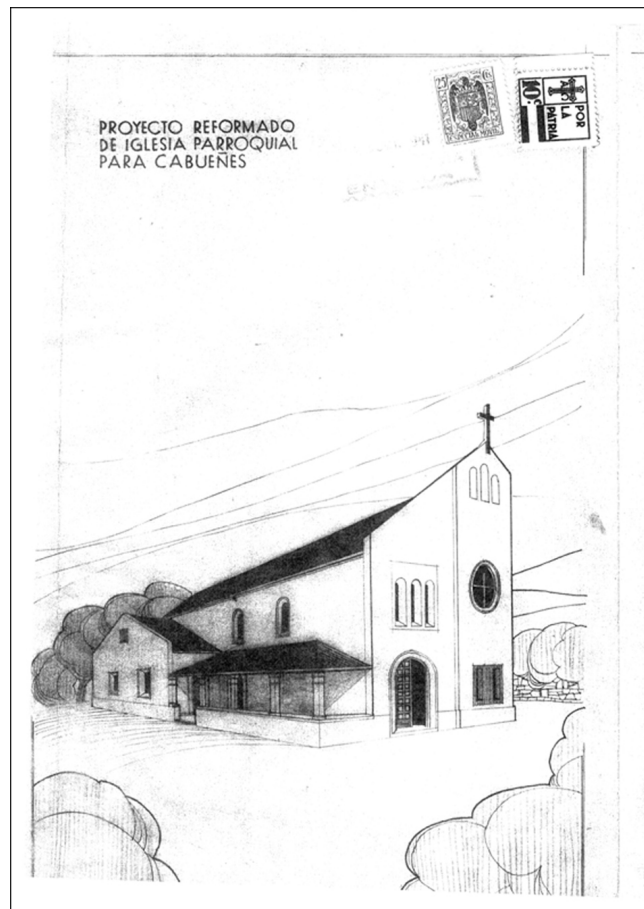


8. Estado de la iglesia parroquial de Caldores tras su reconstrucción. Archivo Padre Patac nº 14734.





9. Estado actual de la iglesia parroquial de Granda. Luis José Andrés.



10. Proyecto de reconstrucción de la iglesia parroquial de Cabueñes. A.G.A Caja 76/13/3918.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Mémoires d'une dynastie déchue: l'image posthume des Aragonais de Naples en Italie et en Espagne

Joana Barreto

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne (France)

### Resumen

En 1501, Ferdinand le Catholique destitue son cousin Frédéric en s'emparant du royaume de Naples qui devient une vice-royauté. Dans l'empire des Habsbourgs, la mémoire de la dynastie déchue oscille entre l'affirmation de la continuité et la *damnatio memoriae* de la branche jugée illégitime. En Espagne, seule la figure d'Alphonse le Magnanime, empereur catalan et roi méditerranéen, s'offre en *exemplum virtutis* aux différents souverains. Mais la mémoire, précise au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, laisse peu à peu la place au mythe. A Naples, la nostalgie du rôle de capitale indépendante et l'orgueil national instrumentalisent le souvenir de son fils Ferrante. Les artistes officiels (Juan de Juanes, Giovanni Montorsoli, Belisario Corenzio) construisent ces "héros fondateurs" qui déterminent la transmission du patrimoine et en retour notre regard sur le passé.

### Abstract

*In 1501, Ferdinand the Catholic deposes his cousin Frederic when he takes over the Kingdom of Naples that becomes under direct rule of Spain. In the Habsburg Empire, the memory of the deposed dynasty fluctuates between affirmation of continuity and damnatio memoriae of the branch presumably illegitimate. In Spain, only Alphonse the Magnanimous, Catalan emperor and Mediterranean king, is an exemplum virtutis for the different monarchs. But if the memory remains accurate in the mid XVIth century, it soon makes way to myth. In Naples, the memory of his son Ferrante is used as a propaganda by the national pride of the ex-capital. Officials' artists (Juan de Juanes, Giovanni Montorsoli, Belisario Corenzio) influence this hero-worship, and in doing so, the transmission of the patrimony and our look at the past.*

«La raison du plus fort est toujours la meilleure / Nous l'allons montrer tout à l'heure» (1). D'apparence sommaire, la morale de Jean de la Fontaine résume avec acuité le problème rencontré par l'historien de l'art qui s'intéresse aux perdants de l'histoire. Comment se conserve la mémoire des vaincus? Au fil des générations, quelle image se transmet d'une monarchie déchue? Comment l'historien - ou l'historien de l'art - contemporain peut-il démêler les fils du souvenir historique? Étant tributaire des archives et des images parvenues jusqu'à lui, le chercheur contemporain se doit d'analyser avec précaution les témoignages du passé mais aussi ses silences. Entre Italie et Espagne, la transmission du patrimoine et de l'histoire de la monarchie aragonaise de Naples illustre parfaitement ces enjeux mémoriels.

En 1442 Alphonse V d'Aragon s'empare de la capitale après vingt années de conflits intermittents avec les Angevins. Il lègue les possessions aragonaises à son frère Jean et le royaume de Naples à son fils naturel Ferdinand. En 1501, Frédéric I<sup>er</sup> de Naples est chassés par son oncle, Ferdinand le Catholique et meurt en exil accueilli par son ennemi Louis XII. Son fils, Ferdinand, devient vice-roi de Valence et achève sa vie dans une prison dorée. La branche aragonaise de Naples s'éteint progressivement. De ce bref résumé, on conçoit d'emblée que la transmission de la mémoire de la dynastie aragonaise de Naples ait été peu aisée aussi bien en Italie qu'en Espagne. Pour l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle, les rois napolitains d'origine ibérique constituent une étrangeté culturelle difficilement normalisable à l'aune d'une Renaissance sur le modèle florentin. Pour les Habsbourg, il s'agit à la fois d'affirmer la continuité dynastique et leur supériorité politique. La *damnatio memoriae* des uns fait écho à la recherche de héros «nationaux» et fédérateurs par les autres. Dans ce double jeu mémoriel qui s'institue très rapidement, la figure d'Alphonse V d'Aragon - I<sup>er</sup> de Naples - joue un rôle prédominant.

Né en Castille, nommé héritier du trône d'Aragon en 1412, vainqueur du royaume de Naples en 1442, Alphonse fait figure de «roi méditerranéen» et «d'empereur catalan». La mythification intense qui entoure sa personne d'une aura particulière est l'œuvre d'érudits et d'artistes d'origine aussi bien ibérique qu'italienne. Sur les deux rives de la Méditerranée, la puissance du souverain aragonais napolitain impressionne ses contemporains. Le mythe se crée dès son vivant. Afin d'allier ibéricité et italianité, les artistes des deux péninsules rapprochent Alphonse de célèbres figures antiques d'origine ibérique comme Hannibal ou Trajan. Les *topoi* qui perdureront jusqu'à nos jours sont forgés par les biographies idéalisées du roi rédigées par Vespasiano da Bisticci, Panormita, Bartolomeo Facio ou encore Eneas Silvius Piccolomini. Le roi y est montré en amant des arts et des lettres, en guerrier pacificateur (c'est le thème principal de son triomphe à l'antique en 1443 et des médailles de Pisanello), en souverain juste et sage, très dévot en particulier à la Vierge Marie. Le roi absent de Valence, l'élite intellectuelle et artistique le suit dans la nouvelle capitale parthénopéenne. D'ailleurs le roi lui-même parlait castillan à sa cour. Dans ce milieu, le roi investit l'imaginaire des artistes et des écrivains. On retrouve ainsi un écho mythique du souverain dans les épopées chevaleresques catalanes de *Tirant le Blanc* de Joannot Martorell et dans le *Curial et Guelfe* qui reflètent tous deux la situation politique du roi face aux Angevins et à la papauté (2). La figure d'Alphonse devient mythique en Italie et en Espagne dès son vivant. Le mouvement ne fera que s'amplifier à sa mort.



Le 7 mai 1458, Alphonse tombe gravement malade. Son agonie dure jusqu'au 27 juin 1458. La nouvelle de sa mort se répand le lendemain à Rome, puis le 2 juillet à Florence, le 5 à Venise, le 8 à Milan, pour ne parvenir que le 12 juillet dans son royaume ibérique à Barcelone puis à Valence (3). La mort d'Alphonse ouvre une période d'instabilité politique puisque le royaume ibérique géré par sa femme Maria qui le suit dans la mort le 4 septembre revient à son frère Jean alors que la péninsule italienne est léguée à son fils illégitime, Ferdinand. De nombreuses poésies espagnoles se font l'écho de la perte d'un roi qui avait fait de la Méditerranée un lac catalan. Diego de Castillo, poète espagnol à la cour de Naples, décrit la mort du roi dans une élégie et dans un poème funéraire en forme de lettre épistolaire écrite par Parthénope à la reine Maria dans laquelle il interpelle la mort qui «*ha matado y destruido tu marido y mi señor*» (4). En Italie, en Espagne, en France (5), l'idéalisation d'Alphonse I<sup>er</sup> de Naples, loué comme «*de Ytalia colupna, de yspanos honor / Pilar y piramide, fyrrme colupna*», advient dès sa mort (6). La grandeur d'Alphonse hante les mémoires de l'Europe moderne et survit ainsi à une dynastie déchue.

### La mémoire d'Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon dans l'empire des Habsbourg

En 1501, Ferdinand le Catholique, grand-père de Charles Quint, s'empare du trône de Naples au détriment de ses cousins aragonais. Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon avait laissé le trône ibérique à son frère, Jean, père de Ferdinand le Catholique, alors que le trône napolitain revenait à son fils illégitime Ferdinand de Naples. Il est bien difficile pour Charles Quint d'assumer l'éviction de cette branche bâtarde. La figure d'Alphonse est la seule qui puisse être réhabilitée en tant que premier empereur méditerranéen, écho au nouvel empereur européen. La légitimation de son pouvoir sur Naples implique la récupération de la mémoire de son illustre aïeul.

Charles Quint commande un portrait d'Alphonse à Giovan Montorsoli (il.1) au moment de son ultime affrontement italien avec François I<sup>er</sup> ente la trêve de Nice (1538) et la paix de Crépy-en-Laonnois (1544). Le buste en marbre de 96 cm de hauteur (7) sert en quelque sorte de pendant au buste de Charles Quint commandé à la même période et conservé actuellement au musée de San Martino de Naples. Birgit Laschke date les deux bustes de 1541-1543 en les rapprochant de la statue d'Andrea Doria et de la tombe de Jacques Sannazare (8). Afin de souligner les liens dynastiques qui unissent les deux empereurs italiens et ibériques, Montorsoli les présente selon la même typologie et leur attribue le collier de la Toison d'Or. La surface abîmée du marbre témoigne de leur longue exposition à l'extérieur. Le buste de Montorsoli établit une typologie du portrait d'Alphonse qui est assez proche des portraits «sur le vif» d'Alphonse (notamment le buste de la frise triomphale de l'arc de triomphe du Castelnuovo, ou encore les médailles de Pisanello) tout en accentuant le nez aquilin et le dessin des joues. L'image employée par Montorsoli servira de base aux autres figurations posthumes d'Alphonse qui fleuriront dans l'empire des Habsbourg.

Un même modèle a servi à l'élaboration de plusieurs portraits posthumes d'Alphonse I<sup>er</sup> de Naples. Alphonse présente ainsi un visage empâté dans un médaillon inspiré de la médaille TRIUMPHATUR ET

PACIFICUS de Pisanello (9). Conservé au musée de Madrid, il présente le profil droit du roi entouré de l'emblème de la gerbe de millet et d'une couronne avec l'inscription INVICTVS ALPHONSVS REX TRIVMPHATOR. Il a certainement été conçu comme ornement architectural, tout comme le médaillon du Victoria and Albert Museum dans lequel Alphonse porte à nouveau la toge romaine et la couronne radiée digne des héros antiques. Un médaillon vendu au Dorotheum de Vienne en 1932 représente Frédéric de Montefeltre selon la même typologie mais de profil gauche (10). Le duc d'Urbin y est appelé DIVVS comme dans le médaillon aragonais de Londres mais il porte une armure comme dans la version madrilène, ce qui montre que les deux portraits étaient connus à Urbin.

La multiplication des images posthumes d'Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon s'explique par sa renommée européenne. Il est le seul souverain légitime de Naples aux yeux de la branche aragonaise ibérique qui construit sa légitimation sur la condamnation de la descendance bâtarde d'Alphonse.

Mais l'empereur Charles Quint n'est pas le seul à entretenir la mémoire d'Alphonse. La ville de Valence, où le roi a séjourné avant de partir pour l'Italie, s'enorgueillit également de son souvenir. Le célèbre peintre valencien Juan de Juanes réalise en 1557 un portrait d'Alphonse d'Aragon acquis en 2006 par le musée de Zaragossa (11). Le roi en armure regarde le spectateur et se détache sur un riche tissu vert portant à plusieurs reprises l'emblème du livre ouvert, emblème qui se répète sur le casque et sur la table où ce dernier est posé, à l'exemple de la médaille, déjà citée, TRIUMPHATOR ET PACIFICUS de Pisanello (il.2). La couronne royale repose sur un livre ouvert sur lequel se lit «C.IVLII CAESARIS ET DE BELLO CIVILII LIB I 389» ainsi que le début du chapitre 72 du premier livre de la *Guerre civile* de Jules César. Le roi porte également une épée. Son nom est inscrit en majuscule sur un parapet qui ouvre sur un paysage antiquisant typique du peintre. La présentation du roi pacificateur et lettré inspiré par Jules César se base sur les médailles de Pisanello. Ce portrait a été commandé par les Jurés de Valence comme cadeau à l'infant Don Carlo d'Aragon en 1557, peu après l'arrivée au pouvoir de Philippe II d'Espagne. Par un tel cadeau, les Jurés entendent donc donner à l'infant l'exemple prestigieux d'un roi qui a longtemps eu sa cour à Valence. Benito Doménech rappelle que Juan de Juanes a pu s'inspirer d'un buste d'Alphonse réalisé par Mino da Fiesole, et offert au monastère de San Miguel de los Reyes de Valence par le descendant évincé de Frédéric I<sup>er</sup> de Naples (roi de 1496 à 1501), Ferdinand, duc de Calabre (1488-1550). La mention de ce portrait par Orellana dans son *vie des artistes de Valence* s'avère cruciale pour la reconstruction du parcours de Mino da Fiesole (12). En effet, Francesco Caglioti a perçu avec finesse que le profil d'Alphonse V par Mino da Fiesole conservé au Louvre ne pouvait être le buste cité dans les archives aragonaises qui évoquent en 1455-1456 une «*figura dela persona del senor Rey dela cinta en amunt*» (13). On peut en revanche penser qu'il s'agit du buste décrit au XVIII<sup>e</sup> siècle par Orellana, vraisemblablement le buste d'Alphonse V apporté par Ferdinand de Calabre lors de son exil à Valence, et ensuite perdu.

Alphonse I<sup>er</sup> est le seul monarque de la dynastie napolitaine à avoir également été roi d'Aragon, exemple parfait «d'empereur ibérique». C'est pourquoi sa mémoire est gardée vivante sur la péninsule ibérique en l'incluant dans les séries iconographiques des souverains d'Espagne qui se multiplient dans les

provinces selon leurs revendications territoriales (14). En accord avec ses revendications d'indépendance par rapport à la couronne royale, la ville de Zaragosse décide de faire exécuter en 1586-1587 par le peintre italien Felipe Ariosto un ensemble de trente huit portraits des rois de la monarchie aragonaise pour son palais de la *Diputación de las Cortes*. Alphonse occupe la place 23. Les portraits de Charles V et de Philippe II qui complétaient le cycle sont réalisés par le plus talentueux Sanchez Coello. En 1634, afin de légitimer son ascendance aragonaise, Philippe IV fait reproduire le cycle de Zaragosse et cette copie est maintenant la trace la plus fidèle des peintures et des textes détruits par un incendie en 1808. Les copies destinées au palais du *Buen Retiro* de Madrid comptaient en sus les portraits de Philippe III et Philippe IV. Les biographies encomiastiques de Jerónimo de Blancas, qui accompagnaient chaque portrait, ont été publiées en 1587 à Zaragosse. Alphonse le Magnanime, fondateur du palais de la *Diputación de Zaragoza*, occupait le centre du cycle avec la place 23. Dans la copie de 1634 conservée au palais archiépiscopal de Tolède, on voit Alphonse en pied de profil gauche, en armure avec une couronne royale. Tout comme dans la médaille de Pisanello LIBERALITAS AVGVSTA (v. 1448-1449) et dans le portrait de Juan de Juanes, le casque et la couronne caractérisent le roi. Dans le médaillon inférieur droit, le peintre a représenté le revers de la médaille forgée par Pisanello pour Alphonse (et non l'emblème de la "liberté" comme le suppose Carmen Monte Garcia dans une lecture trop rapide). L'emblème est particulièrement bien choisi puisqu'à travers la libéralité proverbiale de l'aigle partageant sa proie avec les oiseaux qui dépendent de lui pour leur subsistance, Pisanello exprime la générosité du roi dans son testament qui lègue à son frère Juan II les possessions ibériques, et à son fils naturel Ferdinand, le Royaume de Naples. Il est pourtant troublant que, dans cette série, un des attributs d'Alphonse, le livre ouvert, soit donné à Juan II, son frère (15). Cette confusion a conduit Tormo à voir Alphonse V dans ce portrait. Sur le livre, l'inscription «*in libro tuo omnes scribentur*», inventée au XVI<sup>e</sup> siècle, oriente la lecture dans un sens chrétien. Même si, comme le suggère Carmen Monte Garcia, le peintre et l'humaniste Jerónimo de Blancas, ont cherché à retrouver une « vérité » historique, ils ont bien souvent fait preuve d'approximations qui montrent la progressive instrumentalisation de la mémoire d'Alphonse. A Zaragosse, comme plus tard à Barcelone, de telles séries dynastiques servent avant tout à affirmer l'indépendance de ces villes par rapport à la volonté centralisatrice de la monarchie. En 1634, lorsque Philippe IV demande une copie du cycle de Zaragosse, il cherche au contraire à légitimer son règne comme héritier des rois d'Aragon.

Dès 1588, la *Diputación de las Cortes* de Barcelone commande au même peintre italien, Felipe Ariosto, une série des Comtes et rois comtes de Barcelone dont fait partie Alphonse. Les portraits sont présentés à mi-corps sur un fond noir de profil ou trois-quarts. Par rapport à la série précédente, la confusion du peintre s'accroît puisqu'en se basant sur les médailles de Pisanello il donne à son aïeul Alphonse le Franc la physionomie d'Alphonse (1285-1291) ainsi que le motif de la médaille LIBERALITAS AVGVSTA déjà mentionnée et l'emblème du livre qu'il tient fermé dans la main droite; Néanmoins, Alphonse V d'Aragon est identifiable par l'emblème du livre ouvert portant l'inscription déjà vue précédemment - mais dans le portrait de Juan II du Buen Retiro - dont le portrait s'inspire directement. Le roi en pied n'a aucun trait physionomique mimétique. Seuls les attributs qu'il porte (collier de la Toison d'Or, couronne, écu d'Aragon, livre ouvert) en permettent l'identification. Un siècle et demi après la mort du souverain, son souvenir certes glorieux renvoie maintenant à un symbole légendaire plus qu'à une réalité politique. En

raison de sa conquête napolitaine, l'aura mythique d'Alphonse luit également avec force dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle.

### **Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon, aïeul illustre en Italie**

Les nombreuses alliances matrimoniales des Aragonais avec les familles régnantes italiennes expliquent que leur souvenir reste vivace après leur éviction. Frédéric II Gonzague qui descend de la monarchie napolitaine par sa mère (Isabelle d'Este est la fille d'Eléonore d'Aragon, elle-même fille de Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon) commande en 1536-1538 une série de statues d'hommes célèbres du XV<sup>e</sup> siècle qui forment un ensemble exemplaire pour le duc mantouan (16). Le sculpteur Alfonso Lombardo réalise onze bustes pour la *camera delle Teste* du palais ducal de Mantoue. Alphonse d'Aragon prend place parmi Gian Giacomo Trivulzio, Alphonse I<sup>er</sup> d'Este, Hercule I<sup>er</sup> d'Este, Charles le Téméraire, François Sforza, Ludovic Gonzague, Muzio Attendolo Sforza, le Colleoni, Maximilien I<sup>er</sup> et Niccolò Piccinino. Dans cette galerie d'hommes vertueux, Alphonse d'Aragon est davantage choisit pour ses qualités d'homme politique que pour le lien dynastique qui l'unit au commanditaire

La Naples vice-royale condense les traditions italiennes et ibériques en voyant dans Alphonse I<sup>er</sup> et dans Ferdinand I<sup>er</sup> les seuls aïeuls illustres de la dynastie napolitaine dignes de mémoire en tant que fondateurs du royaume de Naples. Le vice-roi Fernando Ruiz de Castro commande le *Palazzo Reale* de Naples à Domenico Fontana en 1600 pour accueillir Philippe III qui n'effectuera jamais son voyage officiel (17). Le vice-roi Antonio Alvarez de Tolède, duc d'Alba (1622-1629) commande pourtant un cycle sur l'histoire du royaume de Naples qui débute avec cinq épisodes de la vie d'Alphonse et se continue avec des scènes inspirées des vies de Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon et Ferdinand le Catholique (il.4). Belisario Corenzio (1558-1643) est chargé de la décoration. D'origine grecque, Corenzio se spécialise rapidement dans la production de fresques, essentiellement à sujet religieux, dans les différentes églises de Naples (18). Il impose son style caractéristique de la Contre-Réforme dans une Naples dont il évince, tous ses concurrents tels Dominiquin, Lanfranco, Guido Reni. Après une formation influencée par la peinture vénitienne et romaine (19), Corenzio admire le Cavalier d'Arpin, artiste qui a été reconnu par Federico Zeri comme l'inventeur de la bataille comme genre (20). On peut penser que Corenzio assimile la leçon du Cavalier d'Arpin dans ses fresques historiques en reprenant certains motifs de bataille. Corenzio supplante José de Ribera, représentant du ténébrisme caravagesque, dans le rôle de peintre de cour auprès du vice-roi. Spécialisé dans les cycles religieux dont il est devenu un maître incontesté, Corenzio est plus hésitant dans les programmes des cycles profanes, comme nous allons le voir notamment pour la salle des Fastes d'Alphonse et surtout la salle des Ambassadeurs du Palais Royal de Naples où la disposition des fresques est assez confuse.

La deuxième antichambre du Palazzo Reale est décorée des *Fastes d'Alphonse le Magnanime* (21). Les fresques de la voûte, commentées par des inscriptions en espagnol, montrent *L'entrée triomphale à Naples*

(il.5), *L'investiture par le pape Eugène IV, Le soutien des arts et des lettres, La soumission de la ville de Gênes* (il.6), *La remise de l'ordre de la Toison d'Or à Alphonse*. Selon Pacelli, ces fresques ont certainement été réalisées après la salle des Ambassadeurs car Belisario Corenzio y fait preuve d'une maîtrise technique accrue se manifestant par une plus grande luminosité des scènes ainsi que par l'insistance sur le rendu de la perspective qui entraîne une monumentalisation des figures du premier plan (22). Julian Kliemann pense que Corenzio s'appuie sur des modèles italiens puisqu'à cette période de nombreux cycles historiques (perdus) existaient à Naples et que les peintres de sujets historiques en Espagne étaient Italiens.

Il faut d'emblée souligner que le choix des thèmes des *Fastes d'Alphonse* n'est pas dû au hasard. En effet, en 1611 est imprimé à Hanovre un ouvrage aux louanges d'Alphonse d'Aragon, regroupant le *De regibus siciliae et apuliae in quibus et nominatim de Alfonso rege Aragonum* de Sandeo Felino (canoniste, 1444-1503), ainsi qu'un recueil d'écrits encomiastiques d'humanistes d'Alphonse comprenant le *Parallela Alfonsina* d'Eneas Silvius Piccolomini, l'*Alfonsi regis dictis et factis memorabilis* d'Antonio Panormita, le *De humanae vitae felicitate* de Bartolomeo Facio et des oraisons de Giannozzo Manetti (23). C'est évidemment dans cette optique de revivification de l'*exemplum* d'Alphonse d'Aragon que se placent ces fresques. La nouvelle actualité donnée au roi napolitain s'étend également à son fils Ferdinand I<sup>er</sup> dont la naissance illégitime n'obscurcit pas la place centrale qu'il tient dans la mémoire napolitaine en raison de son règne pacifique de trente-six ans.

Ces grandioses cycles historiques représentent uniquement les événements qui permettent de relier les règnes d'Alphonse d'Aragon et de Ferdinand (Ferrante) à celui de Philippe III. L'investiture royale d'Alphonse n'a jamais eu lieu à Naples. Son entrée triomphale reprend le schéma de l'arc de triomphe du Castelnuovo. La protection des arts et lettres, *topos* forgé à l'époque d'Alphonse, renvoie idéalement au jeune souverain Philippe III. Enfin, deux événements d'ordre international relient la politique des deux rois. La soumission de Gênes n'a jamais été véritablement réalisée par les Aragonais de Naples, mais elle sert le discours politique de Philippe III tandis que l'ordre de la Toison d'Or permet de souligner qu'Alphonse a été le premier souverain étranger admis dans la confrérie, anticipant ainsi l'union des deux maisons.

Le salon des Ambassadeurs contient quatorze scènes qui narrent les *Fastes de la Maison d'Espagne* c'est-à-dire des faits tirés de la vie de Ferdinand le Catholique (*L'entrée triomphale à Barcelone* (il.8), *Le serment de fidélité des Siciliens* (il.9), *La victoire dans les montagnes d'Alpuxarras* (il.10), *La guerre contre Alphonse de Portugal, La guerre contre Louis XII, La conquête des Canaries, la Découverte de l'Amérique, Les Juifs chassés d'Espagne*) et d'autres faits tirés de la vie de Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples, essentiellement *La rencontre avec saint François de Paule* (il.7) et peut-être *Le soutien à Gênes assiégée par la France et la Savoie* dont la date est incertaine (24). La mixité iconographique de ce cycle n'a pas attiré l'attention des historiens de l'art. Or, c'est uniquement parce qu'il est assimilé à un souverain ibérique que Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples est présent dans ce cycle. Le portrait de Ferdinand I<sup>er</sup> est proche du buste de Pietro di Martino (25) au Louvre mais aussi des carlins du roi, cependant nous verrons que la confusion entre Ferdinand le Catholique, Ferdinand I<sup>er</sup> et leur aïeul Alphonse d'Aragon est entretenue par le peintre. La scène concernant l'histoire de Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon encadre l'épisode central de la guerre contre Louis XII. Mais les scènes n'ont pas été choisies pour illustrer les actions de cet aïeul. Au contraire, le choix arbitraire des événements



historiques permet la glorification de la dynastie des Habsbourgs en établissant une continuité artificielle entre les deux maisons.

Il n'a pas été souligné que le décor, bien qu'hétéroclite, est organisé de manière topologique. Les deux premières travées, bien plus récentes, narrent le mariage de l'archiduchesse Marie-Anne d'Autriche avec Philippe IV en 1649. Ensuite, est affirmée l'unité des possessions territoriales de la couronne des Habsbourgs avec la figuration des Amériques (1492), de la Sicile et des Canaries (conquête achevée en 1496). L'événement pivot de la guerre contre Louis XII est encadré par deux scènes de gloire avec l'entrée triomphale à Barcelone (gloire terrestre) et la rencontre entre Ferdinand I<sup>er</sup> et saint François de Paule en 1482 (gloire sacrée). Enfin, deux victoires ayant menées à l'unité de la péninsule ibérique (la victoire contre Alphonse de Portugal en 1476 et celle contre les Maures à Alpuxarras en 1500) se font face. L'axe central contient trois scènes évoquant l'hostilité séculaire entre l'Espagne et la France (le soutien de Ferdinand le Catholique à Gênes au sein de la ligue de Cambrai, la guerre contre Louis XII remportée en 1504, le serment de fidélité des Siciliens évoquant la guerre des Vesprées de 1282 lors de laquelle la Sicile devient aragonaise au détriment des Angevins). Les *Juifs chassés d'Espagne* illustre également la *reconquista* menée par Ferdinand le Catholique, référence d'autant plus pertinente puisque que c'est son cousin, Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples, qui accueille les exilés juifs sur le sol napolitain. Cette scène permet donc d'évoquer une continuité fictive entre les deux péninsules. En outre, l'axe central se réfère en majeure partie à des épisodes de l'histoire du royaume de Naples.

La seule scène réellement identifiable se rapportant à Ferdinand I<sup>er</sup> est la rencontre avec Saint François de Paule qui a effectivement eu lieu (26). Né en Calabre en 1416, saint François de Paule fut canonisé à Tours en 1519. Proche de la famille Sanseverino de Salerne, il fonde plusieurs monastères dans la péninsule avant de se rendre à la cour de Louis XI entre 1482 et 1507. Il y sera le conseiller de Louis XI puis de Charles VIII et Louis XII. Loin de l'image idyllique transmise par la fresque du *Palazzo Reale*, les rapports entre le saint et la maison aragonaise de Naples ont toujours été mauvais. Opposé à la politique fiscale d'Alphonse, proche des barons rebelles Sanseverino, François de Paule est accusé de lèse-majesté en 1480 par Ferdinand d'Aragon, ce qui a pu décider de son départ en France en 1483. Avant son départ, le roi l'accueille au Castelnuovo, mais les relations restent tendues malgré l'attitude dévotionnelle du roi. Plusieurs anecdotes illustrent l'atmosphère de défiance qui s'installe. Lorsque le saint reçoit une portion de poissons frits, il refuse de les manger et leur aurait redonné la vie. François de Paule refuse ensuite le cadeau royal de monnaies d'or pour la fondation d'une chapelle en affirmant que ces pièces ne sont pas au roi mais à ses vassaux. Mais Soldano montre bien que de cette vérité historique, les hagiographies du saint ne reprennent que très peu de choses. D'ailleurs, d'après les chroniques contemporaines, le saint aurait logé au monastère de santa Croce et non au Castelnuovo. À l'époque de la réalisation du cycle de Corenzio au *Palazzo Reale*, la mémoire de saint François de Paule est plus vive que jamais. Alors qu'il été élevé saint patron de Naples, le vice-roi met en valeur les bons rapports entretenus par François de Paule et Ferdinand I<sup>er</sup> qui, d'après une lettre retrouvée du roi, n'aurait consenti au départ du saint que pour plaire au roi de France. Dès 1577 dans la première vie imprimée du saint (27), l'animosité de ce dernier envers le roi est passée sous silence (28). On constate que la fresque de Corenzio s'inscrit dans un



contexte de réhabilitation des liens entre Ferdinand I<sup>er</sup> et l'un des saints majeurs d'origine napolitaine. La scène de la rencontre entre les deux hommes, totalement fantaisiste, montre le pouvoir spirituel (saint François de Paule a déjà son auréole) et le pouvoir temporel (Ferdinand porte la couronne et le bâton de commandement) sous une arcade majestueuse. L'isolement des deux figures manifeste leur égalité et non la soumission d'un pouvoir à l'autre, servant ainsi le discours des Habsbourgs. Plus que la réalisation d'un portrait de Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples, cette fresque permet la mise en valeur de l'orgueil civique de Naples en insérant un de ses saints patrons. C'est donc de manière tout à fait instrumentalisée que la figure du roi déchu intègre un cycle consacré à la mémoire de Ferdinand le Catholique.

En réalité, si les scènes sont dédiées à deux rois différents, l'iconographie montre au contraire une continuité artificielle. En effet, Ferdinand le Catholique et Ferdinand de Naples se présentent exactement de la même manière: un manteau jaune bordé d'hermines, les cheveux gris, les mêmes traits du visage, la couronne radiée, le bâton de commandement et le pommeau. Mais l'analogie n'existe pas seulement entre les deux rois mentionnés dans les fresques. On constate au contraire que Belisario Corenzio base son portrait stéréotype de roi sur une image très connue à l'époque, la gravure représentant Alphonse V d'Aragon dans l'ouvrage de Scipione Mazzella publié à Naples en 1594, et réédité à de nombreuses reprises (29). Corenzio décide donc de prendre les traits de l'aïeul commun aux deux dynasties pour représenter leur histoire commune et complémentaire sur le sol de Naples, effaçant du même coup les années de lutte les ayant opposées.

Par ailleurs, dans les fresques de *La guerre contre Alphonse de Portugal* et de *La guerre contre Louis XII*, le personnage principal ne présente pas les mêmes traits. La cuirasse et le bâton de commandement, ainsi que le fait qu'il soit plus jeune dans la première fresque que dans la seconde fresque (différence marquée par la couleur des cheveux), laissent penser qu'il ne s'agit ni de Ferdinand le Catholique ni de Ferrante, mais bien de Gonsalve de Cordoue (1453-1515). Le *Gran Capitan* n'a pas dirigé la guerre contre Alphonse V de Portugal (1476) comme le suggère Corenzio, mais il y a participé. Il s'est également emparé de Naples au détriment de Louis XII en 1503, devenant vice-roi de la ville pendant quatre ans. Encore une fois, le choix du héros et des épisodes visent donc à unifier les mémoires ibériques et napolitaines.

On constate donc la complexité de ces scènes. Bien qu'elles répondent à un message unique, affirmer l'unité des possessions territoriales de la couronne de Habsbourg, la confusion des épisodes historiques ainsi que l'indétermination des légendes et le caractère stéréotype de la figure du roi rendent ce message confus. Ornant la salle des Ambassadeurs, on est en droit de se demander si le cycle remplissait véritablement sa fonction. Dans quelle mesure les ambassadeurs pouvaient-ils démêler les références historiques convoquées alors que les didascalies sont des plus sommaires, et certainement postérieures d'ailleurs? Comme il est impossible de différencier la figure de Ferdinand d'Aragon de celle de Ferdinand le Catholique, Corenzio fond les deux corps du roi et crée une unité artificielle entre les deux règnes, entre les deux péninsules et entre le passé et le présent. En bref, l'histoire manipulée et instrumentalisée ne répond en aucun cas à une fonction documentaire mais laisse transparaître les préoccupations contemporaines d'une Naples nostalgique de son rôle de capitale.

Les différentes images posthumes d'Alphonse V ou de Ferdinand I<sup>er</sup> nous informent davantage sur la stratégie artistico-politique des commanditaires que sur les rois défunts eux-mêmes. Les filtres appliqués à leur image déterminent à la fois le patrimoine conservé - puisque tout élément qui ne cadrerait pas avec ces filtres a été détruit plus facilement - et par conséquent les discours tenus sur ce patrimoine réduit. La constitution d'une histoire de l'art du Royaume de Naples a subi ces contraintes. La mémoire « officielle » des rois aragonais de Naples a accentué leur étrangeté dans le modèle explicatif d'un Giorgio Vasari pro-florentin relayé par Luigi Lanzi (30). Plus encore qu'un manque d'informations à propos de l'art dans le Royaume de Naples, la carence de référence à la production artistique de la péninsule s'explique par une difficulté conceptuelle à penser le sud de la péninsule comme « italien ». La transmission de la mémoire ibérique de la branche napolitaine n'est pas plus aisée. Gêné par une éviction quelque peu brutale, les Habsbourgs construisent une mémoire sélective qui entraîne un hiatus encore perceptible de nos jours entre l'histoire de la péninsule ibérique et celle de son double italien. Seule la figure d'Alphonse le Magnanime, roi légitime d'Aragon et de Naples continue à occuper une place fondamentale dans la construction mémorielle de l'Espagne, hier comme aujourd'hui avec la commémoration du 550<sup>e</sup> anniversaire de sa mort (1458), fêté par une grande exposition à Alicante, ville royale sous Alphonse, ou encore par une monumentale démonstration en armes de l'époque à Valence et une exposition aux Archives du Royaume de Valence, fondées par le roi. Les méandres d'une histoire tumultueuse entre rejet et appropriation ont également décidé du sort du patrimoine artistique aragonais à Naples. Par exemple, alors que les structures du Castelnuovo ont été réutilisées par les gouvernements successifs, la magnifique villa de Poggioreale - premier nymphée de la Renaissance - a été dégradée dès l'invasion de Charles VIII en 1495. Ce n'est que par la prise en compte des différentes mémoires que l'historien de l'art peut construire son discours qui lui-même n'échappe pas à son contexte mémoriel d'origine.

## Notas

1. LA FONTAINE, Jean de: "Le loup et l'agneau", *Fables*, fable 10, v. 1-2.
2. Voir notamment la synthèse de ESPADALER, Anton: "Política i ideologia en la novella catalana del segle XV", dans *La corona de Aragon ai tempi di Alfonso el Magnanimo, XVI congresso di storia della corona di Aragona*, 1997, Napoli, p. 1419-30.
3. Sur la mort d'Alphonse, voir SENATORE, Francesco: "Le ultime parole di Alfonso il Magnanimo", dans ROSSETTI, Gabriella et VITOLO, Giovanni (éd.), *Medioevo Mezzogiorno mediterraneo. Studi in onore di Mario del Treppo*, Napoli, Liguori, 2000, vol. II, p. 247-270. Sur sa vie, voir principalement RYDER, Allan: *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily 1396-1458*, Clarendon Press, Oxford, 1990.
4. CASTILLO, Diego de, "Visión" de la muerte del re Alfonso et "Partenope la fulgente" cité par SIMÓ GOBERNA, Lourdes: "Una elegía epistolar a la muerte del Magnánimo", en *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1998.  
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Lourdes/Index.htm>
5. Dans la *Ballade des Seigneurs du temps jadis* de 1461, François Villon rapproche Alphonse V d'Aragon d'Arthur, Charlemagne, Charles VII ou encore Calixte III.
6. ESCOBAR, Fernando Filipo de: *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, LXIX, v. 39 et 49 cité par SIMÓ GOBERNA, L. (1998) op. cit.
7. Ce buste est conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. Nr KK 5441) par lequel il a été acquis en 1875. Il a été longtemps attribué à un artiste du XV<sup>e</sup> siècle. SCIOLLA, Gianni Carlo: *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino, Giappichelli, 1970, p. 12 et *ibidem*, "Fucina aragonese: 2", *Critica d'arte*, Firenze, Edifir, 19, 1972, p. 30 le donnait ainsi à tort à Paolo Romano, contesté par KRUFIT, Hanno-Walter et MALMANGER, Magne: *Der Triumphbogen in Neapel. Das Monument und seine Politische Bedeutung. Sonderdruck aus "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, Berlin, vol. 6, 1977, p. 286.
8. cf. LASCHKE, Brigit: *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1993, p. 60 et catalogue n. 10. Le jeune Charles d'Habsbourg apparaissait déjà en 1518-1519 dans une *Adoration des rois mages* réalisée par Marco Cardisco et certainement commandée par le vice-roi Ramón de Cardona (huile sur bois, 255 x 270 cm., Naples, Castelnuovo, museo Civico). Deux rois mages, identifiés avec des membres de la dynastie aragonaise de Naples, s'agenouillent devant la Vierge à l'enfant mais aussi devant Charles I, jeune roi mage en pied dont le visage est inspiré des portraits de Bernardt van Orley. Pour l'analyse la plus récente, cf. SANCHEZ, Hernando: *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V: la consolidación de la conquista*, Madrid, 2001, chap. I.

9. Reproduit dans SCIOLLA, G. C. (1972) op. cit., p. 19.

10. Le profil est entouré de l'inscription DIVUS ALPHONSVS REX. Voir PANE, Roberto: *Il rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizione di Comunità, 1975, vol 1, p. 121-135; Ce médaillon provient de Naples, cf. POPE-HENNESSY, John: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, 1964, p. 124.

On connaît également un buste d'Alphonse I<sup>er</sup> conservé à Détroit attribué par VALENTINER, Wilhelm à Francesco Laurana dans "A Portrait Bust of Alfonso I of Naples", *Art Quarterly*, Londres, 1938, p. 77. Avec plus de raison MIDDELDORF, Ulrich et KRUFIT, Hanno-Walter: "Three Male Portrait Busts by Francesco Laurana", *The Burlington Magazine*, London, Vol. 113, n. 818, 1971, págs. 264-267, 269-270 l'enlèvent du catalogue de Laurana et PANE, R., (1975) op. cit. y voit un faux du XIX<sup>e</sup> siècle.

11. Huile sur bois, 115 x 91 cm. Voir BENITO DOMÉNECH, Fernando et GOMEZ FRECHINA, José: *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, n. 50; et BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, n. 29.

12. C'est à la faveur d'un passage sur l'habitude des artistes de signer les oeuvres dont ils sont satisfaits, qu'Orellana indique «Assi perpetuó el suyo en esta Ciudad el célebre escultor que practicó el bello busto de mármol de Alfonso V de Aragón, el que conquistó à Nápoles, que existe en la libreria de San Miguel de los Reyes, en cuyo asiento se lee entallado opus Mini, aquel escultor italiano cuya vida refiere Vasari», cf. ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina i vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valenciae, Ayuntamiento de Valencia, 1967 (1<sup>e</sup> édition 1923), p. 156.

13. cité par PEPE, Marco: "Sul soggiorno napoletano di Mino da Fiesole", *Napoli nobilissima*, Napoli, 5, 1966, págs. 116-120 et avant lui par FABRICZY, Cornel von: "Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, XX, 1899, págs. 3-30 et págs. 125-158.

14. Voir TORMO Elias: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1916, págs. 77-82, págs. 83-91 et págs. 99-116. Plus récemment, MONTE GARCIA, Carmen a fait le point sur les valeurs politiques et emblématiques des séries de Zaragosse et de Madrid, cf. "Pintura y politica en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586) y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, 1990, págs. 19-35. Chaque portrait mesure 2m25 x 1,27. Le portrait d'Alphonse sculpté dans le patio du *Colegio de San Matia y Santiago* de Tortosa sous Charles V (voir TORMO Elias: op. cit. (1916), p. 93-98) ne présente aucun intérêt pour nous car, outre l'erreur héraldique relevée par Tormo, le visage barbu du roi ne reprend aucun des stéréotypes d'Alphonse identifié uniquement par son nom écrit en latin.

15. TORMO Elias: op. cit. (1916), p. 91. Pour une analyse des médailles de Pisanello pour Alphonse montrant l'unité du programme ainsi que le caractère biographique des sujets – notamment, la chasse au sanglier qui n'est pas simplement symbolique (comme l'a voulu la critique jusqu'à présent) mais se réfère

à un épisode de la vie du roi raconté par Lorenzo Valla dans sa *Vie de Ferdinand d'Antequera* rappelant que lors de la cérémonie d'investiture du roi, le jeune infant Alphonse s'est jeté à corps perdu à la poursuite d'un sanglier, marquant ainsi son passage à l'âge adulte et à la dignité royale par une victoire contre l'animal symbolique des Celtes et des Germains, cf. BARRETO, Joana: "Pisanello graveur monétaire à la cour d'Alphonse I de Naples", *Cahiers numismatiques de la Bibliothèque nationale de France*, n. 155, mars 2003, págs. 61-75. L'interprétation de la médaille *liberalitas augusta* a été proposée par HERSEY George: *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New-Haven & London, 1973, págs. 27-29. Pour la mise en perspective du thème, voir WARNKE Martin: "*Liberalitas Principis*", in ESCH Arnold et FROMMEL Christoph L. (dir.): *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, Istituto Storico Germanico di Roma, Torino 1995, págs. 83-92. Le portrait de Juan II copié en 1634 et conservé à Toledo, Palacio Arzibospal, est publié par MONTE GARCIA, Carmen: op. cit., fig.7 et celui d'Alphonse V en fig. 2.

16. Ce cycle perdu est commenté par GRAMACCINI, Norberto: *Alfonso Lombardo*, Francfort, Lang, 1980, págs. 66-68, 119 et 131-140.

17. KLIEMANN, Julian: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Silvana, 1993, págs. 201-202; CAMPINELLI, Daniela (dir.): *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Electa, 1995; CAUSA PICONE, Marina et PORZIO, Annalisa: *Il Palazzo reale di Napoli*, Napoli, 1987; DE FILIPPIS, Felice: *Guida del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1972; PROHASKA, Wolfgang: "Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Wien, 74, 1978, págs. 263-264; PACELLI, Vincenzo: "Affreschi storici in Palazzo Reale", PANE Roberto (ed.): *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, págs. 158-179.

18. Il bénéficie de l'exceptionnel développement urbanistique civil et religieux de Naples à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ainsi que de la confiance que lui porte les différents ordres religieux et la cour vice-royale, cf. RESTAINO, Concetta: "Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento: dalla cappella degli Angeli al Gesù Nuovo (1600) alla cripta del duomo di Salerno (1606-1608)", *Dialoghi di storia dell'arte*, Napoli, 1996, 3, págs. 32-57.

19. Sur la question de l'apprentissage de Corenzio dans l'atelier du Tintoret, cf. AMBRASI, Domenico: "Dati biografici del pittore Belisario Corenzio (documenti inediti)", *Archivio storico per le province napoletane*, Napolis, LXXXI, 1963, págs. 383-389 qui conteste cette idée et PANAYOTIS, Ioannou: "Dopo la sua varia fortuna: aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio", *Ricerche sul "600 napoletano"*, Napoli, 2000 (2001), págs. 36-51 qui souligne l'influence de la peinture vénitienne sur les premières oeuvres du peintre ainsi qu'un possible séjour à Rome dans les années 1590.

20. ZERI, Federico: "La nascita della "battaglia come genere" e il ruolo del Cavalier d'Arpino" p. IX, in CONSIGLI VALENTE, Patrizia (dir.): *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, s.l., Banca Emiliana, 1986. Sur le rôle des modèles maniéristes romains tels Raphaël, Césari ou Federico Zuccari dans



la formation de Corenzio, cf. RESTAINO, C., op. cit. (1996) et ROETTGEN, Herwarth: *Il Cavalier d'Arpino*, Roma, 1973, p. 24 qui tempère l'influence du peintre sur Corenzio.

21. KLIEMANN, J. (1993) op. cit., p. 200.

22. PACELLI, Vincenzo: "Affreschi storici in Palazzo Reale", in PANE, Roberto (dir.): *Seicento napoletano*, Torino, Edizioni di comunità, 1984, págs. 172-175.

23. Un exemplaire est conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve K 572. Ce recueil a été publié par Freher Marquard (1565-1614), juriste, historien et diplomate au service de l'électeur palatin Frédéric IV (mort en 1610). Pour un approfondissement sur cet humaniste, cf. SCHWAN, Brigitte: *Das Juristische Schaffen Marquard Frehers (1565-1614)*, Speyer, Pfälz. Ges. zur Förderung d. Wiss, 1984 et KÜHLMANN, Wilhelm: "Marquard Freher", in KÜHLMANN, Wilhelm (éd.): *Die Deutschen Humanisten. tome 1, Die Kurpfalz. volume. 1,1*, Turnhout, Brepols, 2005.

24. Comme le souligne V. Pacelli (1984 op. cit., p. 160), trois scènes ont été ajoutées postérieurement pour narrer le mariage de l'archiduchesse Marianne de Finale avec Philippe IV en 1618. Aucun détail ne permet de situer l'action maritime présentée comme étant *le secours à Gênes*. Comme Naples et l'Aragon sont ennemis jurés jusqu'à l'instauration par Andrea Doria de la République en 1528 qui permet à Charles V de s'allier les Génois, devenant les principaux trésoriers de la monarchie des Habsbourgs jusqu'à Philippe II. L'événement représenté est certainement la prise de Gênes par Doria pour Charles V en 1528. Mais il faut souligner que Ferrante avait construit une partie de son imagerie politique sur le secours à Gênes, notamment au chapitre douze du *De Maiestate* de Giuniano Maio (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms ital.1711). Leonardo Rapicano y représente la ville de Gênes sauvée par les galères napolitaines, alors que le roi de Naples s'est bien souvent contenté (en 1478 et en 1484-1485) d'attentisme, bien qu'il ait envoyé des soutiens en 1477 à la révolte contre Milan de Prospero Colonna. Pour une présentation du *De Maiestate*, je me permets de renvoyer le lecteur à BARRETO, Joana: "Le roi comme *exemplum*: le *De Maiestate* de Giuniano Maio entre histoire et rhétorique", dans BARRETO, J., CERMÁN J., SOUBIGOU, G. et TOUTAIN-QUITTELIÉ, V. (dir.), *Visible et Lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2007, págs. 213-238.

25. PACELLI, V. (1984) op. cit., págs. 172-175.

26. SOLDANO, G.: "San Francesco di Paolo: l'itinerario del santo e la diffusione del culto", in VITOLO, Giovanni (dir.): *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, Napoli, GISEM, Liguori ed., 1999, págs. 79-89. Voir aussi Ernesto PONTIERI: "San Francesco di Paola e i suoi rapporti con Ferrante d'Aragona", in *Per la storia del regno di Ferrante d'Aragona di Napoli*, Napoli, Morano, 1946, págs. 226-285.

27. REGIO, Paolo: *Vita e miracoli di S. Francesco di Paola* publié en 1577, 1578, 1587, 1593, 1598, 1605, 1618.



28. Dans son *Forestiero* en 1634, Giulio Cesare CAPASSO insiste également sur les bons rapports entre le roi et le saint. Même si la version en 1638 de Marcello Sanseverino, frère mineur, est nettement anti-aragonaise, Isidoro TOSCANO, *Della vita virtu, miracoli, e dell'istituto di S. Francesco di Paola, fondatore dell'Ordine de' Minimi*, en 1675 insistera sur la faute des ministres du roi pour le dédouaner en le présentant dans une attitude respectueuse face au saint à qui il offre de larges bénéfices, dont il baise les habits et devant lequel il s'agenouille. Cf. SOLDANO, G. (1999) op. cit.

29. MAZZELLA, Scipione: *La vita de i re di Napoli, con le loro effigie dal naturale...*, Napoli, G. Bonfadino, 1594. Belisario Corenzio avait déjà eu recours à la gravure comme source pour ses fresques, notamment dans le cycle de la crypte saint Matthieu de la cathédrale de Salerne (1606-1608) cf. RESTAINO, C. (1996) op. cit., p. 48 et fig. 35-38.

30. Voir les constatations de CASTELNUOVO, Enrico et GINZBURG, Carlo, "Centro e periferia", in PREVITALI, Giovanni (éd.): *Storia dell'arte italiana*, Torino, vol. 1, págs. 285-532.

**Ilustraciones:**



1. MONTORSOLI, Giovanni: Portrait d'Alphonse V d'Aragon, 1541-1543, 96 cm., marbre, Vienne (Autriche), Kunsthistorischesmuseum.

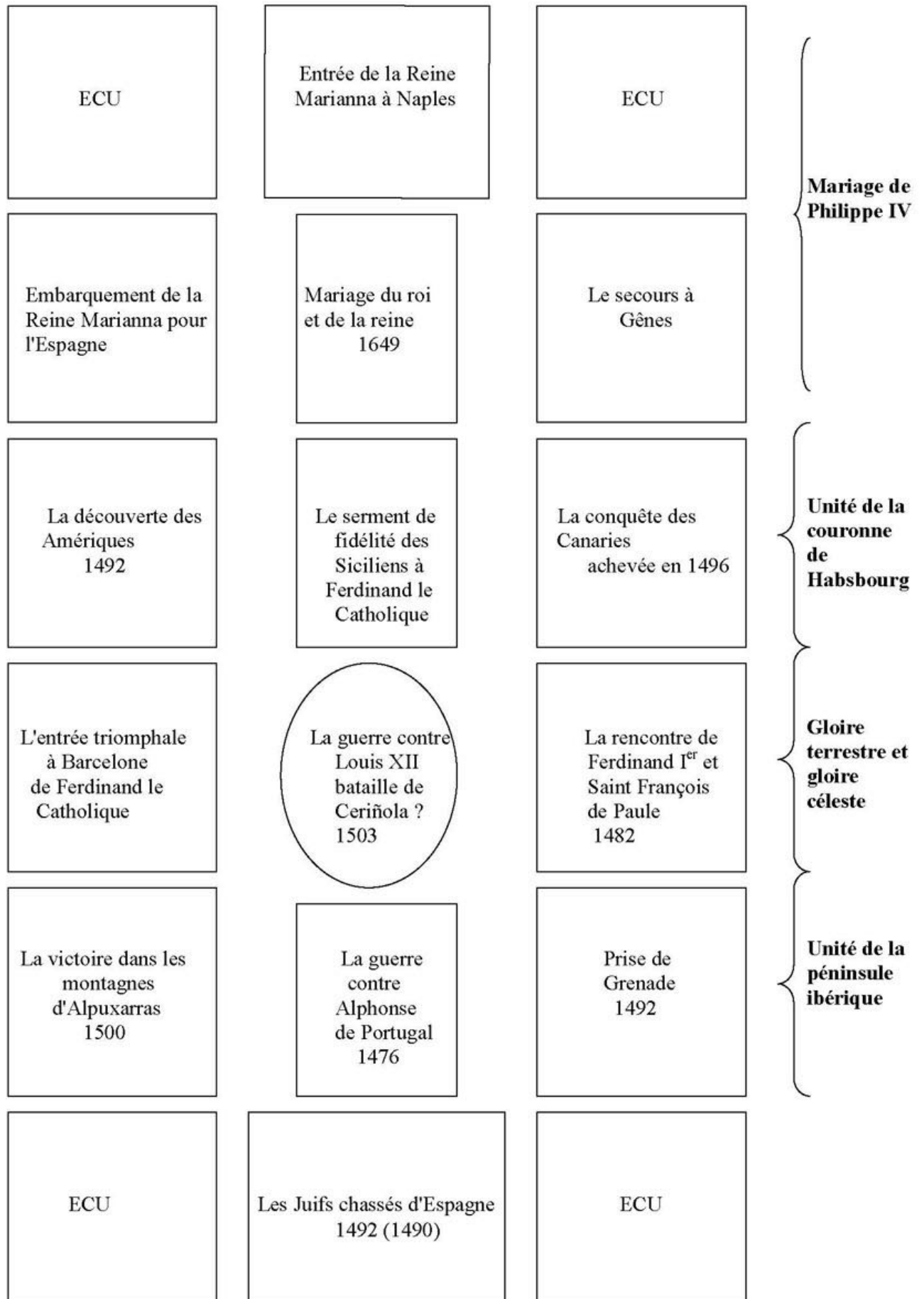


2. JUANES, Juan de (Vicente Juan Macip): Portrait d'Alphonse V d'Aragon, 1557, 88 x 27 cm., huile sur lin, Zaragoza (Espagne), Museo Provincial de Zaragoza.



3. ARIOSTO, Felipe: Portrait d'Alphonse V d'Aragon, 1588, huile sur toile, Barcelone (Espagne), Museo militare de Montjuic.

Belisario Corenzio, *Fastes de la Maison d'Espagne*, Naples, Palazzo Reale, salle des Ambassadeurs, v. 1620-1630



4. Schéma de disposition des fresques de Belisario Corenzio, v. 1620-1630, Naples, Palazzo Reale, Salle des Ambassadeurs.





5. CORENZIO, Belisario: Triomphe d'Alphonse V d'Aragon, v. 1620-1630, fresque, Naples (Italie), Palazzo Reale, salle des Fastes d'Alphonse.



6. CORENZIO, Belisario: Soumission de la ville de Gênes, v.1620-1630, fresque, Naples (Italie), Palazzo Reale, salle des Fastes d'Alphonse.



7. CORENZIO, Belisario: Rencontre de saint François de Paule et Ferdinand Ier (Ferrante) de Naples, v. 1620-1630, fresque, Naples (Italie), Palazzo Reale, salle des Ambassadeurs.



8. CORENZIO, Belisario: Entrée triomphale de Ferdinand le Catholique à Barcelone, v. 1620-1630, fresque, Naples (Italie), Palazzo Reale, salle des Ambassadeurs.



9. CORENZIO, Belisario: Soumission des Siciliens à Ferdinand le Catholique, v. 1620-1630, fresque, Naples (Italie), Palazzo Reale, salle des Ambassadeurs.





10. CORENZIO, Belisario: Victoire de Ferdinand le Catholique à Alpujarras, v. 1620-1630, fresque, Naples (Italie), Palazzo Reale, salle des Ambassadeurs.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El Pasado como condición: discurso artístico e identidad nacional durante el franquismo

M<sup>a</sup> Isabel Cabrera García  
Dpto. de H<sup>a</sup> del Arte. Universidad de Granada

### Resumen

Abordamos aquí un tema complejo y actual que preocupa a la historiografía más reciente, la identidad nacional, el nacionalismo. En España asistimos con la dictadura franquista al desarrollo de un nacionalismo radical que tendrá amplias repercusiones en el discurso y en la creación artística. Incluso en los años cincuenta, cuando la vanguardia quede instalada definitivamente en nuestro país, el debate sobre la identidad nacional y la búsqueda de un genuino arte español va a estar presente.

### Abstract

*Here we deal with a complex and topical issue that has worried more recent historiography, nationalism. In Spain we witness the Franco dictatorship to the unfolding development of a radical nationalism that will have profound effects on theoretical rhetoric and artistic creation. Even during the 50s, when the vanguard becomes fully established in our country, the debate about national identity and the search for a genuine Spanish art is going to be present.*

En España el tema de la identidad nacional, al igual que en el resto de Europa contaba con una importante trayectoria que hundía sus raíces sobre todo en el XIX. Recordemos sobre todo lo que iba a suponer el pensamiento ilustrado y romántico —las ideas de Herder o Hegel por ejemplo— al discurso sobre la nación en Europa y que iban a convertir el siglo XIX en una etapa de «frenética afirmación de identidades culturales» —a decir de Álvarez Junco(1)— de afirmación de símbolos, de sacralización del pasado, de «invención de la tradición». En suma, alimentó un debate en torno a las señas de identidad de cada país que es uno de los más importantes en el pensamiento liberal europeo que promueve el nacimiento de la nación moderna. En España el proceso se enriqueció con algunos acontecimientos como la Guerra de la Independencia, que viene siendo considerada como fecha fundacional de la nación en nuestro país, fecha mitificada que ayudaría a cargar de contenido conceptos como nación patria, patriotismo, y sobre todo qué se debía entender por español o España, tarea a la que también contribuirían entre otros episodios las Cortes de Cádiz, el contacto de los liberales españoles con el romanticismo europeo o la visión de España elaborada por los intelectuales y artistas europeos. La creación artística, la teoría, la historiografía, la conservación del patrimonio... se verían directamente afectados por el debate, convencidos de la importancia de subrayar las particularidades estéticas de nuestro país.

Llegados al fin de siglo, y por encima de las diferencias que generan la pluralidad de discursos y corrientes de la creación que lo recorren, el tema de España, de cuál es nuestra verdadera identidad nacional, pasa por ser un asunto prioritario en la cultura artística de nuestro país, proyectándose desde aquí y enriquecido con nuevos matices —derivados de episodios como el desarrollo de los regionalismos y nacionalismos periféricos por ejemplo— hacia la primera mitad del siglo XX. Institucionismo, regeneracionismo, el ideario de la generación del 98, el pensamiento conservador de las primeras décadas del XX..., desde estas fuentes va a recoger el franquismo el discurso sobre la identidad. Asistimos con la dictadura franquista al desarrollo de un nacionalismo radical, como había ocurrido en Italia o Alemania, proceso que es preciso vincular con los acontecimientos que tienen lugar en el período de entreguerras en Europa, en la que desde la Primera Guerra Mundial se alimentarán los sentimientos patrióticos tensando hasta el extremo las relaciones internacionales y haciendo que la propia cultura de vanguardia se alinee con estos sentimientos, pensemos en el discurso del cubismo o el futurismo alrededor de 1914, y especialmente en el ideario de Acción Francesa, el Integralismo portugués, la Asociación Nacionalista Italiana y otros grupos afines, que constituirían una modernidad reaccionaria con los que se alinearía por ejemplo Acción Española (2). De estos acontecimientos, por tanto, no podemos separar los sucesos que tienen lugar en España en estos años. En este sentido la década de los años treinta es de sumo interés, dada la radicalización de posturas que tiene lugar tanto en el plano político como cultural en nuestro país, incidiendo de manera muy directa en el debate nacional-internacional, tema que es asunto de otro trabajo de la autora y que no es posible desarrollar aquí por cuestiones de espacio.

El franquismo desde su llegada al poder y aún durante la guerra va a hacer público el deseo de imponer un programa estético oficial, cimentado sobre el tradicionalismo autóctono y en el ideario de los fascismos europeos, programa que si no se llevará plenamente a efecto, sí dará lugar a un corpus teórico amplio

recogido en las publicaciones de la época y en los textos legales. En él, entre otros va a ponderarse la acción directora y rectora del Estado sobre la cultura, la crítica frontal a la vanguardia, la consideración del arte como instrumento de propaganda sumamente eficaz, y fruto de ello la especial relevancia que adquiere el contenido de las obras, el mensaje que hacer llegar al público, de ahí que se convierta el «pasado glorioso de España», la historia, la tradición, en un importante arsenal del que echar mano para extraer esos contenidos.

Desde todos los sectores, por tanto, se plantea el tema de un estilo propio del régimen, y con él la revalorización de lo nacional y la superioridad de lo español sobre lo foráneo, en especial lo europeo. José Luis Aranguren, aún en los años de guerra, se pronuncia en este sentido reconociendo la «profunda significación social, colectiva, nacional» que tiene el arte (3)

«Uno de los más punzantes problemas que se encuentra planteados de antemano la España que renace es el que apunta a lo que ha de ser su arte. Las nuevas falanges hispánicas, revolucionarias y tradicionales a un mismo tiempo, han aprendido pronto algo que la agonizante clase burguesa no llegó a saber nunca bien: que el arte es esencial para el Estado».

Y para Aranguren lo primero es saber quiénes somos y después hacer una teoría política genuinamente española que realice en el orden teórico lo que Franco ha hecho en el orden político. Una vez elaborado esto, hay que buscar el orden artístico más adaptado a nuestro modo de ser. Se trata por lo tanto de determinar exactamente «cuál es el auténtico espíritu español» —largo debate de herencia noventayochista, como es sabido (4)—. Señala la necesidad de elaborar una nueva Filosofía de la Historia para encontrar la España realmente posible.

Samuel Ros también insiste en el valor de la historia de las gestas nacionales para el arte, y a propósito de las actuaciones que estaba llevando a cabo Alemania sobre el arte de vanguardia, y en concreto sobre el cubismo nos dice:

«En una sociedad democrática la pintura cubista a nosotros nos parece muy bien, porque, en definitiva, es su última consecuencia... En cambio, en una sociedad jerárquica..., la pintura cubista es el máximo de los horrores que puedan contemplarse. En suma: una sociedad democrática no es otra cosa que la voluntad de despintar la historia, y una sociedad totalitaria, la voluntad de pintarla...

...En definitiva, sólo nos interesaba decir que nos espanta la idea de que existiesen pintores cubistas para eternizar la memoria de nuestros héroes y nuestros sucesos, desde el humilde falangista caído al victorioso general; desde la jura del primer Consejo en el Monasterio de las Huelgas, a la entrega por el Caudillo victorioso de su espada en el acto de la iglesia de Santa Bárbara... » (5)

Bastante elocuentes, sobre la necesidad de un estilo, son también las palabras de José Aguiar en la revista *Vértice*, en 1940:

«Comprendo que sea a nosotros, artistas, a quienes alcance más, en esta hora, la ambición de un estilo... Ahora bien: un estilo es, ante todo, una jerarquía de valores espirituales... Una mutación así, de alcances

tan profundos en que las calidades de un pueblo están tensas hasta su límite, significa eso ante todo: el retorno de su espíritu a una jerarquía de valores eternos que fueron, son y serán el índice de su estilo». (6)

El franquismo y los intelectuales afines a él van a proceder, para elaborar ese estilo, a rescatar y a utilizar de una manera interesada los presupuestos más conservadores de los episodios antes citados del XIX y XX, es decir, aquellos que priman principios nacionalistas, tradicionalistas, casticistas abandonando la vocación europeísta que sí mantenían muchos de nuestros intelectuales de este pasado reciente. Parten de premisas parecidas a las de los representantes del 98: España vivía una situación de crisis que arrastraba desde el XVIII ilustrado, que había alcanzado su punto álgido en el periodo republicano y en los desarrollos de la vanguardia. O lo que es lo mismo van a hacer una reinterpretación interesada de la historia, van a utilizarla para legitimar el nuevo proyecto político franquista y como instrumento para salir de una situación que consideran de “desorden y crisis”, evocan las estructuras de un pasado heroico de una tradición “gloriosa”, buscando en él patrones y valores que utilizar en el presente, —actitud que continuaba el discurso sobre la identidad de las derechas en España (7)—. Esta referencia a la historia, a la tradición como savia eterna de lo español dará lugar a una mentalidad historicista, concediéndole a esta ciencia histórica un valor ideológico e instrumental.

El nuevo horizonte cultural al que remiten será aquel en el que el pensamiento cristiano había tenido la hegemonía: la Edad Media y el Barroco español. Frente a estas etapas, el “verdadero espíritu de la tradición española” se habría debilitado a partir del siglo XVIII para anquilosarse en el liberal XIX y llegar a la “vacua retórica progresista” y a la “debilidad intelectual” de los “primeros europeizantes españoles” en los cincuenta años anteriores al franquismo, apareciendo esta primera mitad del siglo como “momento extremo de debilitamiento nacional”. Así queda expresado en un folleto tardío, de 1951, con el que el Ateneo de Madrid presentaba dos cursos de lecciones: “Balance de la cultura moderna” y “Actualización de la tradición española”.

Ya, con motivo de la unificación política decretada por Franco en abril de 1937, en el “Discurso de la Unificación” encargado a Ernesto Giménez Caballero, se vinculaba el nuevo régimen a emblemáticos períodos de la historia de España, considerándolo su continuador:

«El Movimiento que hoy nosotros conducimos...ha tenido, por tanto, diferentes etapas. La primera de estas etapas, a la que podríamos llamar ideal o normativa, es la que se refiere a todos los esfuerzos seculares de la Reconquista española para cuajar en la España unificada e imperial de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II; aquella España unida para defender y extender por el mundo una idea universal y católica, un Imperio cristiano, fue la España que dio norma ideal a cuantas otras etapas posteriores se hicieron para recobrar momento tan sublime y perfecto de nuestra historia». (8)

Textos también muy significativos son los de Rafael Calvo Serer en la revista *Arbor*, para él la España de los siglos XVI y XVII era continuadora de la tradición medieval “que por su preocupación moral, religiosa y teológica” fue ajena al “paganismo de la Antigüedad” dando lugar al que considera el autor “el gran arte nacional: el Barroco”. Opina que:

«Nada hay más opuesto, además, al hombre moderno que este arte español completamente ajeno a una plena independencia o valor en sí. El arte español tiene siempre una finalidad y es inconcebible sin el ambiente religioso y nacional que le dio vida. España presenta, como dice Vossler, mucho contenido y poca forma, puesto que al dar una configuración propia a las asimilaciones extranjeras las producciones españolas son inimitables» (9)

Y propone que «la cultura española de la Contrarreforma –el humanismo español, heredero directo por otra parte del cristianismo medieval- ha de ser utilizada por el hombre contemporáneo, como el humanismo grecolatino lo fue para los hombres del Renacimiento cuando pretendieron erigir frente al medioevo una nueva cultura».

En términos similares se define Enrique Lafuente Ferrari considerando que frente a la «ingenua petulancia del ochocientos, a su jovial confianza en haber dominado las fuerzas naturales, con su adoración de la mecánica y de la libertad», como antes había ocurrido durante el Renacimiento, dando lugar al catastrofismo y a la crisis de civilización en la que sus contemporáneos vivían inmersos, “nos interesa precisar...nuestras valoraciones sobre el Barroco”. Califica de “fortísimo” momento a la Contrarreforma, la España Imperial de los Siglos de Oro, período en el que se configuran para el autor nuestro arte y creaciones más puros y decisivos, es preciso estudiarlo a fondo y extraer sus valores, y afirma «es posible que estemos en un momento semejante».(10)

De la producción artística de estos siglos, cuyo rasgo más significativo era su hispanismo, su profundo carácter nacional, era posible extraer los modelos en los que inspirarse para elaborar el pretendido arte del régimen. Son muy abundantes los documentos que así lo expresan, tanto para la arquitectura como para las artes plásticas y también para otras manifestaciones “pseudo-artísticas” —que irían desde la ilustración de libros escolares, pasando por los cromos infantiles y otros objetos de consumo de masas— a través de los que la propaganda se hace más efectiva.

Son muchos los autores que manifiestan en sus publicaciones el deseo de que el arte sea expresión de ese exacerbado nacionalismo, tal como ocurría en la Italia fascista y en la Alemania nazi. José Aguiar, por ejemplo, lo deja bien claro al referirse por contraste a los desarrollos anteriores a la Guerra Civil:

«Reconozcamos que nuestros artistas españoles han sufrido el clima más desfavorable de país y época alguna... El arte español estaba desplazado de lo nacional como una tara social más a que acudir... Desde la Monarquía, hasta la Institución Libre, pasando por los intelectuales, la vida española era ajena a la idea de un Arte Nacional... No les cabía en la cabeza que una época está definida por el estilo de su Arte y que ello delata siempre, siempre, su capacidad de futuro, su huella histórica».(11)

No obstante, iba a ser difícil para estos autores coincidir en un solo estilo o figura, se mencionan así como modelos a imitar desde El Greco, Goya, Velázquez, la escultura barroca, el estilo visigodo, el mudéjar, el plateresco, Juan de Villanueva... pero sobre todo Herrera y El Escorial (12). Al respecto es muy importante también tener en cuenta el horizonte mediterráneo, Roma y los códigos clasicistas, retomados por el franquismo, ante todo, de dos fuentes, el noucentismo d'orsiano y el debate sobre el



mediterraneísmo en el fin de siglo XIX en Europa y por otro lado la ideología del fascismo italiano a través de figuras como Giménez Caballero.

Ahora bien, desde finales de los años 40 el panorama empieza cambiar sustancialmente en nuestro país y se inicia el final de la autarquía, comenzando a hacerse efectivo el contacto con el panorama internacional y la equiparación cultural de España con lo que se hace fuera, con la vanguardia internacional. Los datos lo demuestran: a nivel político se resquebraja el bloqueo internacional impuesto por la ONU en 1946, llegan los primeros créditos americanos, en 1950 la Asamblea General de la ONU anula la resolución contra nuestro país, es admitida gradualmente España en organismos internacionales como la FAO en 1950, la ONU en 1955... Y también en el interior se producen interesantes cambios en el gobierno, como la presencia de Joaquín Ruiz Giménez en el Ministerio de Educación, dando así los primeros pasos hacia la “tecnocracia” de finales de los 50, el cambio de gobierno del 57 y el Plan de estabilización del 59... como es de todos conocido. Asimismo se van a producir cambios sustanciales a nivel artístico y cultural: un acercamiento oficial o un talante más “permisivo” —al hacerse más consciente el régimen de la imagen que debía proyectar fuera de nuestro país— que dio pie a la organización de determinados eventos y a la aparición de significativos grupos y personalidades comprometidos seriamente con la vanguardia internacional, pensemos por ejemplo en *Pórtico*, *LADAC*, *Dau al Set*, en la Semana de Arte de Santillana del Mar, la creación de la Escuela de Altamira, el Congreso de Arte Abstracto de Santander, las Bienales de Arte Hispanoamericanas, la V Asamblea Nacional de Arquitectos, los ciclos de conferencias organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares..., por citar algunos. A lo que sumar la labor de críticos, las publicaciones, la actividad de las salas de exposiciones... La vocación internacionalista de la vanguardia va calando cada vez más entre nuestros artistas y va siendo tolerada oficialmente: es notoria y relevante la presencia y colaboración de artistas y críticos extranjeros en los congresos y actividades artísticas mencionadas más arriba (Baumeister, Mathias Goeritz, Olga Sacharoff, Alberto Sartoris, Bruno Zevi...), así como los viajes y el éxito de nuestros artistas fuera de nuestro país.

Pero incluso en estos momentos cruciales para la recuperación de la vanguardia en España, y aún desde grupos más tardíos como *El Paso*, se va a plantear el tema de la identidad, la integración de estas propuestas en los valores de la tradición —tradición que había pesado demasiado y de la que iba a ser difícil separarse—. Desde el discurso teórico y crítico se buscan paralelos y antecedentes en el pasado artístico nacional para los nuevos lenguajes, con el objeto de mitigar así los efectos más radicales de las propuestas del arte nuevo y hacer más fácil su incorporación y aceptación por la política cultural del régimen.

Por lo que respecta a la abstracción, se insiste en el discurso crítico de esta década de los 50 en que es un movimiento poético que no ha sido inventado por los jóvenes artistas del momento, sino que es una propuesta que cuenta ya con una trayectoria, que ocupa un lugar dentro de la historia del arte reciente. Y más aún, se buscan sus antecedentes en el pasado artístico más remoto, con la intención de disipar cualquier duda sobre su legitimidad y su razón de existir. Rafael Fernández del Amo así lo indica en su intervención con motivo de la inauguración del Congreso de Arte Abstracto de Santander el 1 de agosto de 1953:

«El arte abstracto, así emancipado y singular manera del arte, tiene ya treinta años de existencia. Legitimidad y ascendencia podría buscársele a lo largo y ancho de todo el arte que la humanidad ha producido».

No tenía el nuevo lenguaje nada que ver con un capricho de snobs, ni se trataba de la última tendencia de moda, sino de algo mucho más profundo que nacía de la sincera y vital necesidad del artista de expresarse por medio de la creación artística. Así es normal, en este afán por buscar sus antecedentes, retroceder en el tiempo hasta las primeras manifestaciones artísticas del hombre, al «arte que se ha dado en llamar prehistórico». Vicente Aguilera Cerni, por ejemplo, dedicará un artículo en *Ínsula*, exclusivamente a este tema:

«Puede afirmarse con tranquilidad que el arte abstracto no es un fenómeno reciente, un producto exclusivo de nuestro tiempo. No es fruto de esta época porque la historia del arte registra numerosos brotes, más o menos puros... Lo único estrictamente nuevo son las justificaciones teóricas que intentan sustentarlo o destruirlo en varia fortuna» (13).

Se busca en los primitivos pero tomando en ellos lo esencial, aquello que no sufre variaciones a lo largo del tiempo, estados puros del arte, la auténtica verdad de lo artístico, y también determinados planteamientos técnicos, para encontrar un lenguaje aún virgen, al margen, por supuesto, del que hasta entonces había querido erigirse en oficial en los primeros años del franquismo. Los artistas y críticos que se reunieron en Altamira en 1948 van a insistir sobre estos puntos y la sorprendente intemporalidad de las pinturas de la cueva. Se trata de una pintura para ellos, con plena actualidad en sus planteamientos y que posee un carácter universal, insistiendo así y coincidiendo con el debate internacional, en la necesidad también de superar las fronteras de lo nacional:

«La Escuela se acoge al signo de Altamira por considerarle símbolo de arte vivo, de arte fuera del tiempo histórico, de arte por encima de todo nacionalismo, representativo de una pintura que fundía formas y experiencia, de una pintura reveladora de gran capacidad de síntesis. Creemos que el pintor de Altamira era un clásico, entendiendo que clasicismo es capacidad de aunar, eficazmente, líneas y volúmenes para que vivan, expresivos, por una eternidad incorruptible, con precisión perfecta, en la que no sea posible más ni menos» (14).

Este interés por destacar los antecedentes históricos de las corrientes del arte contemporáneo a las que se iba a adscribir lo español en los cincuenta, llevaría también al discurso teórico de la abstracción española a centrarse especialmente en cuál ha sido su origen y evolución más reciente, la que ha tenido lugar en el siglo XX. De ahí que proliferen en los escritos las disertaciones sobre el proceso histórico de la vanguardia europea y sus representantes y cómo había surgido en el seno de estos movimientos la abstracción, indicando también cuál era su situación en aquellos momentos, lo cual supone una novedad dada la crítica tan demoledora que el franquismo había hecho de la vanguardia anterior a la guerra.

Con todas estas referencias no se pretende otra cosa que la conciliación del arte español con el presente y así se expresa por ejemplo en las conclusiones derivadas de las reuniones de Altamira. Eduardo Westerdahl

insistiría más tarde en ello destacando la extraordinaria y beneficiosa labor de la Escuela de Altamira al traer a España, con motivo de las charlas, a grandes figuras internacionales que especularan sobre pintura viva y contribuyeran a aquella necesaria actualización y conexión con el exterior (15).

Pero también en España se habían producido iniciativas de vanguardia en el período anterior a la Guerra Civil, período que había sido forzosamente preterido de la memoria histórica reciente, aunque no pudieran erradicar del todo sus pervivencias a través de ciertos artistas de los 40. Ahora iba a ser cuando estos movimientos se reconozcan públicamente al afirmar la continuidad de las nuevas propuestas de vanguardia con las que se desarrollaron antes de la contienda, insistiendo con ello en la legitimidad del programa de la abstracción. Así, es común a muchos críticos la idea de que esta poética es heredera directa del movimiento cubista. Lenguaje que por otra parte había llegado a arraigar poderosamente en los círculos renovadores españoles de los años veinte y treinta, y que se puede considerar junto al Surrealismo la propuesta estética dominante en la modernización plástica del país antes de la guerra. Corriente que, totalmente descontextualizada y dejando de lado sus proposiciones más radicales, había mantenido presentes algunos de sus esquemas figurativos en los artistas que, fieles al programa político franquista, podían ser considerados de talante más progresista, pero sin alejarse de la figuración, y que sobre todo trabajaron el tema del paisaje, como Zabaleta, Vázquez Díaz, Juan Manuel Caneja...

Esta poética había sido una de las que más simpatías y tolerancia había despertado entre nuestros artistas y críticos de posguerra, y junto al Surrealismo iba a constituir una vía de transición hacia las corrientes no-figurativas de los años 50. Además, desde la crítica, se insiste a menudo en el origen hispano de tal movimiento, al ver en Picasso y en Gris a sus inspiradores primeros. Se resalta el hispanismo innato de nuestros grandes maestros, su sentimiento y fórmulas netamente nacionales pese a su ausencia física y otras contaminaciones ideológicas ahora pasados por alto y se imbrica su obra en la línea trazada por los grandes maestros del arte “español”: el Greco, Velázquez o Goya, junto a los cuales son a menudo citados como grandes referentes del arte español. Así por ejemplo se reconoce en un artículo de Eduardo Ducay “Antipintura y Arte antiespañol”, publicado en *Índice de Artes y Letras*, nº54-55 en septiembre de 1952, en el que a propósito de una crítica al pintor Elías Salaverria publicada en el diario *Madrid*, defiende al arte de vanguardia del calificativo de “arte antiespañol” preguntándose: «¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional?». Considerando que no cree que sea posible que “haya un arte antiespañol” apunta en un texto bastante elocuente:

«Llamar antiespañol a un arte que irrita por que no se sabe penetrar en él es un recurso pobre. Antiespañola puede ser, en todo caso, una pintura de ideas, ramplona, corta de medios, relamidamente figurativa, de la que, por cierto, puede encontrarse una muestra en estas mismas páginas, debida al pincel del señor Álvarez de Sotomayor, y que también, por cierto, está muy de acuerdo con las actuales normas del realismo comunista. El calificativo de antiespañol no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera...

El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores...

Y eso sí que es bien español. Descubrir, romper, conquistar territorios inexplorados... Y en definitiva, negar un arte reconocido, incluso oficialmente (ya quedó atrás nuestra flamante I Bienal, rebotante de “extravagancias”), es tirar piedras contra el propio tejado y perjudicar nuestro propio y entrañable acervo artístico. Y, sí, quizá sea esto lo antiespañol... »

Y por si no quedaba suficientemente claro afirma en otro lugar:

«Pero resulta que ese absurdo, que constituye el nervio de la pintura actual en todo el mundo, es una creación española y una de nuestras mejores glorias artísticas... Porque Picasso es español. Y lo son Juan Gris y Miró y —aunque no nos guste— Salvador Dalí. Si su individualismo artístico, su temperamento rebelde, su sentido comercial —y lo que sea— los ha llevado fuera de España y obligado a encasillar su personalidad en otras escuelas, como la llamada de París, no por eso dejan de ser españoles. Si en España una reacción conservadora les ha negado el paso, no abandonan por eso su personalidad. Son tan españoles como Goya, que, como es sabido, fue quien definitivamente abrió las puertas a la pintura moderna, que tiene cosas muy “antiespañolas”»

En la misma línea señalaba Ricardo Gullón, remitiendo a las aseveraciones ya hechas por Gertrude Stein en su estudio sobre el cubismo, la españolidad de esta poética, no sólo porque Picasso fuera español, sino porque también eran cubistas por naturaleza el paisaje y los pueblos de nuestra tierra (16). Incluso recoge una cita de Guillermo de Torre, que a decir de Gullón «analizó los hechos con objetividad», sobre la responsabilidad de Picasso en el nacimiento del cubismo:

«Nuestro malagueño es el creador genuino y exclusivo del cubismo. Sobre esto no quepa la menor duda. Si los testimonios pudieron aparecer embrollados algún momento, merced al monopolizador nacionalismo francés, vistos ahora en su verdadera perspectiva no ofrecen la menor duda».

El cubismo por tanto constituía una etapa necesaria, un momento en la evolución de la pintura, que no podía ser soslayado, un paso hacia la abstracción por otra parte con raíces nacionales. Sin él, diría Gullón, no se comprendería una parte esencial del arte contemporáneo. De ahí que proliferen los estudios sobre este movimiento, sus principios teóricos, y las noticias sobre las exposiciones retrospectivas que se organizan fuera del país.

En estos intentos por remitir y conectar la abstracción con movimientos y épocas anteriores de la historia del arte, más o menos pretéritos, late —como decimos— la voluntad de legitimar e integrar unos principios tan avanzados en los valores de nuestra tradición, para poder considerarlos como españoles. Más necesario ahora, dado que el Régimen apoyaba, o se veía obligado a apoyar, institucionalmente estas propuestas. Pero la mirada que en estos momentos se lanza a la tradición nacional es diferente, pues toda la crítica que se alinea en las filas de lo moderno rechaza tajantemente aquella servil actitud del primer franquismo hacia el pasado. Se trata ahora más bien, como dijera Ortega (17), de absorber ese pasado para poder evitarlo y trascenderlo. De reconocer aquellas peculiaridades que, tras un proceso histórico de sedimentación cultural, habrían conferido una personalidad similar al arte contemporáneo español que lo diferenciaba en parte del internacional.

Muy relevante es al respecto también —por las páginas en las que se publicó— un artículo de Juan Antonio Gaya Nuño titulado “Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura” que vio la luz en el número de diciembre de 1950 de la revista *Dau al Set*, la que fuera expresión teórica del significativo grupo del mismo nombre, y en el que el autor alude a que nuestros maestros, sin romper con la tradición, «conjugando el arma de combate y la prudencia del rigor y la tradición auténtica», usaron los medios de vanguardia. Y en otro texto más tardío, insiste en la aportación española a la vanguardia, España de ningún modo habría «quedado ausente en la investigación, invención y perfección de las nuevas concepciones plásticas» (18), no nos habrían faltado las personalidades de primer orden, que siendo reconocidas fuera, hicieron ocupar a lo español un papel relevante.

Precisamente una de las teorías que contaban con más sólidos argumentos e incondicionales defensores para afirmar la enorme dosis hispana que existía en los movimientos de vanguardia, es la que considera a Goya como el precedente genial que en una suerte de profecía habría intuido y ensayado en su obra buena parte de estos lenguajes. Cabe añadir además que los libros, exposiciones y homenajes a Goya son abundantes en estos años. De Ortega, por poner un ejemplo, se publica “Goya”, en 1958, en *Revista de Occidente*. Y en mayo de 1955 tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la “Exposición Homenaje a Goya”, en la que participaron numerosos artistas de las más variadas tendencias.

Se traza por ello una línea en el arte español que iría directamente de Goya al arte abstracto, era la línea, como afirmara Gullón (19), que entendía la pintura como esfuerzo inventivo y renovador, la del espíritu ambicioso, no conformista, que es incapaz de ceder a cánones, módulos o academias, y que utiliza la sustancia del pasado para intentar nuevas experiencias. Ricardo Gullón, seguidor de esta orientación teórica que remite a Goya como ejemplo de lo moderno, destaca el españolismo e iberismo de este artista genial, al que considera un “iluminado”, que adhiriéndose a principios de inequívoco carácter romántico —tales como la primacía concedida al sentimiento, a la subjetividad, la alianza que realiza en su obra entre pintura y vida...— es capaz de convertirse en uno de los más directos antecedentes de la renovación pictórica posterior, siendo palmaria su influencia sobre las vanguardias, y sobre un gran número de artistas en España y fuera de ella.

Precisamente, el que fuera Ministro de Educación, Joaquín Ruiz Giménez, con motivo de un significativo evento como fue la I Bienal Hispanoamericana de Arte, —que sitúa bajo la égida de lo español al afirmar que constituía «la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la Reina Isabel, en el años de su Centenario», y recordando el mecenazgo de la misma sobre el arte— afirmaba:

«Creemos que esta Exposición significa una importante muestra de las posibilidades que en el mundo de la creación artística tienen hoy los pueblos hispánicos. Goya, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados» (20).

Además ser un precedente desde el punto de vista técnico, para los defensores de la vanguardia «la pintura de Goya —en palabras de Víctor Nieto Alcaide— comportaba una actitud crítica planteada en una situación asfixiante equiparable a la que se vivía entonces», este pintor considerado como modelo



ético y político, funcionaría como legitimador e impulsor incluso de las propuestas más avanzadas, como eran las de la corriente informalista (21). De hecho, en el número especial que la revista *Papeles de son Armadans* dedica al grupo El Paso en 1957 está presente el nombre de Goya en varios textos junto al de otros maestros españoles y al de los representantes del Informalismo internacional. Leemos así en el texto editorial:

«Como Goya, como Gauguin o como Picasso. Queden las filigranas del rosicler y los artesanos alardes de los miniaturistas fotográficos, para los pintores de las Exposiciones Nacionales y para los cuidadosos y complacientes militantes del realismo socialista, lo que no deja de ser una curiosa, y sangrante, y paradójica coincidencia.

Y no se nos aduzca, fraudulentamente, que Rembrandt y Velázquez —aquellos fieros e intencionados reformadores— están en la línea de lo que, pasado el tiempo y estatuidos los cánones y los escalafones, quedó, en sus seguidores, en muerto y académico » (22).

Las palabras de Saura en la revista insisten en la misma idea: «Hundirse en lo demoníaco (Goya, Van Gogh, Picasso) o en lo angélico (Vermer, Zurbarán, Rothko), dejar de pintar conscientes de la imposibilidad de resolver las contradicciones, de la inutilidad de hacer cualquier cosa (Marcel Duchamp), autodestruirse hasta la muerte (Pollock, de Stael, James Dean), o hundirse por un fatalismo absoluto en la necesidad existencial, biológica, de expresarse como sea, pintando como una forma de vivir, de percatarse de que realmente se vive...» (23).

De nuevo volvía a insistirse —como ocurriera en el debate finisecular sobre la identidad— y desde las propuestas más innovadoras de los años 50, en nuestros maestros del Siglo de Oro como pilar básico para la modernización de nuestra pintura, permitiendo ahora una renovación radical de nuestra creación sin dar lugar a una fractura con el pasado, conciliando pues tradición y progreso, identidad nacional y voluntad de pertenecer a la comunidad artística internacional.

## Notas

1. ALVAREZ JUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001.
2. Ver SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003; GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos: *La tradición bloqueada. Tres ideas políticas en España: el primer Ramiro de Maeztu, Charles Maurras y Carl Schmitt*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; ARNALDO, Javier: *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*. Madrid, Catálogo de Exposición, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2008. págs.15-42.
3. ARANGUREN, José Luis: “El arte de la España nueva”, en *Vértice*, núm. 5, septiembre, San Sebastián, Madrid, 1937.
4. CABRERA GARCÍA M.<sup>a</sup> Isabel: “La herencia del 98 en el debate estético de la posguerra civil”, en *Actas del XII Congreso CEHA. Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad, 1998, pág. 235
5. ROS, Samuel: “Arte y Política”, en *Arriba*. Madrid, 23 de junio de 1939.
6. AGUIAR, José: “Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, en *Vértice*, núm. 36, San Sebastián, Madrid, septiembre de 1940.
7. Ver para el tema ALVAREZ JUNCO, J. Op. Cit., GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos: *Historia de las derechas españolas. De la Ilustración a nuestros días*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
8. Merece la pena leer el texto íntegro. SAZ CAMPOS, Ismael: op cit , p.162
9. CALVO SERER, Rafael: “Valoración europea de la Historia Española”, en *Arbor*, tomo III, 1945, pág. 40 y “Una nueva generación española” en *Arbor*, tomo VII, 1947, pág 339.
10. LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Para la triangulación del Barroco español”, en *Escorial*,1941.
11. AGUIAR, José: “Carta a los artistas...”.
12. CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad, 1998, pág.115-128.
13. AGUILERA CERNI, Vicente: “Sobre los orígenes del Arte Abstracto”, en *Insula*, nº 104, Madrid, 1954, pág. 4.
14. GULLÓN, Ricardo: “Conclusiones de la Escuela de Altamira”, en *Bisonte*, núm. 1, Santander, 1949. Ver también WESTERDAHL, Eduardo: “La Escuela de Altamira”, en *Insula*, núm. 62, Madrid), 1951, pág. 7.

15. WESTERDAHL, Eduardo: “La Escuela de Altamira y su Primer Congreso Internacional de Arte” en *Insula* núm. 47, Madrid, 1949, pág. 8.
16. GULLÓN, Ricardo: “Picasso, andaluz universal”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* , núm. 23, Madrid, 1951, pág. 182.
17. ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
18. GAYA NUÑO, Juan Antonio: “Las escuelas pictóricas españolas en los grandes movimientos universales”. *Cuadernos Hispanoamericanos* , nº 100-102 Madrid, 1958, págs. 387-406.
19. Precisamente el libro de Gullón recibe el elocuente título *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972. Primera Edición en 1952.
20. RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín: “Arte y política, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 26, Madrid, 1952.
21. Estas relaciones entre la obra goyesca y la informalista de finales de los cincuenta la pone de manifiesto Víctor Nieto en los siguientes términos:  
  
«...lo cierto es que la supuesta actitud crítica del informalismo se plantea desde los presupuestos de una pintura excesiva, agresiva, supuestamente al margen de toda estructura externa de orden racional, que tuvo simbólicamente su propio modelo en una tradición española que arrancaba de Goya. Goya se interpretaba como el premio de la modernidad y, también,... constituía un ejemplo de actitud crítica frente a la situación política de su tiempo, siendo un arquetipo de una incontenible repulsa interior que emerge a la superficie de forma espontánea y agresiva». Cfr *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid: Catálogo de Exposición. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, 1991. pág. 73.
22. Revista: «*Papeles de son Armadans*» (Palma de Mallorca), 37 (1957), págs. 4-5.
23. SAURA, Antonio: «Tres notas». *Papeles de son Armadans* (Palma de Mallorca), 37 (1957), pág. 64.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Arquitectura, ciudad e ideología. La recuperación de señas de identidad por Francisco Pons-Sorolla

Belén M<sup>a</sup> Castro Fernández

Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia (CESUGA)-University College Dublin

### Resumen

La ordenación de conjuntos históricos, que dirige el arquitecto Francisco Pons-Sorolla durante el franquismo, refleja el interés por codificar imágenes pintorescas en el contexto de la política turística que el Estado pone en marcha, para proyectar una imagen renovada de la España posbélica. Ciertas poblaciones con potencial turístico asisten a la revalorización de sus símbolos identificativos -monumentos, arquitectura popular y espacios públicos-, mediante intervenciones basadas en la creación de un marco urbano monumental. Para ello se aplican criterios similares en todo el país, consistentes en la homogeneización del paisaje urbano, la regularización de plazas y la defensa de modelos y técnicas constructivas tradicionales.

### Abstract

*The town planning of historic cities, leaded by the architect Francisco Pons-Sorolla during the franquismo, reflects the interest in codifying picturesque views within the context of the tourist policy, established by the State, to project a renewed image of the postwar Spain. Some towns with a tourist potential, witness the revalorisation of its identity symbols- monuments, popular architecture and public spaces-, through interventions based on the creation of an urban monumental scenery. For that, identical criteria are used all over the country: the homogenization of the urban landscape, the regularization of squares and the defense of traditional models and building techniques.*

El interés por conservar la cultura heredada genera, desde tiempos remotos, acciones muy variadas con propósitos bien distintos. Entre ellos destacan el coleccionismo –de exposición y usufructo particular o público-, la compra-venta –con operación de traslado implícita- y la comercialización in situ de bienes –mediante su conversión en recursos visitables-. Omitiendo muchas otras motivaciones que entroncan con la tutela patrimonial, las tres referidas son las más próximas, en cuanto a inversión, a la “turistización” de hitos edificados y espacios naturales, practicada en Europa a partir de la Segunda Guerra Mundial.

A partir de los años cincuenta se produce la estabilidad socioeconómica necesaria–aparición de aviones jet, abaratamiento de petróleo, establecimiento de vacaciones... - para fomentar el viajar por placer o, dicho de otro modo, el «Turismo de masas». Al mismo tiempo, se acepta colectivamente, tras la Carta de Venecia (1964) y las aportaciones teóricas de Roberto Pane (*Attualità dell'ambiente antico*, 1967) y Renato Bonelli (*Architettura e Restauro*, 1959), el cambio conceptual de “Monumento Histórico” a “Patrimonio Cultural” (1). Es entonces cuando se produce la conquista metodológica al definir “Centro Histórico” como “Bien Cultural” y, poco más tarde, como “Bien Económico” (2).

Si a todo ello, se añade que al régimen resultante de la Guerra Civil española (1936-39) le interesa ideológicamente potenciar las identidades regionales, nos encontramos, a partir de los años sesenta, con la valoración de conjuntos monumentales y “pintorescos”, orientada a la obtención de beneficio económico, a partir de sus cualidades históricas, estéticas, constructivas, geográficas, etnográficas, legendarias, etc.

A priori, el entusiasmo por conseguir provecho del valor intrínseco del patrimonio influye positivamente sobre el mismo si, para ello, desencadena su restauración y garantiza la supervivencia de tradiciones. Esta influencia positiva se traduce en la musealización de arquitecturas históricas -en cuanto medida de activación patrimonial-, en la rehabilitación monumental -como mecanismo para actualizar un edificio histórico- y en la revitalización urbana -para configurar itinerarios y potenciar nuevas perspectivas de recorrido-. Estas tres intervenciones reflejan la amplitud de acción que, referida únicamente al componente material, se lleva a cabo, por entonces, sobre la Ciudad Histórica.

La política turística del franquismo (1939-1975) sigue una tendencia básicamente promocional que, por lo general, anticipa intereses oficiales a necesidades sociales (3). Se da continuidad a la reutilización de edificios iniciada a principios de siglo -conversión de edificaciones con memoria histórica en Paradores Nacionales y Hoteles de lujo- sin reparar en la calidad arquitectónica de las intervenciones, sino manipulando el patrimonio con fines propagandísticos (4). De puntuales intervenciones de restauración arquitectónica –Paradores– pronto se pasa a la orquestación de ordenaciones urbanas más amplias. El objeto de actuación ya no es únicamente el patrimonio edificado y su entorno más inmediato, sino la trama que le da significado. Se configuran itinerarios turísticos a partir de plazas y calles que conducen a monumentos, mediante renovación de pavimento, limpieza de fachadas, rotulación y publicación de mapas monumentales que recomiendan su visita y tránsito. La dimensión turística se amplía al ambiente enfatizando su tipismo, mediante escenificaciones “pintorescas” que fomentan perspectivas y tradiciones constructivas populares. La rentabilización del Patrimonio Cultural se extrapola al valor del conjunto edificado incluyendo en el



mismo, paisaje urbano –tejido- y patrimonio urbanístico –calles, jardines, plazas... –, llegándose, así, a la consecución de la «Ciudad Histórico-Turística» (5).

La conversión de sectores urbanos en referentes turísticos se acompaña, además, de pautas que, si bien en un principio derivan en el embalsamiento de recintos históricos, se continúan –mejoradas- en las políticas de preservación monumental. Nos referimos, en especial, a la peatonalización de entornos históricos que, junto a una estimación contemplativa de arquitecturas, conduce, a priori, a la conversión del casco antiguo en un espacio-escaparate turístico con horario de apertura y cierre. Esta congelación ambiental deriva, a partir de los años sesenta, en el progresivo abandono de cascos antiguos.

Al mismo tiempo que se crean Paradores y se acometen campañas de revitalización urbana, el régimen fomenta la promoción turística de España en el extranjero. En este contexto, las renovaciones urbanas de conjuntos monumentales llevadas a cabo se instrumentalizan políticamente, para declarar Conjunto Histórico-Artístico a núcleos con edificaciones monumentales de valor artístico o con episodios históricos y tradiciones simbólicas de interés nacional. La inclinación por aumentar los recursos turísticos del país conduce a la ordenación de enclaves singulares, con el fin de otorgarles ese «sello de calidad» que justifique la labor estatal realizada, avale su explotación potencial –la declaración funciona como reclamo para visitar la localidad recuperada- y garantice su preservación como reclamo turístico. Desde el momento en que la renovación urbana implica una condecoración de ese tipo, muchas localidades, a instancias de sus instituciones provinciales y corporaciones municipales, solicitan la intervención estatal sobre su patrimonio, ya fuera de carácter artístico, pintoresco, natural, conmemorativo, etc.

Esta situación explica que desde mediados hasta principios de los setenta Francisco Pons-Sorolla, como Arquitecto Jefe de la “Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional” -creada en 1950 y posteriormente denominada “Servicio de Restauración Arquitectónica”-, sea reclamado para dirigir la mejora de varias poblaciones. Ciertamente es que otros lugares gozaban de su declaración mucho antes de que la Dirección General de Arquitectura materializara su ordenación; en estos casos se daba prioridad a su revitalización para fortalecer esa condición. Es así como, durante el franquismo la restauración monumental y la ordenación de conjuntos históricos se ponen al servicio del poder, con el propósito de recuperar una Edad Nacional dorada. La época ensalzada se corresponde con el siglo XVI, momento de máxima grandeza del Imperio español como colonizador de nuevas tierras.

Junto a la reconstrucción posbélica se inicia la recuperación de arquitecturas y lugares vinculados con los Reyes Católicos, cuya unidad territorial y religiosa del país encaja con el orden que el franquismo pretende implantar (6). En consecuencia, la identificación histórica que se pretende entre ambos regímenes convierte en retrógrada la remodelación que el franquismo proyecta sobre la sociedad española –instituciones políticas y planteamientos culturales- por basarse en el espíritu de varios siglos atrás (7). La “unidad política” de España se traduce en la insistencia sobre el sentimiento patriótico. El nacionalismo actúa de aglutinante ideológico a través del que se reinterpreta el pasado histórico del país, con el propósito de destacar aquellos episodios y personajes que más interesen a su orientación política. Entre ellos, la llamada vocación imperial, la unidad nacional y las gestas de héroes como Viriato, el Cid y los Reyes Católicos (8).

No es de extrañar que, en este contexto, la principal tarea encomendada a la “Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional”, sea la revitalización de sitios vinculados tanto con los Reyes Católicos como con el Descubrimiento de América –Úbeda y Baeza en Jaén, Santa Fé en Granada, Madrigal de las Altas Torres y Arévalo en Ávila-, donde se desarrolla una ordenación urbana de carácter turístico. Tampoco sorprende que la Exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, organizada en 1958 por la Dirección General de Bellas Artes, se haga coincidir con los actos de conmemoración del IV Centenario de la muerte del emperador Carlos V (9).

Muchas son las localidades en las que el arquitecto Pons-Sorolla realiza intervenciones, desde dicha Sección, para recuperar valores memoriales y señas de identidad. Preserva los materiales y las formas tradicionales, en lo que puede entenderse como un ejercicio de respeto hacia la construcción vernácula, aquella que diferencia unas regiones de otras por su adaptación al medio natural. Esta idea explica que sus actuaciones en plazas o calles medievales resulten ciertamente disfrazadas por su ambientación con las arquitecturas locales. Esta tendencia entronca con el deseo de emular en reconstrucciones y restauraciones las características tradicionales de cada lugar, para evitar la brusca confrontación de obra nueva o renovada con el resto del conjunto urbano. El ansia por disimular la intervención confiere a sus campañas una finalidad museística. También es recurrente el propósito de regularizar niveles y formas de espacios, estableciendo paseos diferenciados y escalinatas que jerarquizan las áreas, por su especial significado o su estratégico emplazamiento. El mejor medio para conseguir esa uniformidad en el entramado es la versatilidad del trabajo de pavimentación, permitiéndole trazar recorridos principales y secundarios así como destacar volúmenes y perspectivas, manteniendo el tipo característico de la zona, en cuanto a materiales, pero con mejor disposición y mayor regularidad. Para establecer el punto focal que organice la contemplación del nuevo entorno urbanizado, coloca fuentes y elementos destacados en el centro de las plazas donde actúa. Aprovecha, asimismo, las arquitecturas singulares –de valor artístico o de configuración popular y pintoresca- para otorgar a los espacios urbanos una dimensión monumental, actuando como marco y escenario para esas edificaciones. Con ello, extrae las posibilidades del entorno monumental y del paisaje urbano que, hasta entonces, habían estado en un segundo plano y completamente desatendidas, emulando los principios de valoración ambiental defendidos por Gustavo Giovannoni (1873-1934). Con esta postura pretende extrapolar el triunfalismo de las grandes ciudades a las de provincias, repitiendo sistemáticamente las pautas de ordenación en localidades tan dispares como las que tiene ocasión de renovar. La aplicación de principios análogos en sus diferentes actuaciones, pero adaptados a los medios constructivos locales, sólo puede entenderse como el reflejo de la política restauradora puesta al servicio de la explotación turística y de la recuperación simbólica de parajes y arquitecturas que, desde mediados del siglo XX, la Administración Central activa en torno al Patrimonio Cultural de España.

### Monumentalización y triunfalismo de conjuntos históricos

Desde que Francisco Pons-Sorolla pasa a formar parte de la “Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional”, su participación en intervenciones de restauración monumental y ordenación urbana se amplía considerablemente por todo el territorio nacional, más allá del área comprendida en la Primera Zona del Servicio de Defensa, para la que en 1945 es nombrado Ayudante de Luis Méndez Pidal (10). Junto a su especialización restauradora -cuyos inicios arrancan en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres) y en las excavaciones arqueológicas de la catedral de Santiago de Compostela (A Coruña)-, la jefatura de la referida Sección le sitúa en primera línea de los asuntos relacionados con la salvaguarda del Patrimonio Cultural en toda España. Su vinculación a monumentos insignes de la ideología franquista, a localidades singulares por sus encantos naturales, a construcciones de calidad artística y estética, así como a personajes y acontecimientos históricos de la crónica nacional, le permite consagrarse en paradigma de la praxis restauradora ejecutada durante sus cuarenta años de carrera profesional (1945-1985).

Las intervenciones urbanas que dirige implican, a su vez, la conservación de los exponentes monumentales de cada localidad. La restauración de la Iglesia de Santa María la Nueva (Zamora), junto a Menéndez Pidal durante los años cincuenta, incluye, con la colaboración de la Dirección General de Arquitectura, el adecentamiento de la plaza situada en la cabecera y de la calle contigua al costado meridional (11); la del templo de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), hacia 1957, comprende la reparación de su zócalo en contacto con la plaza del Cabildo, que estaba siendo repavimentada; y la ordenación del barrio de San Pedro de Estella-Lizarra (Navarra) se aprovecha en 1966 para reconstruir la escalinata de acceso de la iglesia de San Pedro de la Rúa.

Al margen de la interacción entorno-monumento, el fenómeno urbano puede ser analizado como una categoría individual para trazar las pautas más frecuentes y los criterios más significativos empleados en las campañas ideadas por este arquitecto. Son siete las localidades en las que realiza una notable campaña de reforma urbana: Albarracín (Teruel, 1958-61), Sos del Rey Católico (Zaragoza, ca. 1960-70), Peñaranda de Duero (Burgos, 1961-63), Roda de Isabena (Huesca, 1962-67), Burgo de Osma (Soria, 1965-67), Tarazona (Zaragoza, 1966) y Chinchón (Madrid, 1967-71).

A partir del año 1950 la Plaza Mayor de Albarracín (Teruel) asiste a una mejora global –repavimentación, reconstrucción de escaleras, restauración de fachadas, construcción de mirador- manteniendo las características constructivas tradicionales, con disimulo de parecer obras recientes. Fruto de esa campaña, la ciudad es declarada, dos años más tarde, *Conjunto Histórico-Artístico*, ampliándose la reparación de construcciones al resto de la villa, bajo la coordinación del arquitecto Rafael Manzano Morís. En 1958 Pons-Sorolla reemprende su renovación urbana en las calles del Portal del Agua y Portal de Molina, antiguos accesos a través de la muralla. Durante tres años se llevan a cabo sus propuestas de adecentamiento en edificaciones –destacando el atirantado de la llamada “Casa de la Julianeta”-, en tramos de muralla –con reconstrucción del torreón adosado al Arco del Agua- y en calzadas. Su aportación resulta continuista con las campañas antecedentes, cuyos planteamientos se fundamentan en erradicar el feísmo –excesivo cemento

en reparaciones modernas, irregularidad en la apertura de vanos, etc.- para enfatizar el encanto intrínseco del conjunto (12).

Uno de los personajes revitalizados durante el periodo franquista –de alcance sobre el campo de la restauración arquitectónica- es el monarca Fernando II de Aragón y V de Castilla. Rechazado el rol secundario que la historiografía tradicional le había otorgado en torno al descubrimiento de América –en beneficio de su esposa Isabel-, su localidad natal –Sos del Rey Católico- reivindica la condición conmemorativa que la misma ostenta por derecho, obteniendo como respuesta la ordenación y restauración de sus enclaves y edificaciones más significativos a cargo de la Dirección General de Arquitectura, con colaboración de la de Bellas Artes. Dado que en 1969 se iba a celebrar el V Centenario del referido matrimonio real, a finales de los años cincuenta da comienzo, a cargo de Pons-Sorolla, la renovación urbana englobando los monumentos principales y su entorno. El entusiasmo de Sos con los trabajos desarrollados culmina con el nombramiento de éste Hijo Adoptivo en 1965 y la concesión de su nombre a una calle, al año siguiente. El corolario de la campaña es la declaración de Sos *Conjunto Histórico-Artístico* en 1968.

La intervención realizada en Sos busca mantener el carácter del núcleo, retirando las disonancias más llamativas y conservando los elementos originales. La homogenización del conjunto se entiende como una operación global –buscando una imagen integrada-, encaminada al adecentamiento y a la mejora de sus diferentes componentes. Y, así, la cohesión formal del conjunto permite su restitución museística. El respeto de su unidad no implica el sacrificio de estructuras más modernas de valor y significado para Sos; el propio arquitecto alude a la necesidad de aplicar un criterio personalizado en cada objeto para preservar su expresión particular y no perder la belleza de su diversidad (13). Ahora bien, las construcciones que no cuentan con ningún interés, rompiendo el ritmo de las calles, por ejemplo, se reconstruyen con piezas antiguas tomadas de construcciones abandonadas. Junto a la restauración de fachadas y la reintegración formal de volúmenes, se diseña un itinerario turístico desde la Puerta de Zaragoza a la Puerta de la Reina, con subida a la iglesia de San Esteban y al castillo desde la Plaza Mayor. En todo su trayecto se estudian cuidadosamente las perspectivas hacia la iglesia románica, así como las arquerías medievales de la Plaza Mayor, cuya peculiaridad se refuerza con el descubrimiento de una composición análoga detrás del Ayuntamiento (il. 1). La pavimentación de la plaza y de las vías respeta el modelo tradicional pero con diseño moderno, enfatizando los juegos de perspectiva y convirtiendo los caminos renovados en paseos pintorescos.

La localidad de Peñaranda de Duero (Burgos) asiste entre 1961 y 1963 a una renovación urbana conceptualmente similar a la de Sos del Rey Católico pues, a pesar de las diferencias arquitectónicas que conforman su entramado, el paisaje urbano constituye un conjunto unitario (14). La armonía de Peñaranda estaba alterada por el abandono de sus principales monumentos –castillo, colegiata, palacio- y del caserío con revestimientos modernos imitando materiales nobles, así como por la alteración de niveles y la precariedad de pavimentación en las calles (il. 2). Al margen de las consolidaciones practicadas sobre las arquitecturas, la ordenación de la plaza principal y sus calles adyacentes centran la campaña realizada.

La zona prioritaria de actuación es la plaza principal de origen medieval, organizada en dos niveles, el inferior enmarcando a la iglesia y al palacio y el superior como antesala del Ayuntamiento (il. 3). El primer

paso consiste en diferenciar ambas zonas, con el fin de reducir la cuesta que las unía. Para conservar el carácter vernáculo del ambiente se mantiene el tipo de pavimento, a base de losas y adoquines, mientras que en la parte baja se dispone con un diseño reticular, de carácter monumentalista, para enfatizar las líneas de fuga de la composición espacial. Nos encontramos con un criterio triunfalista aplicado sobre un territorio rural, emulando las directrices del urbanismo italiano de los siglos XV y XVI –el caso más significativo de transformación urbana en un medio rural fue la reorganización de la plaza de Pienza–, basadas en los efectos ópticos, que serían radicalizados durante los dos siglos siguientes por toda Europa. La retícula da la impresión de regularidad, en un espacio que no la tiene *per se*, y ayuda a señalar tanto los monumentos perimetrales como el arranque de los itinerarios que desembocan en ella. El deseo de crear perspectivas queda reforzado con el traslado del “rollo” –elemento columnario del siglo XV declarado Monumento Nacional que marca la jurisdicción feudal- a un punto estratégico de la misma para contribuir al resultado global de armonía. El porche del templo se amplía para corresponder en categoría al reordenado espacio público. Por su parte, el nivel superior asiste a la reconstrucción arqueológica –con los restos conservados *in situ*- de la fuente original, la construcción de una rampa que la vincula directamente con las calles inmediatas –en las que se continúa el mismo tipo de pavimento- y la restauración de sus fachadas artísticas.

Si ciertas pautas de renovación urbana, aplicadas por Pons-Sorolla en conjuntos monumentales, pueden someterse a discusión desde los criterios actuales –ambiente *musealizado*, uniformidad en trazados y alzados, limitación de espacios y accesos con escalinatas-, la revitalización de algunos núcleos abandonados, como contrapartida, equilibra esta controversia. Tal es el caso del recinto antiguo de Roda de Isábena (Huesca), intervenido durante los años sesenta (15). Cuando en 1963 dan comienzo los trabajos de ordenación y restauración en su ámbito principal –catedral, construcciones adyacentes, calles y plazas inmediatas-, cuenta con tan sólo setenta habitantes. Desde antiguo, los vecinos se abastecían del agua que emanaba del pozo ubicado en el claustro catedralicio, padeciendo las sequías a las que, de forma natural, éste se veía sometido periódicamente. A la paliación de esta deficiencia, mediante la mejora de los servicios de canalización y alcantarillado, se suma la construcción de un acceso moderno para el tráfico rodado. Ambas medidas garantizan a la población la confianza suficiente para re-habitar nuevamente su conjunto. La renovación de los espacios se articula a través de su planificación individual; esto es, diferenciándose el área catedralicia –pórtico, escalinata y Plaza de San Pedro- del restante entorno, mediante la separación nítida de niveles con escalinatas, caminos verdes, accesos al Templo y cementerio y enlaces con los miradores de la zona Oeste (il. 4). La jerarquización en planta de todas esas áreas se somete, sin embargo, a la idea de “unidad de conjunto” por el respeto de su carácter homogéneo en alzado.

En la localidad de Burgo de Osma (Soria) se lleva a cabo, desde 1965 hasta 1967, una de las actuaciones prototípicas del afán regularizador aplicado por Pons-Sorolla (16). La zona de actuación comprende la plaza de la catedral y el recorrido desde la Puerta de San Miguel –única conservada de su antigua muralla- hasta la Calle Mayor, disfrutando del alineamiento de casas con soportales que la convertían en una acceso pintoresco al conjunto catedralicio (il. 5). Ya que las fachadas de esas edificaciones gozaban de armonía congénita –reforzada mediante la restauración y la limpieza ejecutadas durante la campaña-, la pavimentación de toda el área permite integrar los diferentes ambientes y arquitecturas en un solo itinerario turístico de dos



recorridos. Previa rectificación de rasantes, para conseguir mejor horizontalidad y establecer el mismo nivel de entrada a las casas, esa duplicidad se resuelve empleando losas uniformes y adoquín en la plaza y calles adyacentes -en eje con los pilares de los edificios- y piedra del país irregular bajo los soportales. Por su parte, los juegos de perspectivas y la monumentalización de la plaza se obtiene liberando el pórtico del Templo de su reja, reemplazando la fuente central por otra más artística y trazando desde ésta el diseño radial de su pavimento. Las pautas aplicadas -en clara analogía conceptual con la renovación realizada en el conjunto de Peñaranda de Duero (Burgos) pocos años antes- dan como resultado un conjunto depurado en sus líneas y orientado a la proyección turística inminente. De hecho, su declaración *Villa de Interés Turístico* en 1962 impulsa que la intervención de Pons-Sorolla, bajo este prisma promocional, enfatice sus rincones de postal y estudie las panorámicas de su paisaje particular.

Algunas de las ordenaciones urbanas dirigidas por este arquitecto le son recompensadas con el reconocimiento honorífico a la labor realizada. En el caso de la ciudad de Tarazona (Zaragoza) la Institución “Fernando el Católico” le hace entrega, en noviembre de 1967, del Trofeo “Ricardo Magdalena” por la restauración realizada desde la Dirección General de Arquitectura en esa localidad (17). Como la recuperación del recinto había comprendido al entramado físico y a los principales monumentos, fue preciso que la colaboración entre la referida Dirección General con la de Bellas Artes la materializaran dos de sus arquitectos en plantilla: Francisco Pons-Sorolla y Fernando Chueca Goitia. De la participación de Pons-Sorolla en esta campaña destaca -al margen de la recuperación de sus espacios urbanos con pautas similares a las aplicadas en otros conjuntos -la configuración de un programa de actuación, que es continuado por el ayuntamiento durante los años siguientes en la confección de “Rutas Turísticas” a partir de las posibilidades artísticas -patrimonio mudéjar-, culturales -la estancia de Bécquer en la ciudad-, etc. que ofrece Tarazona. Unas normas que hacen especial hincapié en la importancia de la iluminación artística del recinto y en la renovación de los rótulos de señalización, para ofrecer al turista y al visitante un paraje cuidado y ambientado con uniformidad.

Una de las localidades más singulares por su estructura urbana de tipo concéntrico, a partir del espacio referencial de la Plaza Mayor, es la ciudad de Chinchón (Madrid). Su ordenación, coordinada entre Pons-Sorolla y su colega Víctor Caballero Hungría, desde 1967 hasta 1971, desencadena la proyección de sus principales recursos artísticos (18). El Castillo de los Condes, que había sido rehabilitado con anterioridad como fábrica de aguardiente, mantiene su reutilización, puesto que ambos arquitectos la consideran paradigma de la actualización funcional a la que podía ser sometido el Patrimonio Cultural. Por su parte, el convento de San Agustín, tras haber alojado al Juzgado desde mediados del siglo XIX, se convierte en 1972, bajo la dirección del arquitecto Juan de Palazuelo, en Parador Nacional de Turismo, finalizando su adaptación una década más tarde. Al rendimiento social de estas arquitecturas se suma la declaración oficial de Chinchón *Conjunto Histórico Artístico*, por Consejo de Ministros en 1974.

La intervención desarrollada persigue cristalizar la imagen típica de la población, contenida en su Plaza Mayor, conservando su carácter y adecentando las vías adyacentes (il. 6). La forma elíptica de la plaza venía determinada por su hermética contención perimetral, a base de casas con balcones de madera, donde los habitantes asistían, desde su configuración medieval, a las celebraciones que en ella tenían lugar: ceremonias

reales, corridas de toros, representaciones teatrales, etc. Ciertamente es que de su concepción originaria –según la cual la plaza estaba rodeada por soportales– apenas quedaban vestigios, salvo en un lateral. La heterogeneidad de las casas –la mayoría fueron reformadas entre los siglos XVIII y XIX– estaba subsanada por la presencia constante del balcón en todas ellas, actuando como elemento regularizador del alzado de la plaza.

Los nuevos trabajos de pavimentación realizados permiten delimitar las áreas constituyentes de ese gran escenario urbano –arena central y pasillo circundante–, y corregir la irregularidad del alineamiento de las edificaciones que la cercaban. Tras la nivelación de toda la plaza, se decide no pavimentar su centro –cubierto únicamente con grava para fines de drenaje– y, así, mantener el recuerdo de su multifuncionalidad, pues de la polivalencia de usos que tradicionalmente había acogido, la actividad que perduraba con mayor fuerza –e incluso pervive hasta nuestros días– era la de plaza de toros. Rodeando ese núcleo principal se dispone un anillo compuesto con trozos de cerámica, a partir del cual se despliega el pavimento con un diseño radial, a base de bandas pétreas y fragmentos irregulares. Por último, se diseña una zona de recorrido peatonal, a lo largo de las fachadas adyacentes, intentando remediar la discontinuidad de su contorno.

La unidad ambiental de la plaza estaba asegurada por la presencia de los balcones particulares, a los que se restaura, limpia y consolida siguiendo su diseño original de madera. El deseo de armonía, que imponen los técnicos, deriva en la construcción de nueva fachada para el Ayuntamiento, sustituyendo a la existente por estar fuera de esa sintonía general. Su diseño incluye, como recuerdo de la plaza medieval, una columnata de piedra a lo largo de la planta baja y entramado de madera en el primer piso. Otra de las construcciones destacadas en el paisaje de la plaza es la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, “monumentalizando” con su presencia en el alto de la ciudad, una plaza peculiar, pero de crecimiento espontáneo y configuración popular (il. 7). No deja de resultar curioso que únicamente su fachada lateral que mira hacia la plaza merezca la atención de los arquitectos, desatendiendo al resto de la construcción; por consiguiente, la prioridad absoluta de la intervención en Chinchón se centra en regularizar y adecentar su punto neurálgico: la Plaza Mayor.

Las calles inmediatas a la plaza –en especial la subida a la iglesia parroquial– se ajustan a las directrices renovadoras. Al margen de su embellecimiento con la plantación de árboles, la sustitución de la fuente en la calle Zurita, por otra más acorde con la revitalización de la ciudad, y la pavimentación de sus trazados, no deja de sorprender que ambos arquitectos eviten, en lo posible, dar la impresión de obra nueva en el conjunto monumental. Para conseguirlo respetan las vías no pavimentadas, con el fin de eliminar cambios bruscos y repentinos en su imagen, que pudieran hacer evidente la intervención reciente.

### ***Restauración e idiosincrasia: la recuperación de símbolos memoriales***

Algunos objetos patrimoniales se han convertido en seña de identidad de una población. Su papel ha sido determinante en la historia, el carácter y la conformación territorial de ésta, produciéndose la identificación de los mismos con la idiosincrasia de ciertas sociedades humanas. Al margen de que esta interacción pueda registrarse en diferentes recursos culturales, resulta bastante significativo analizarla en elementos como los

castillos, cuya recuperación suscita un impacto especial en la conciencia colectiva, tanto por las directrices aplicadas como por el resultado obtenido en ese proceso. De las campañas de salvaguarda desplegadas por Pons-Sorolla, cabe destacar las efectuadas en los Castillos de Coca (Segovia) (19) y Ponferrada (León) (20), durante los años cincuenta, así como la de Segura de la Sierra (Jaén) (21) a mediados de la década siguiente. Todos estos recursos asisten a la reconstrucción parcial de sus partes más destacadas –torre del homenaje, lienzos de muralla, baluartes, remates almenados y accesos– restituyendo la imagen primitiva de su conjunto.

Tomando como referencia testigos originales conservados *in situ*, se orquestan campañas bastante similares en sus criterios conceptuales. Los rebajes de tierras perimetrales permiten establecer, previa excavación, recalzos de muros en las partes con fallos de cimentación. Esta operación se acompaña de la recuperación del nivel original, otorgando al conjunto una imagen más esbelta que lo hace destacar aún más. La consolidación de partes en ruina se realiza, sobre todo, con inyecciones de mortero de cemento disimuladas con rejuntados exteriores análogos, en aspecto, a los auténticos. En las reintegraciones de piezas mutiladas se repiten los tipos de fábrica, para armonizar con el resto del recinto.

Ante todo, se pretende devolver a la edificación su condición autoritaria sobre el terreno en que había desarrollado su dominación. Esto explica que las restauraciones historicistas realizadas sobre sus estructuras resulten grandilocuentes y estereotipadas, convirtiéndolos en punto de referencia obligada para el turismo, gracias a su apertura como monumentos visitables. Esta situación deriva en las conocidas “rutas de los castillos” por toda la península. En algunos de ellos, además de la visita guiada por el conjunto recuperado –como objetivo implícito en sus restauraciones–, se adaptan locales a usos sociales para garantizar la continuidad de su conservación. En esta línea, podemos citar la conversión del Castillo de Coca en Escuela Hogar de Capataces forestales, por encargo del Ministerio de Agricultura (22).

La restauración dirigida por Pons-Sorolla y su colega Rafael Manzano Martos en el de Segura de la Sierra (Jaén), desde 1964 hasta 1968, se convierte en un intenso ejercicio de experimentación arqueológica, con cierta limitación creativa impuesta por los propios arquitectos. Los criterios de la actuación oscilan entre la búsqueda de la imagen ideal del monumento y el respeto hacia las partes donde no existían pruebas suficientes para su conclusión. La fortaleza se somete a un minucioso estudio gráfico, tanto para determinar los fragmentos primitivos que podían servir como modelos en la reconstrucción de partes demolidas, como para establecer la presunta altura original de las torres y proceder a su levantado (il. 8). El reemplazo de piezas se lleva a cabo únicamente en aquellas zonas donde es probada su restitución científica, empleando ladrillo moderno pero igualando su tono y características con las originales. Esta matización de tonalidades se busca para evitar el impacto visual entre zonas renovadas y antiguas. La reconstrucción de las torres se consigue a partir de las trazas conservadas, salvo la del Homenaje, cuyos trabajos se inspiran en el “Palacio de Galiana” –edificación fortificada toledana–, interpretado como el referente formal en que debió basarse la construcción del torreón jaenés. La ambientación castrense del recinto se completa con la reposición de almenas únicamente en el coronamiento de la Torre del Homenaje. La reposición de estos elementos se justifica –al margen de la existencia de sus restos– como una necesidad estética puntual, ya que en el resto del castillo se prefiere no construirlas, porque no había fragmentos que seguir y las proporciones del

conjunto eran lo bastante buenas para mostrar el valor artístico del edificio sin su colocación (il. 9). Sin duda alguna, la reproducción del estilo toledano en la Torre marca un punto de inflexión en la restauración de todo el recinto, donde ésta se limita a los aspectos y formas sobre los que no cabe ningún tipo de duda.

Uno de los elementos más destacados del Castillo de Segura lo constituye su pequeña iglesia de nave única –con ábside poligonal al interior y circular en el exterior–, cuya fundación se atribuye a los Caballeros de Santiago. Junto a la Torre del Homenaje había sido uno de las fábricas más afectadas por el expolio de materiales, al que se había visto sometido el conjunto desde época moderna. A esta circunstancia se añadía su precaria conservación, convirtiéndolo en un local completamente abandonado y ruinoso. Su recuperación reproduce las directrices arqueológicas seguidas en todo el castillo y, así, a la restauración del ábside se añade la de su bóveda, que es devuelta a su altura original.

El rol sociológico atribuido a la reconstrucción de monumentos tras un episodio bélico, constituye otro de los capítulos profesionales de la larga carrera profesional desarrollada por Francisco Pons-Sorolla. Su aportación a esa dimensión moral de la actividad restauradora la encontramos en la intervención que dirige, junto a Rafael Mélida Poch, sobre el *Pont Vell* de San Joan de les Abadesses (Girona), entre los años 1973 y 1976 (23). Este puente medieval –el más grande de España por sus 33 m. de luz, y reconstruido en el siglo XV tras sufrir los efectos de un terremoto– había sido volado en 1939 durante el enfrentamiento nacional. Convertido desde siempre en el símbolo de la población de San Juan –único medio de cruzar el río Ter al nivel de la villa hasta la construcción del moderno “*Pont Nou*”–, los vecinos ansiaban verlo nuevamente levantado.

Transcurridas varias décadas, en 1970 el alcalde de la localidad solicita a la Dirección General de Arquitectura su reconstrucción, recayendo el encargo en el “Servicio de Restauración Arquitectónica” –antigua “Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional”– dirigido por Pons-Sorolla. El reclamo popular exige la reproducción exacta del modelo primitivo: «Querían tener de nuevo 'su' puente porque necesitaban curar el trauma que en el alma colectiva había producido la voladura. Porque querían recuperar un elemento básico de su entidad social, deseo justificadísimo y digno siempre de tenerse en cuenta». La recuperación prístina del puente se ve justificada, incluso, por los propios arquitectos al compararla tanto con el valor simbólico del Muro de las Lamentaciones de Jerusalén, como con las vastas reconstrucciones producidas en la ciudad de Varsovia tras la II Guerra Mundial.

La depuración del puente se lleva a cabo retirando revestimientos de mampostería, recuperando la rasante original, liberándolo de añadidos modernos en sus extremos y abriendo sus huecos cegados (il. 10). Si la recuperación formal intenta ser auténtica, no lo es tanto el sistema constructivo empleado, pues se aplican refuerzos de hormigón armado en el interior de la estructura del ojo central y en la solera de sus rampas. No obstante, el resultado de los trabajos cumple las expectativas de los vecinos al poder disfrutar nuevamente de un emblema crucial en la historia de su localidad: «Al terminar el Puente, ya no tiene nada nuestro; a vosotros se debe su obra y os lo ofrendamos en nombre de la Dirección General de Arquitectura de España y humildemente en el de nuestros obreros y el nuestro: Es la imagen viva del “*Pont Vell*”, esa obra insigne de vuestros mayores que, como buenos hijos, nunca queríais perder».

## Notas

1. Carta de Venecia, art. 1: «La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un significado cultural».
2. GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 376-380. A partir de entonces, las últimas décadas del siglo asisten a la paulatina redefinición del Patrimonio, ya no sólo cultural sino natural; iniciándose la museología del medio ambiente; cfr. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea, 1998. Desde ese momento territorio y paisaje –en su más amplia acepción– fundamentan las campañas de protección cultural y las políticas de gestión turística, derivando en la actual «puesta en valor» del Patrimonio Integral.
3. Esta orientación promocional entronca con la reflexión recogida por Arrillaga Sánchez sobre este asunto: «Promover la realización de viajes es estimular a las personas a que los realice, pero promoción turística es también provocar la creación y mejoramiento de los bienes y servicios turísticos»; DE ARRILLAGA SÁNCHEZ, José Ignacio: “Primeras experiencias, 1950–1962”, en BAYÓN MARINÉ, Fernando. (dir.), *50 años de turismo español: un análisis histórico y estructural*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1999, pág. 58.
4. MUÑOZ COSME, Alfonso: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pág. 147.
5. «En conjunto, hitos y rutas forman la “ciudad histórico–artística”, ciudad “definida por” el uso turístico y en buena medida potenciada por la actividad promocional y la información proporcionada desde las Oficinas de Turismo»; cfr. CALLE VAQUERO, Manuel de la: *La ciudad histórica como destino turístico*, Barcelona, Ariel, 2002, pág. 160.
6. La mayoría de autores consultados, referente a la ideología transmitida por el franquismo, coinciden en estimar la España de los Reyes Católicos como el modelo a repetir; cfr. BOTTI, Alfonso: *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881–1975)*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, págs. 103-104. Se les ensalza como impulsores de campañas políticas destacadas como la conquista de Granada, la anexión de Navarra y la unión de las coronas de Castilla y Aragón, entre otras. La unidad religiosa se fundamenta en la expulsión de los judíos y la implantación de la Inquisición, destinada a velar por la pureza de los dogmas; cfr. FONTANA, Josep. (ed.): *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1986, pág. 238.
7. La preferencia hacia la época de los Reyes Católicos encuentra justificación en una carta enviada en 1942, por el General Franco al Conde de Barcelona, donde aquel expone su criterio monárquico. El



Generalísimo subraya el contraste entre la Monarquía forjadora de la grandeza de España –la de los Reyes Católicos y los primeros Austria– y la institución decadente y entregada a los enemigos de la Patria que le sucede a partir del siglo XVIII; es más, considera la primera monarquía revolucionaria y totalitaria. Cfr. SECO SERRANO, Carlos: “La Corona en la Transición Española” en TUSELL GÓMEZ, Javier y SOTO CARMONA, Álvaro (eds.): *Historia de la Transición (1975–1986)*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 141.

8. RAMÍREZ, Manuel: *España 1939–1975. Régimen Político e Ideología*, Barcelona, Labor, 1978, pág. 85. Para consultar la importancia que determinadas etapas de la Historia tienen en el adoctrinamiento de los jóvenes españoles de la época vid. el capítulo de Rafael Valls en FONTANA, Josep (ed) (1986) op.cit., págs. 230-245.

9. Francisco Pons–Sorolla forma parte del comité organizador junto a Antonio Gallego Burín –Director General de Bellas Artes–, Francisco Iñiguez Almech –Comisario General del Patrimonio Artístico–, Joaquín María de Navascués y de Juan –Subcomisario General del Patrimonio Artístico–, José Menéndez Pidal, Fernando Chueca Goitia y José Antonio Iñiguez Herrero.

10. CASTRO FERNÁNDEZ, Belén: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945–1985)*, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.

11. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES: *Veinte años de Restauración Monumental de España. 1938–1958*, Catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1958, pág. 84.

12. VENEGAS, Lola: “El encanto de envejecer. Rehabilitación de Albarracín (Teruel)”, en *Revista MOPU*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984, págs. 56-61.

13. PONS–SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Las obras de restauración en Sos del Rey Católico”, en *Exaltación de Sos del Rey Católico*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (IFC), 1972, págs. 27–31.

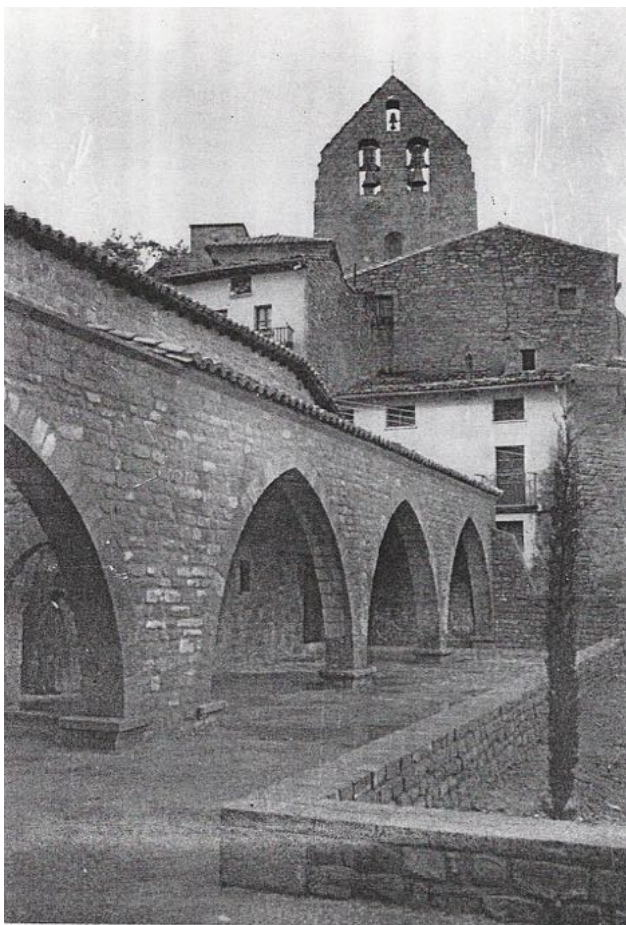
14. PONS–SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Renovation of the monuments in the village of Peñaranda de Duero (Province of Burgos)”, en *Monumentum*, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 27-33: «*The townscape with its houses, whether of the nobility or of the ordinary townsfolk, forms, notwithstanding the enormous differences in scale, so absolutely harmonious a whole that the variations in architectural proportions appear simple to be the result of traditional adherence to a hierarchy of categories of building.*».

15. PONS–SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Renovation of the Romanesque Cathedral of Roda de Isabena in the Pyrenees (province of Huesca) and of its urban setting”, en *Monumentum*, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 21-26.

16. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y CABALLERO UNGRÍA, Víctor: “Aménagement de l'ensemble urbain de Burgo de Osma, de sa cathédrale et de son environnement”, en *Monumentum*, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 35-39.

17. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J.: *Tarazona restaura sus monumentos*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (IFC), 1969.
18. PONS-SOROLLA Y ARNAU, F. y CABALLERO UNGRIA, V. (1973). op. cit., págs. 85-92
19. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. (1958) op. cit., p. 63.
20. Proyecto de obras de consolidación y restauración en los baluartes del cuerpo principal de ingreso al castillo. (Archivo General de la Administración, Cultura, 26/306).
21. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y MANZANO MARTOS, Rafael: “The restoration of the Castle of Segura de la Sierra (Jaén)”, en *Monumentum*, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 75-84.
22. La restauración que Pons-Sorolla dirige en sus muros y torres moriscas le merece la designación de Comendador de la Orden Civil del Mérito Agrícola, por Orden Ministerial de 22 de diciembre de 1958.
23. PONS-SOROLLA, Francisco y MÉLIDA POCH, Rafael. “La reconstrucción del puente sobre el río Ter, en San Juan de las Abadesas (Gerona), en *Inauguració del Pont Vell reconstruït*, San Joan de les Abadesses, 1976, s/pág.

## Ilustraciones:



1. Detalle de la plaza mayor de Sos del Rey Católico (Zaragoza) tras su ordenación; arcadas del ayuntamiento descubiertas y restauradas. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Las obras de restauración en Sos del Rey Católico”, en Exaltación de Sos del Rey Católico, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (IFC), 1972, págs. 27-31.

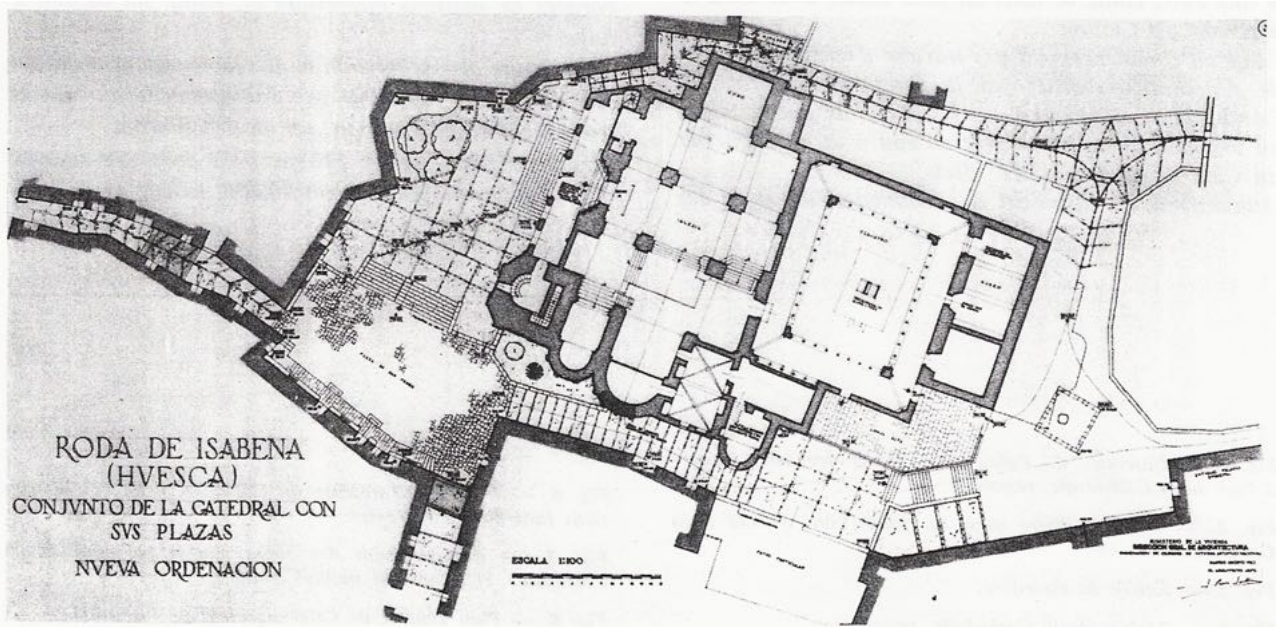


2. Plaza del Ayuntamiento en Peñaranda de Duero (Burgos) antes de su ordenación. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Renovation of the monuments in the village of Peñaranda de Duero (Province of Burgos)”, en Monumentum, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 27-33.



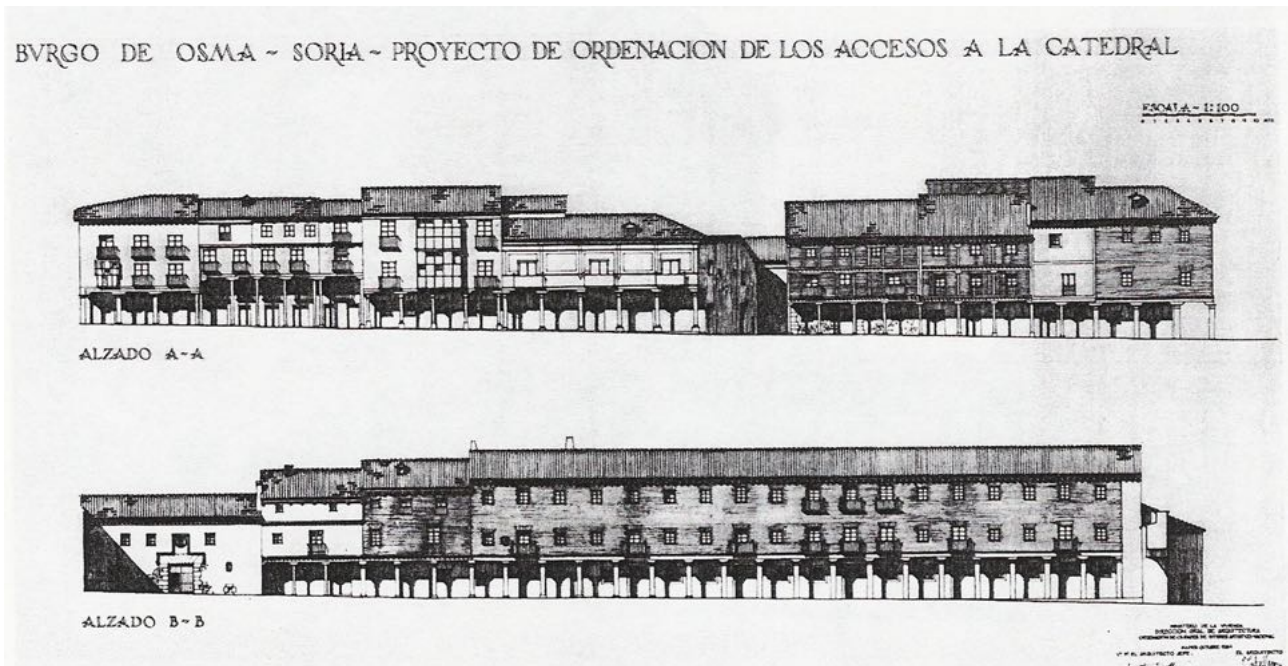


3. Plaza del Ayuntamiento en Peñaranda de Duero (Burgos) después de su ordenación. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Renovation of the monuments in the village of Peñaranda de Duero (Province of Burgos)”, en Monumentum, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 27-33.

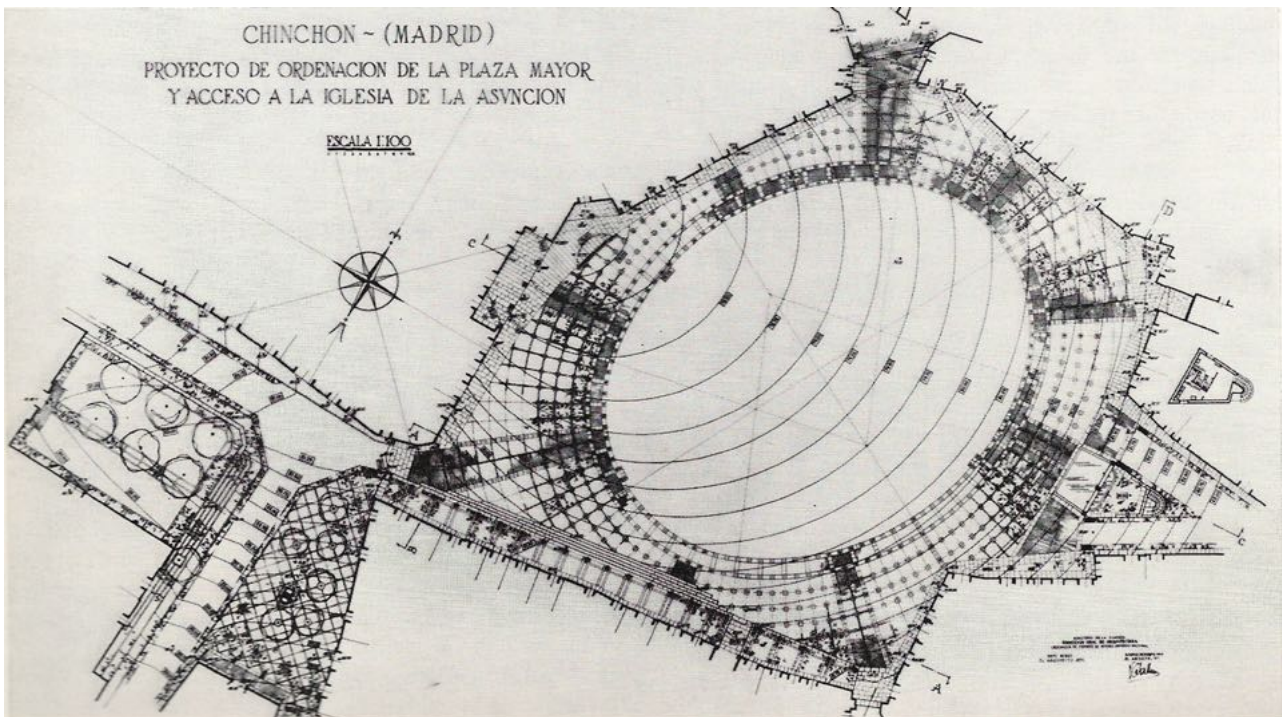


4. Nueva ordenación del conjunto de la catedral con sus plazas en Roda de Isabena (Huesca). PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco: “Renovation of the Romanesque Cathedral of Roda de Isabena in the Pyrenees (province of Huesca) and of its urban setting”, en Monumentum, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 21-26.





5. Proyecto de ordenación de los accesos a la catedral en Burgo de Osma (Soria). PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y CABALLERO UNGRÍA, Víctor: “Aménagement de l'ensemble urbain de Burgo de Osma, de sa cathédrale et de son environnement”, en Monumentum, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 35-39.



6. Ordenación de la plaza mayor y acceso a la iglesia de la Asunción en Chinchón (Madrid). PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y CABALLERO UNGRÍA, Víctor: “Conservation of an urban centre of historical and artistic interest: the town of Chinchón (Madrid)”, en Monumentum, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 85-92.





7. Plaza mayor de Chinchón (Madrid) después de su ordenación. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y CABALLERO UNGRÍA, Víctor: “Conservation of an urban centre of historical and artistic interest: the town of Chinchón (Madrid)”, en *Monumentum*, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 85-92.

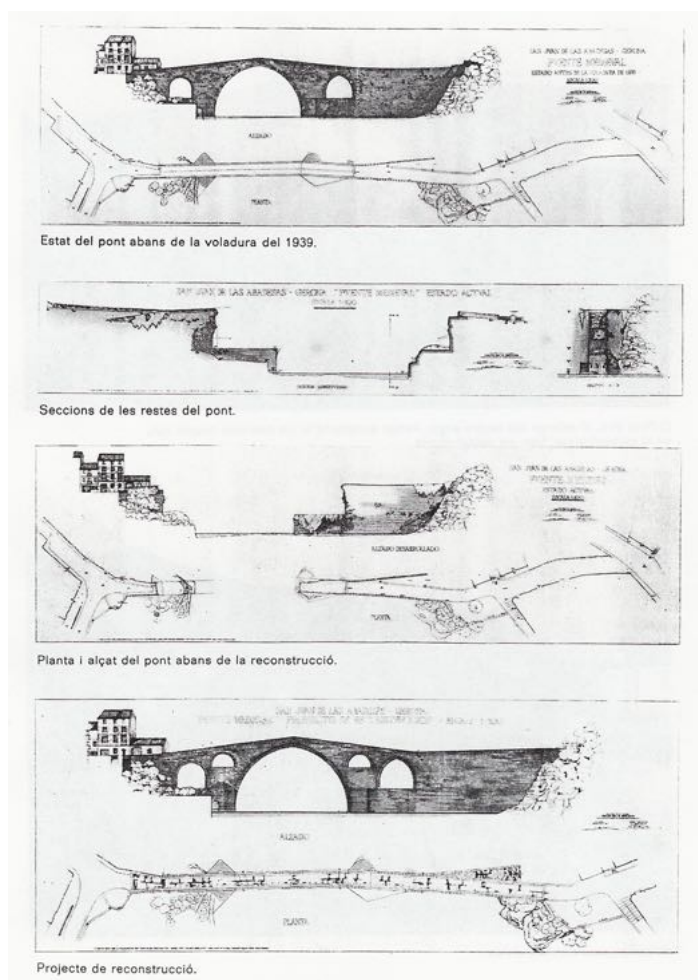


8. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén) antes de su restauración. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y MANZANO MARTOS, Rafael: “The restoration of the Castle of Segura de la Sierra (Jaén)”, en *Monumentum*, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 75-84.





9. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén) después de su restauración. PONS-SOROLLA Y ARNAU, Francisco y MANZANO MARTOS, Rafael: “The restoration of the Castle of Segura de la Sierra (Jaén)”, en Monumentum, vol. X, Bruxelles, Conseil International des Monuments et des Sites, 1973. págs. 75-84.



10. Proyecto de reconstrucción de Pont Vell de Sant Joan de les Abadesses (Girona). PONS-SOROLLA, Francisco y MÉLIDA POCH, Rafael. “La reconstrucció del puelle sobre el río Ter, en San Juan de las Abadesas (Gerona), en Inauguració del Pont Vell reconstruït, San Joan de les Abadesses, 1976, s/pág.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El Barrio Gótico de Barcelona. Nacionalismo, historiografía, y planificación del pasado

Agustín Cócola Gant  
Universidad de Barcelona

### Resumen:

La moderna medievalización del Barrio Gótico de Barcelona estuvo condicionada por la Historia de la arquitectura que la burguesía catalana produjo entre finales del siglo XIX y principios del XX. El texto estudia la manera en que se produjo dicha Historia, cómo estableció un modelo ideal de casa medieval urbana y la forma en la que la restauración en estilo aplicada al conjunto del barrio sobrepuso esta hipótesis historiográfica a la propia realidad de los edificios.

### Abstract:

*The modern medievalization of the Barcelona Gothic Quarter was conditioned by the History of the architecture that catalan bourgeoisie produced between the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The article studies the way that this History was produced, how established an ideal model of urban medieval house and the way that restoration in style applied to the whole quarter superimposed this historiographic hypothesis to the own buildings reality.*

La clase social dominante ha tenido siempre la capacidad de convertir sus aspiraciones en las aspiraciones de todo el conjunto de la sociedad. Creencias y valores subjetivos son presentados como una necesidad, como una realidad objetiva o, mejor dicho, como *la realidad*. Descubrir este proceso de objetivación, descubrir cómo se construye socialmente la realidad, no es otra cosa que explicar el funcionamiento de la ideología, mediante el cual las ideas del sujeto adquieren la condición de objeto.

El estado-nación, al formar parte de la estrategia de la burguesía para gestionar institucionalmente el poder, ha sabido transformar unos determinados intereses en el ‘interés general’. A pesar de que se caracteriza por ser una creación moderna, su legitimación pasaba por presentarse como un hecho histórico, identificando producto cultural con nacionalidad. De esta manera, buscando una continuidad ininterrumpida desde un supuesto origen legendario hasta la actualidad, han convertido a la Historia, —y a la tradición en general—, en un elemento fundamental de su ideología. Desde este punto de vista, la Historia no es la narración lineal de los hechos pasados, sino la selección que de esos hechos se hace en el presente, selección modificable, maleable y nunca gratuita.

La burguesía industrial catalana, más desarrollada y progresista que la casi inexistente burguesía del resto del estado español, -centralizado, arcaico y agrario-, sabía que para subirse al tren del progreso capitalista debía transformar la administración central o potenciar otro tipo de gestión más autónoma. La forma ideológica de expresar estos intereses de clase fue la aparición del movimiento cultural de *La Renaixença*, dedicado a recuperar la cultura tradicional de los habitantes de Cataluña. Sin embargo, para presentarse como una realidad cultural diferenciada del resto, debía demostrarlo históricamente. Y es por este motivo que producir su propia Historia, su propio pasado, fue una condición necesaria para sus exigencias futuras, si bien lo más importante consistió en que todos los grupos sociales asimilaran dicha Historia como la suya propia. Por lo tanto, no es posible separar a la Historia del contexto político en el que fue producida. La historiografía no es solamente la historia de la Historia, sino que es un reflejo de la ideología del grupo social encargado de escribirla.

A medida que iba finalizando el siglo XIX, y que el desarrollo industrial del estado español era inexistente en comparación con el de las principales potencias europeas, los líderes del catalanismo veían la necesidad de convertir al movimiento romántico de *La Renaixença* en una realidad política capaz de incidir en las instituciones. Dicha transformación se aceleró tras la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898, que representaban los únicos mercados internacionales donde la industria catalana podía exportar sus productos. De esta manera, en 1901 nació el partido de la *Lliga Regionalista*, cuyos dirigentes, hijos de los padres de *La Renaixença*, fueron capaces de institucionalizar la cultura y, por extensión la Historia, que sus progenitores habían escrito y que ellos mismos continuaron escribiendo.

## 1. La historiografía y la restauración en estilo

Repristinar (volver al inicio) se define en arquitectura como una intervención encaminada a recuperar la forma original, prístina, de un edificio histórico. Desde que en el siglo XVIII se comienzan a descubrir y

a excavar ruinas clásicas, el reprimado de los restos encontrados fue un ejercicio habitual de todo estudiante de arquitectura o arqueología. Si de los restos de un templo clásico se puede dibujar su forma completa, se está presuponiendo que existe un modelo ideal del que se tomarán las partes que faltan, un tipo completo invariable que se superpone a la realidad de la ruina. Se presupone, además, que cada estilo responde a una lógica constructiva racional, a un funcionamiento intrínseco en el que sus elementos siempre se repetirán porque son obligatorios o necesarios. La restauración en estilo surgió, por lo tanto, como un proceso de racionalización de la propia lógica del edificio al ser posible llevar a la práctica los ejercicios hipotéticos que se habían generalizado desde hacía un siglo.

Sin embargo, para reprimado los restos de un edificio es necesario conocer las referencias del modelo ideal al que pertenece, referencias que en cualquier momento histórico serán definidas por la historiografía del estilo al que pertenece. Por consiguiente, tanto el reprimado como su consecuencia, la restauración en estilo, pueden ser definidos como una hipótesis historiográfica metahistórica, capaz de ‘mejorar el pasado’ de un objeto construido sustituyendo su materia por su idea. Es, en definitiva, un proceso de objetivación, en donde las ideas del sujeto (historiografía) se convierten en la realidad del objeto (edificio). Y en este sentido, si la Historia condiciona nuestra actitud hacia los restos materiales del pasado, *«cal recordar que l'anomenat Barri Gòtic és, tal vegada, un dels productes més transcendents de la historiografia catalana moderna?»* (1).

## 2. Puig i Cadafalch y la producción de la Historia de la arquitectura medieval catalana

Si una determinada nacionalidad puede verse reflejada por medio de unos rasgos culturales diversos en relación a otra, y si la arquitectura constituye un tipo de rasgo cultural, producir la Historia de la arquitectura catalana significaba producir la Historia de la nación. Para que los componentes de una ‘comunidad imaginada’ cualquiera puedan identificarse entre ellos, es necesario que compartan una serie de elementos culturales comunes y únicos (2). En este sentido, poseer un pasado propio, lejano en el tiempo y diferenciado del resto de territorios es una característica esencial de toda nacionalidad. Ejercer la posibilidad de producirlo fue uno de los principales objetivos de la burguesía catalana ya que *«tot això ens mostrava el que som i el que fòrem per poder demanar el que volem ser»* (3).

Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) fue uno de los máximos representantes del catalanismo. Más allá de los cargos institucionales y administrativos que ocupó, su actividad como arquitecto y como historiador del arte fueron las diferentes caras de un mismo objetivo: reivindicar la identidad catalana para construir una nación moderna. Desde muy joven participó en el movimiento cultural de *La Renaixença*, en el que se formó como futuro político y donde conoció a la clase política que posteriormente gobernaría el país. Militante de la *Lliga Regionalista*, fue regidor en el ayuntamiento de Barcelona, y posteriormente presidente de la Mancomunidad de Cataluña. En 1891 había obtenido el título de arquitecto en la Escuela de Barcelona, siendo alumno de Domènech i Montaner y de Elies Rogent.

La historia de la arquitectura medieval catalana escrita por Puig i Cadafalch no fue una actividad



arbitraria, sino que constituyó una de sus principales labores políticas: «*era això la resurrecció de tota una pàtria oblidada. Era refer l'art y la història de Catalunya ignorats per la passada generació*» (4). Sus artículos comienzan en la década de 1890 en el periódico *La Renaixensa*, siendo la base de su gran obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Al publicarse dicha obra, el crítico Joaquim Folch i Torres, escribió: «*Hi ha tantes paralel·litats entre un edifici y la nació hont s'aixeca que ja quasi en el nostre moviment lo mateix vol dir reconstruir els temples que reconstruir la pàtria, car, en efecte, les reconstruccions dels monuments nostres y l'estudi analítich dels seus caràcters, han anat paralel·lament ab els estudis de la reconstrucció general de Catalunya*» (5).

Rehacer el arte y la Historia implicaba seleccionar en el pasado las tradiciones con las que un determinado grupo social se identifica y presentarlas en el presente como las únicas posibles. Pero al mismo tiempo, rehacer el arte del pasado también implicaba olvidar los productos culturales teóricamente ajenos a la identidad que se intentaba potenciar. Si el primer condado catalán fue fundado en el siglo X y su autonomía administrativa había empezado a declinar a partir de la unificación de las coronas de Castilla y Aragón en 1492, la Historia propiamente catalana sería sólo la medieval. La labor de reinterpretación cultural tomó las obras producidas en dicho intervalo como las genuinas, las propias, mientras que las producidas antes o bien después fueron vistas como foráneas, invasoras o extranjeras, pero sobre todo, no alcanzaron el grado suficiente como para entrar dentro del concepto de Historia (nacional). En contraposición a la Antigüedad, de la Edad Media se afirma que: «*Ja som nosaltres. Es acà la primera afirmació de la civilització catalana. Ja no es el poder exterior de Roma; (...). Es l'art propi, afirmatiu, traduït en formes d'arquitectura*» (6). Por el contrario, más allá de la Edad Media viene la decadencia, «*aquesta tràgica interrupció de la història*» (7).

La idea de 'historia interrumpida', de historia medieval como única posible, fue un recurso constante utilizado por la intelectualidad catalana desde *La Renaixença*. Sin embargo, para legitimar que la nación catalana era una realidad histórica, era necesario demostrar una continuidad sin interrupciones desde un origen determinado hasta la actualidad. Cuanto más lejano sea el origen, y cuanto más 'real' sea la continuidad que se pretende demostrar, más posibilidades existen de justificar el nuevo marco político en el presente. Puig i Cadafalch sostenía que la Edad Media era la única época legítima, «*de la qual només ens aparta un parèntesi que romp la continuïtat de la nostra història*» (8).

Desde este punto de vista, la arquitectura es interpretada como un elemento básico para la identificación de la comunidad. Como el lenguaje, —«*el llenguatge i l'arquitectura caracteritzen l'home, l'únic ésser de la terra que parla i fa parlar les pedres. L'un i l'altra naixen i moren amb les grans civilitzacions*» (9)—, poseer unos códigos propios y reconocibles proporcionaba un grado de particularidad cultural con el que poder ser diferenciado ante otras realidades también identificables. En este sentido, una vez delimitado el origen de la nación catalana y concretado el momento de su interrupción, era necesario establecer, por un lado, las características particulares de su arquitectura en relación con la del resto del estado español y, por otro, su diferencia respecto a la arquitectura medieval europea.

## 2.1. Las arquitecturas catalana y castellana antiguas

En 1897 Puig leyó en el Ateneu Barcelonés una conferencia titulada «Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas», publicada también en *La Renaixensa*. Su interés sobre le tema ya se había iniciado en 1891 en ocasión de una visita de los académicos de San Fernando a las obras de la catedral de Barcelona. Lo importante no era diferenciar las características propias de cada arquitectura, sino determinar sus especificidades incompatibles como prueba de la existencia de dos nacionalidades diversas. Al igual que lo había hecho Viollet-le-Duc, Puig afirma que «*l'obra d'art dividió y separó las rassas diferentas*»(10) y que «*no tracto de fixar valor artístich a cap obra ni a cap estil arquitectònich (...) cerco solament fronteras de nacionalitats artísticas*» (11).

Si la arquitectura catalana posee unas particularidades opuestas en relación a la castellana, el hecho de que las autoridades madrileñas juzgasen y decidiesen sobre las obras de la catedral suponía una demostración de la falta de autonomía local para poder determinar sus necesidades específicas. El movimiento cultural de *La Renaixença* había definido 'lo catalán', pero necesitaba politizarse si quería decidir sobre su propio destino: «*Jo tinch entès que una successió d'actes engendra una costum, que una costum engendra un hàbit, que un hàbit continuat engendra una modificació orgànica y les modificacions orgàniques, transmetent-se d'una generació a l'altra engendren els caràcters distints de les races, y les diferencies dels pobles en lo moral y en lo físic. Aquí a Catalunya tenim un hàbit de senzillesa en l'art, efecte de lo aspre de les nostres terres; tenim un poble aspre, senzill, econòmic, efecte de lo que costa de guanyar lo que cal per la vida; tenim un poble intelligent per cercar lo necessari y prescindir de lo sobrer; y que tot això ens ha donat un art sever, senzill, ben entès, sobrat de bon sentit tant com mancat d'ornaments y luxos, ho diguin el nostre art romànic y el nostre art ojival, ho digui sobretot l'història de la nostra arquitectura en els forms en qu'els altres pobles l'enterraven en la decadència, cubrint-la de flors y d'ornaments. Ara doncs, l'Academia de Madrid, Academia digui's lo qu'es vulgui purament castellana, ¿quines tradicions té en sa terra que s'assemblin a les nostres? ¿Quin esperit tenen sos membres que s'assemblin al de la nostra raça?» (12).*

En este texto tan temprano, Puig avanzaba los rasgos básicos de la arquitectura medieval catalana, y encontraba sus causas en las condiciones naturales del territorio, de tal manera que sólo bajo dichas condiciones podrían crearse formas similares. Llama la atención la evolución que va desde las costumbres y los hábitos y que según él, finaliza en las 'características orgánicas de las razas', ya que de esta manera invalidaba cualquier posibilidad de influencia externa. Si las causas de un determinado tipo de arquitectura ya no son artificiales o culturales, sino que forman parte del mundo orgánico, y si existe una identificación entre arquitectura y nacionalidad, entre formas y comunidad imaginaria, la nación catalana deja de ser una construcción social moderna para convertirse en una realidad natural, genuina e invariable. Es precisamente la paradoja del nacionalismo remarcada por Hobsbawm, en la que aunque la principal característica de la nación es su modernidad, se presenta tan natural, primaria y permanente que llega incluso a anteceder a la Historia (13).

La sobriedad, horizontalidad y sencillez de las formas catalanas contrastan con las recargadas, complejas y abigarras formas castellanas. La primera es una arquitectura estructural, racional y lógica, mientras que

la segunda es decorativa, superficial y caprichosa. La estructura constructiva genera la forma del edificio como ha sucedido constantemente en Europa, mientras que en Castilla, al igual que en el norte de África, es la superficie decorativa, es la piel lo que define el estilo (14). Desde este punto de vista, las arquitecturas castellanas y catalanas, —no antiguas, sino medievales—, no poseían características comunes. Eran ambas realidades independientes y pertenecían, por lo tanto, a dos nacionalidades diversas. Se hace evidente, una vez más, la identificación entre producto cultural e identidad, entre arquitectura y nación, pero al mismo tiempo, la estrategia de tipo cultural de la lucha política nacionalista.

## 2.2. La arquitectura gótica catalana y el estilo nacional

Retomando el objetivo de Puig de buscar ‘solamente fronteras de nacionalidades artísticas’, en el contexto de la última década del siglo XIX en el que el catalanismo se termina de politizar y en el que se sirve de las diferencias culturales para exigir diferencias administrativas, se comenzaba ya a tener en cuenta no sólo las características propias de la arquitectura catalana comparada con la castellana, sino también comparada con la arquitectura llegada del norte de Francia. Unos años antes de que la crítica francesa ‘descubriera’ el gótico meridional, en 1895 Bonaventura Bassegoda publicaba una monografía titulada *La Real Capilla de Santa Àgueda*, en la que sostenía que el gótico catalán era más horizontal y sobrio que el del norte de Francia, y para ejemplificarlo comparaba la capilla de Santa Àgueda con la Sainte Chapelle de París (15). Al salir la publicación de Bassegoda, Puig i Cadafalch la elogia en un artículo en *La Ranaixensa* en el que dice: «*Pretenen los francesos de Paris, y avuy es opinió admesa en general, que allí pel Nort de la Fransa fou la terra privilegiada del art gòtich; (...) pero lo que es ben cert, (...) es que l'art ojival vingué ja fet a nostra terra, com un art foraster coexistent durant anys ab l'art romànic y substituhintlo després com una invasió d'idees que n'ofega unas altrás. Pero la planta nova refluorí empeltada de romànic, prengué l'ayre de la terra, se convertí en un art català que dona un esplet més pobre en lo detall ornamental y en la escultura, desenroïllat ab més pobresa de medis; però que creà obras arquitectòniques devegadas superiors a les exhuberants catedrals del Nort de Fransa*» (16).

La cita de Puig demuestra la existencia de una conciencia ya establecida sobre las características básicas de lo que posteriormente se denominó ‘gótico meridional’. Más allá de un temprano antecedente, dicha conciencia no podemos entenderla sin el contexto ideológico en el que se encontraba el político catalanista. De la misma manera que era necesario diferenciar la arquitectura catalana de la del resto del estado español, era necesario presentar al gótico venido de Francia como un ‘arte forastero’, con características diversas a las formas propiamente catalanas. Es la constante identificación entre producto cultural e identidad, entre arquitectura y nación: «*Jo voldria ressumir-la [la historia de la arquitectura] aqueixa pàgina que es tota una demostració de la vida de la nació catalana extesa en las duas vessants del Pirineu, formant una rassa prou poderosa pera donar sempre forma al art*» (17).

Aunque tradicionalmente se había identificado, y en la actualidad sigue siendo así, al estilo románico como el estilo nacional catalán debido al origen del primer condado en el siglo X, Puig no nos presenta al románico y al gótico como hechos independientes, sin relación entre ellos, sino que son dos manifestaciones

de una misma realidad. Lo que hoy se conoce como ‘gótico meridional’, con características diferentes al vertical y suntuoso gótico del resto de Europa, fue el resultado de la influencia del arte románico catalán sobre la ‘invasión’ de formas extrañas, —‘la planta nueva floreció empujada de románico, cogió el aire de la tierra, se convirtió en un arte catalán’—. El concepto de ‘conversión’ implica evolución, continuidad, permanencia. Bassegoda iba en la misma dirección cuando sostenía que: «*Jo vinch aquí a parlarvos d’un d’aquests períodos gloriosos de la història del art a Catalunya: vinch a dirvos lo poch que sé d’aquella evolució artística que desde el art romànich en lo més bell punt de son esplendor se convertí en art gòtic*» (18).

Si «*del romànic se n’ha dit l’Art nacional, i aquest mot ha sigut justificat pel floriment que ha tingut en totes les terres de llengua catalana, i per caracteritzar-se dins d’elles de tal manera que els seus caràcters han descrits les línies determinants del territori de la nostra nacionalitat*» (19), y si el gótico en Cataluña fue la adaptación de dicho carácter ante las formas recién llegadas, no es posible separar a ambos estilos como realidades diversas, sino que son las dos caras de un mismo proceso, indivisible, continuo y permanente. Sin embargo, por un lado habría que definir qué es lo que convierte las formas foráneas en algo ‘catalán’ y, por otro, ver de qué manera se refleja la permanencia de la nacionalidad a través de dichas formas. En esta misma línea, Folch i Torres planteaba que el problema está en saber «*què es aquest element que caracteritza l’art vingut del Nort d’Italia, la naturalesa del qual es la seva, quin valor té, si es el mateix que catacteritza el gòtic vingut del Nort de França (...), en fi, si és una causa de la natura, que passa amb sa força per sobre les formes que passen, o es una causa de cultura, d’espèrit, que modula a sa manera aqueixa forma importada*» (20). Pero existe un elemento, una tipología arquitectónica en donde se aprecia con más fuerza la capacidad para ‘catalanizar’ las formas extranjeras: «*En Puig i Cadafalch, de que hem recullit les més fondes coneixences sobre les quals treballlem, afirma l’existència d’uns caràcters que catalanisen el romànic. Mes, ¿quines son aquests caràcters? L’il·lustre arqueòleg (...) afirma: «es, per altra part, la casa la que retrata millor la vida real, es l’obra arquitectònica que reflecta més be la manera d’esser del poble, i les relacions d’unes races amb les altres, i lo que hi ha de permanent de les antigues idees. Sovint en l’història de l’arquitectura el temple es fet amb un art aristocràtic, amb un art de pocs, i la casa es sempre obra de tothom, art popular sortit de la mateixa vida; el temple devegades es obra d’art estranger, la casa sempre es art nacional com sortit de la propia terra. A Catalunya l’art de la casa es un art permanent, es l’art arquitectònic més nostre (...). L’art de la nostra casa es, en canvi, nacional, català, potent, de manera que s’estén per tots el dominis de la nostra raça*» (21).

### 2.3. La casa catalana

‘La casa catalana’ fue el artículo que Puig i Cadafalch presentó en 1908 en el Primer Congreso de Historia de la Corona de Aragón, y del cual Folch i Torres recoge la cita (22). Si la casa es la plasmación más concreta de la nacionalidad, el tipo arquitectónico ‘más nostre’ y se extiende por ‘tots els dominis de la nostra raça’, acreditar su permanencia y continuidad suponía una nueva forma de documentar la historicidad de la nación catalana. Sin embargo, no todo el conjunto de una sociedad habita en el mismo tipo de casas, sino que Puig se refiere a las casas ‘señoriales’ construidas por la burguesía en el momento de máximo esplendor de las ciudades medievales.

En este caso, al igual que ocurría con otras tipologías, su origen era la casa romana, con patio central y habitaciones adyacentes al mismo, tipología común en el área mediterránea. Sin embargo, en Cataluña sólo adopta unas características propias en la época románica. En este sentido, y haciendo referencia a las casas romanas, Puig dice: «*D'elles a les típiques cases catalanes, d'aqueix istil indígena a que's refereix Viollet-le-Duc, Street y Enlart no hi ha cap diferència en el conjunt: sols han mudat uns elements, accidentals a la fi: les portes y les finestres, que en les nostres cases del segle XIV son romàniques, tal com en els segles XIII, XII y XI, salvades les proporcions y els elements ornamentals del capitell, l'únich que muda ab el temps, l'únich que evoluciona en aqueix llarch període en la casa catalana, tan permanent com la família que alberga. Se pot ben dir, resumint, que l'estudi de les finestres ens basta per trobar les diverses formes que van de la nostra casa del període ojival a la casa romana, y aquest estudi no es difícil. Restes de finestres es justament lo que es conserva de les antigues cases*» (23).

Puig sostiene que en la casa es posible comprobar la permanencia de las formas ya que entre la romana y la gótica lo único que ha evolucionado ha sido la tipología de las ventanas. El resto de los elementos serían los mismos, inmutables a lo largo del tiempo. Por lo tanto, si la casa es un 'arte permanente', si 'lo único que muda son las ventanas' y si 'justamente lo que se ha conservado de las antiguas casas son restos de ventanas', para devolver a una casa su forma prístina bastará con definir su modelo ideal, su 'orden' invariable y aplicarlo racionalmente a cada caso.

Es precisamente sobre las ventanas a lo que se refiere Street cuando habla de arquitectura civil. A pesar de que no describe ningún edificio con estas características en Barcelona, si se refiere en general a la costa levantina: «Los restos de arquitectura doméstica ofrecen en Valencia bastante importancia; uno de sus rasgos característicos, y muy empleado, es la ventana de dos o tres entremaineles, separadas por columnillas exentas (maineles)» (24).

El tipo de ventana al que se refiere, adopta en catalán el término 'coronella', del latín 'colona', ya que sus partes están divididas por una o dos columnas. El hecho de que para Puig sea «*un fet interessant la perpetuitat, es pot dir, de la nostra casa romànica a través dels segles, sense transformació més que en la proporció dels finestrals*» (25), implica que para que una determinada intervención que intente recuperar una casa románica original sea válida, bastará con restituir las ventanas cambiadas a lo largo del tiempo. Si el modelo de casa catalana es perpetuo, es permanente, y sólo cambian las ventanas en función de cada estilo, para recuperar una casa, ya sea del siglo XI o bien del XV, colocaremos los vanos que hayamos identificado como auténticos de dichos siglos.

Sin embargo, independientemente de las ventanas, ¿cómo era el modelo completo de casa catalana al que nos referimos? Viollet-le-Duc fue el primero en describirlo en el artículo 'maison' de su diccionario y lo definió como "estilo aragonés" (26). El ejemplo en el que se basa es el Palacio de la Diputación de Perpignan, del que sólo dice que es una tipología de origen románico y para la descripción acompaña el texto con un dibujo (il. 1). Camille Enlart, que como hemos visto es citado por Puig i Cadafalch como una de sus fuentes, en su texto también describe el modelo: «En los siglos XV y XVI Aragón y Cataluña tuvieron una arquitectura particular, llamada estilo aragonés, y que es casi exclusivamente una arquitectura



civil: se caracteriza por puertas de medio punto con grandes dovelas, por sus ventanas y galerías, con finas columnillas coronadas de capiteles que parecen un retorno al estilo románico» (27).

Es decir, se trata de una casa frecuentemente de planta cuadrada con patio central, cuyos rasgos característicos en la fachada es un gran portal de medio punto en planta baja, ventanas coronelles en la planta noble y el edificio se remata con una galería porticada. Este tipo de casa es una traslación del modelo de castillo rural a la ciudad, por lo que generalmente presentan torres merlonadas en los extremos, simulando una hipotética función defensiva que en origen sí tuvo. Puig i Cadafalch no sólo sintetizó este modelo y lo reclamó como la forma arquitectónica que mejor expresaba la nacionalidad catalana, sino que también lo llevó a la práctica en su obra como arquitecto, obra que se caracterizó por reinterpretar los prototipos del pasado glorioso de la nación (il. 2).

A lo largo del texto, se ha señalado que cualquier grupo político necesita legitimarse, sobre todo cuando aspira a tomar el poder. Si el grupo se presenta como nacional, el único medio que posee para hacerlo es demostrar que existe un sustrato cultural que es compartido por todos los miembros de la comunidad. Dicha estrategia es más efectiva cuanto más arraigado en el tiempo se encuentre el origen del sustrato cultural al que nos referimos. El pasado, en este sentido, es la principal prueba que toda nación alberga para justificar su existencia, pero no debe tratarse de un pasado irrecuperable, sino que precisamente, su 'restauración' en el presente no hace más que demostrar la permanencia, la continuidad de una cultura nunca interrumpida.

La nación catalana, de la misma manera que el lenguaje, la arquitectura, la familia o demás artefactos culturales que la representan, es presentada como un hecho constante, esencialmente invariable, definitivo. Su fuerza interna ha logrado catalanizar todas las influencias culturales llegadas de fuera. Y es por este motivo por el que para Puig no es posible separar el románico del gótico como realidades independientes. En la casa catalana, de fachada inmutable, lo único que cambia es la estilización de las ventanas a lo largo del tiempo, y es por este motivo por el que se hace tan fácil devolverle su 'estado auténtico'. Pero en relación con este trabajo, ¿existían en Barcelona este tipo de casas?: «*Aqueixa forma de casa típica catalana encara's conserva en les antigues viles (...). A Barcelona van desaparèixer, mes als voltants de la Catedral, en els carrerons de la ciutat antiga se'n troben de tant en tant ab son arcaic aspecte romànic*» (28).

### 3. Intervenciones en el Barrio Gótico

La transformación que entre 1927 y 1970 sufrió el barrio de la catedral de Barcelona hasta convertirse en el actual Barrio Gótico, no puede entenderse sin la producción de la historia de la arquitectura medieval catalana (29). El modelo de casa definido por Puig i Cadafalch fue adoptado como la tipología primitiva, como el tipo ideal al que se remiten el reprimado y la restauración en estilo en cada una de sus propuestas e intervenciones. De esta manera, Jeroni Martorell sostenía que «*en cap altra època l'història de l'arquitectura civil a Barcelona presenta una solució de conjunt tan definida*» (30), y antes de que en 1927 comenzase a restaurar Les Cases dels Canonges decía que «*an aquest tipus, encara que modest, pertany la casa del Foment*.

*Reformes posteriors a la seva construcció l'han desfigurats, però es fàcil retrobar-la (...), per tornar en lo possible al tipus primitiu» (31).*

Sin embargo, las principales intervenciones fueron coordinadas desde el ayuntamiento por Adolf Florensa. Su conocimiento del modelo ideal definido por Puig i Cadafalch lo expresó en el capítulo sobre arquitectura gótica civil de *L'Art Català* dirigido por Folch i Torres: *«la casa de ciutat d'aquest període, la tenim representada per nombrosos exemples (...). La composició de façana respon a un tipus ben definit, que a penes varia»*(32). Una hipótesis historiográfica invariable, superpuesta en muchos casos a la realidad de los edificios.

Por ejemplo, podemos estudiar el conjunto del Palacio Real situado en la plaza del Rey. De origen gótico, en el siglo XVIII se había ubicado el convento de Santa Clara, construyendo una portada neoclásica y añadiendo un volumen al salón de recepciones, conocido como el Tinell (il. 3). Desde 1930 y durante más de quince años, Adolf Florensa desmonta el convento y devuelve al palacio la imagen que pudo haber tenido en el siglo XV (il. 4). Elimina el portal neoclásico, -fue colocado al otro lado del palacio, como entrada al reconstruido Museo Marés-, simplifica sus vanos para ganar en sobriedad y sencillez, y añade el elemento más característico de la arquitectura gótica civil catalana: tres ventanas coronelles de nueva construcción sin tener constancia de que en algún momento estuvieran allí. Sobre este tipo de ventanas, Florensa decía: *«aquestes finestres son tan similars que a qui n'ha vist una li sembla que totes són la mateixa i es troben repartides per tota l'àrea geogràfica que va abastar el domini artístic català, adhuc a Sicília, de manera que llur presència en un edifici té un valor d'un escut d'armes»* (33).

Por otra parte, una de las fachadas de la capilla del palacio (Santa Águeda), tenía su frente en la contigua plaza de Berenguer el Grande y se encontraba rodeada de viviendas construidas en el siglo XIX (il. 5). En 1930 se derriba el sector Este (izquierda de la imagen), y en el solar que quedaba vacío se trasladó y reconstruyó en parte la 'casa catalana' que mejor se conservaba en la ciudad, situada anteriormente en la calle de Mercaders (il. 6). Años más tarde, a finales de la década de 1940 y como culminación a la restauración del salón del Tinell, Florensa sustituyó la fachada Oeste de la plaza por una construcción 'ex novo' que reproduce con todos sus elementos el modelo ideal de 'casa catalana' definido por la historiografía (il. 7).

Otro ejemplo de este tipo de intervenciones podemos verlo en los entornos de la iglesia de Santa María del Mar. En el paseo del Born se ubica la casa de la familia Meca, que a finales de la década de 1950 decidió rehabilitar el edificio. En la fachada se descubrieron restos de algunas ventanas coronelles (il. 8), y este motivo le sirvió a Florensa para devolver a la obra la imagen que se supone que en algún momento tuvo, añadiendo los elementos típicos que hemos descrito (il. 9).

Por último citaremos el caso del palacio Pignatelli. Es un edificio del siglo XVII situado en la calle Dels Archs. A finales de la década de 1960 el ayuntamiento ensancha la calle en cinco metros, desapareciendo la fachada del palacio y su primera crujía. La nueva fachada construida es quizás el ejemplo más completo de 'casa catalana' que hoy existe en Barcelona (il. 10).

Aunque el impulso para construir el Barrio Gótico llegó con los preparativos de la Exposición Universal

de 1929, su planificación previa fue el resultado de una generación anterior que, desde 1901 con el triunfo de la *Lliga Regionalista* en el ayuntamiento, tuvo como objetivo convertir a la capital catalana en capital del Mediterráneo. En la transformación de la ciudad, no había duda sobre la necesidad de poner en valor los restos materiales del pasado, y cuando hubo medios para hacerlo, la forma que adoptaron fue la que la historiografía había establecido como nacional, auténtica y permanente. Convertir a los edificios en ejemplos completos de lo que en teoría existió en el siglo XV es un caso más de la ‘invención de la tradición’, estrategia de los nacionalismos para demostrar una continuidad con el pasado que, generalmente, suele ser ficticia (34). El pasado, aunque intente ser presentado como natural e ininterrumpido desde el origen de la nación es, en realidad, un artefacto planificado, susceptible de ser modificado en una época según un punto de vista determinado. Si la hipótesis historiográfica corrige a la Historia, si la idea sustituye a la materia, el objeto pasa a formar parte de la ideología del sujeto. Un ventanal conservado tanto daba reutilizarlo para completar una casa medieval como para representar ‘ex novo’ el mismo modelo. Lo importante era poder transformar el barrio (objeto) según la Historia que la burguesía catalana había producido (sujeto). Esta nueva realidad objetivada sería presentada como ‘la realidad’: única y objetiva. De esta manera, la transformación del Barrio Gótico representa un ejemplo de cómo la realidad se construye socialmente en función de la ideología de los grupos sociales capaces de poder construirla. Es, por lo tanto, la estrategia de la burguesía catalana para convertir su pasado en el pasado de Cataluña.

## Notas

1. GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina: “La gènesi del positivisme historiogràfic: Barcelona revisada (1844-1848)”, en *L’Avenç*, nº 96, setembre, Barcelona, 1986, págs. 71-74, pág. 74.
2. ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1983].
3. PUIG I CADAVALCH, Josep: “Discurs del president del Centre Escolar Catalanista de Barcelona, Josep Puig i Cadafalch, llegit a la sessió inaugural del curs 1889-1890”, en PUIG I CADAVALCH, Josep: *Escrips d’arquitectura, art i política*, Ed. a cura de BARRAL I ALTET, Xavier, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2003, págs. 197-204, pág. 203.
4. PUIG I CADAVALCH, Josep: “Lo catalanisme y la arqueologia”, en *La Renaixensa*, 29 de novembre, Barcelona, 1895, págs. 6723-6725, pág. 6724.
5. FOLCH I TORRES, Joaquim: “L’arquitectura romànica a Catalunya”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 17 de octubre, Barcelona, 1912, s.n.
6. FOLCH I TORRES, J. (1912) op. cit.
7. FOLCH I TORRES, Joaquim: “Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, IV”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 16 de octubre, Barcelona, 1913, s.n.
8. PUIG I CADAVALCH, Josep: *Memòries*, Ed. a cura de MAÑÉ, Nuria, & MASSOT i MUNTANER, Josep, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2003, pág. 204.
9. PUIG I CADAVALCH, Josep: “Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics. Discurs llegit en l’Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en abril de 1935”, en PUIG I CADAVALCH, Josep: *Escrips d’arquitectura, art i política*, Ed. a cura de BARRAL I ALTET, Xavier, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2003, págs. 329-345, pág. 328.
10. PUIG I CADAVALCH, Josep: “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas. Conferencia llegida en l’Ateneu Barcelonés en la nit del 31 de maig de 1897, III”, en *La Renaixensa*, 14 de junio, Barcelona, 1897, págs. 918-921, pág. 921.
11. PUIG I CADAVALCH, Josep: “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas. Conferencia llegida en l’Ateneu Barcelonés en la nit del 31 de maig de 1897, I”, en *La Renaixensa*, 11 de junio, Barcelona, 1897, págs. 869-875, pág. 874.
12. PUIG I CADAVALCH, Josep: “L’academia de Madrid y l’arquitectura regional catalana”, en *L’Avenç*, nº 11, 30 de novembre, Barcelona, 1891, págs. 344-345, pág. 345.
13. HOBBSAWM, Eric: *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Gallimar, 1992 [1990], pág. 35.
14. PUIG I CADAVALCH, Josep: “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas.

Conferencia llegida en l'Ateneu Barcelonés en la nit del 31 de maig de 1897, I", en *La Renaixensa*, 11 de junio, Barcelona, 1897, págs. 869-875, pág. 872.

15. BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura: *La Real Capilla de Santa Águeda*, Excursión de la Asociación de Arquitectos de Cataluña el día 21-X-1894, Barcelona, Tipografía á C. de F. Giró, 1895, pág. 17.

16. PUIG I CADAVALCH, Josep: "La Real Capilla de Santa Agueda. Per don Bonaventura Bassegoda", en *La Renaixensa*, 12 de noviembre, Barcelona, 1895, págs. 6356-6360, pág. 6359.

17. PUIG I CADAVALCH, J. (1895), op. cit., pág. 6359.

18. BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura: "La arquitectura gótica a Catalunya. Conferencia donada en l'Ateneu Barcelonés lo dia 25 d'abril, I", en *La Renaixensa*, 26 de abril, Barcelona, 1896, págs. 2525-2531, pág. 2525.

19. FOLCH I TORRES, J. (1913), op. cit.

20. FOLCH I TORRES, Joaquim: "Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, I", en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 11 de septiembre, Barcelona, 1913, s.n.

21. FOLCH I TORRES, J. (1913), op. cit.

22. PUIG I CADAVALCH, Josep: "La casa catalana", en *Primer congrés d'història de la corona d'Aragó*, 22 a 25 de junio de 1908, Vol. II (II Vols.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1913, págs. 1041-1060.

23. PUIG I CADAVALCH, J. (1913), op. cit., pág. 1049.

24. STREET, George Edmund: *La arquitectura gótica en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1926 [1865], pág. 290.

25. PUIG I CADAVALCH, Josep & FALGUERA, Antoni de & GODAY Josep: "L'arquitectura civil", en PUIG I CADAVALCH, Josep & FALGUERA, Antoni de & GODAY Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Vol. III (III Vols.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Edición Fascímul, 2001 [1918], págs. 579-594, pág. 586.

26. VIOLLET-LE-DUC, Eugène: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Vol. VI (X Vols.), Paris, F. de Nobele, 1967 [1854-1868], pág. 261.

27. ENLART, Camille: *Manuel d'archéologie française*, Vol. III (IV Vols.), Paris, Picard, 1929 [1904], pág. 195.

28. PUIG I CADAVALCH, Josep & MIRET I SANS, Joaquim: "El palau de la Diputació General de Catalunya", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1909-1910*, Año III, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1911, págs. 385-480, pág. 391.



29. Para un análisis más completo sobre el origen y la transformación del Barrio Gótico ver: CÓCOLA GANT, Agustín (en prensa): *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona; GANAU CASAS, Joan: “La recreació del passat: el Barri Gotic de Barcelona, 1880-1950”, en GRAU, Ramon & CUBELLES, Albert (Eds.): *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, Arxiu Històric de la Ciutat, Quaderns d’Història nº 8, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2003, págs. 257-272; NICOLAU, Antoni & VENTEO, Daniel: “La monumentalització del centre històric: l’invenció del Barri Gòtic”, en FUSTER, Joan & NICOLAU, Antoni & Venteo, Daniel (Dir.): *La construcció de la gran Barcelona: L’obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museu d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, págs. 99-127.
30. MARTORELL, Jeroni: “La casa gòtica del carrer de Mercaders”, en *La Casa i la Ciutat*, nº 1, enero, Barcelona, 1925, págs. 3-5, pág. 5.
31. MARTORELL, Jeroni: “Les cases dels canonges i la residència del foment de les arts decoratives”, en *Foment de les Arts Decoratives. Anuari 1924-1925*, Barcelona, Impressor Oliva de Vilanova, 1926, págs. 9-18, pág. 13.
32. FLORENSA I FERRER, Adolf: “L’art gòtic. L’arquitectura civil”, en FOLCH I TORRES, Joaquim (Dir.): *L’Art Català*, Vol. I (II Vols.), Barcelona, Aymà, 1955, págs. 331-352, pág. 332.
33. FLORENSA I FERRER, A. (1955), op. cit., pág. 333.
34. HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (Eds.): *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

**Ilustraciones:**



1. VIOLLET-LE-DUC, Eugène: Alzado del Palacio de la Diputación de Perpignan, 1865, en Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Vol. VI (X Vols.), Paris, F. de Nobele, 1967 [1854-1868].



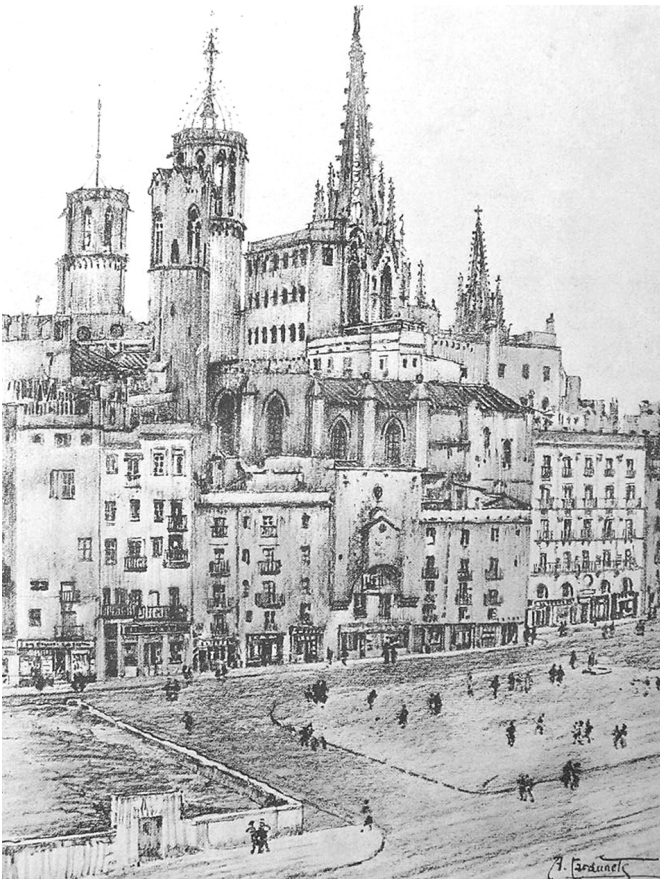
2. PUIG I CADAFALCH, Josep: Casa Baronia de Quadras, 1900, Hostalric.



3. Plaza del Rey, 1935, Barcelona.



4. Plaza del Rey, 2008, Barcelona.



5. CARDUNETS, Alexandre: Plaza Berenguer el Grande, 1920, Barcelona, Archivo Histórico del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Catálogo de Planos, Cajón 8, Carpeta 4.





6. Plaza Berenguer el Grande, 1940, Barcelona.



7. Plaza Berenguer el Grande, 1960, Barcelona.



8. Casa Meca, 1957, Barcelona.



9. Casa Meca Restaurada, 2008, Barcelona.



10. Palacio Pignatelli Reconstruído, 2008, Barcelona.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Escenografías Re-Construidas (Galicia como caso de estudio)

Virginia de la Cruz Lichet  
Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

La tradición del Retrato de Estudio, tal y como se conoció en sus orígenes en el París de mediados del siglo XIX, se convirtió en el modelo de representación al uso del retrato fotográfico. Sin embargo, la democratización de la fotografía y su consecuente expansión, hizo que, en las zonas rurales, se incorporara esta práctica; pero adaptándose a las necesidades de una nueva clientela. Los fotógrafos rurales gallegos que trabajaron entre 1890 y 1965 son buen ejemplo de esta evolución: se pasará de los típicos retratos realizados en el interior del estudio a aquéllos tomados al aire libre, intentando emular el modelo parisino. La búsqueda de nuevas posibilidades de este género, mediante re-construcciones de incesantes escenografías, dará lugar a otros lenguajes, liberándolo así de las ataduras del genuino Retrato de Estudio.

### Abstract

*The tradition of the Studio portraits, as was learned from its origins in Paris in the mid-nineteenth century, became the model of representation to the use of portrait photography. However, the democratization of photography and its consequent expansion in rural areas incorporated the practice, but adapted to the needs of a new clientele. The Galician rural photographers who worked between 1890 and 1964 are good example of this evolution. It will go from the typical pictures made inside the study to those taken outdoors, trying to emulate the Parisian model. The search of new possibilities by reconstruction of relentless scenery, will lead to new languages, thus releasing it from the shackles of genuine portrait studio.*

Desde el inicio de la Historia de la Fotografía, ésta ha desarrollado un nuevo concepto de memoria y recuerdo. Los fotógrafos han recreado un mundo paralelo de caras y territorios utópicos. Convertida en prueba irrefutable del pasado, se ha transformado en una herramienta para la elaboración de lugares ficticiales, imaginarios, deseados.

La búsqueda de identidades, fruto de una necesidad visceral, de un conocer y “re-conocer-se” hizo que el género retratístico (mediante el uso de la fotografía), se convirtiera en uno de los mecanismos más eficaces para este fin.

*«La photographie accélère le processus d'individualisation. Elle isole le sujet, le détache de son contexte, le plaque sur la surface immaculée du fond blanc ou sur la perspective du rideau peint. Cette arrachement à soi et aux autres l'autonomise, lui fait prendre conscience de sa singularité, elle creuse autour de lui un gouffre de solitude. [...] Mais dans son image, par son image, le sujet mesure l'étendue de sa force et son pouvoir, prend conscience du champ d'action qui s'ouvre à lui». (1)*

El impacto que tuvieron los pequeños daguerrotipos, dando la posibilidad de retratar y “re-tratarse”, dio lugar a una producción de enormes proporciones construyendo, poco a poco, ese mundo paralelo de identidades. Y sin embargo, la Historia de la Fotografía es, en parte, una historia ficcionada donde el hombre decimonónico quiso plasmar una imagen de sí mismo “re-creada”, deseando convertirse en ese otro social y epidérmico. Prueba de este esfuerzo dantesco, de esa búsqueda y plasmación de una identidad ansiada, son los numerosos retratos realizados en los afamados estudios parisinos de la segunda mitad del siglo XIX.

No es de extrañar, por lo tanto, que éstos se convirtieran en auténticos “Centros para la Representación”, es decir en lugares de “re-presentación”, de actuación, de travestimiento continuo. Por ello, los estudios se transformaron en verdaderas “Cámaras de las Maravillas”, como espacios ilusionistas. En estos escenarios se podía escoger la vestimenta, los fondos, el mobiliario, configurando nuevos *topos*, recurrentes para el cliente. Desde interiores íntimos y privados que desvelaban un deseo de recogimiento intencionado hasta paisajes naturales de una belleza casi sublime, se fue configurando un elenco de topografías imaginarias recreadas una y otra vez en el estudio del fotógrafo. Por lo tanto, los elementos arquitectónicos, los fondos y todo tipo de objetos y accesorios que se incorporaban en la escena indicaban las cualidades del modelo, sus gustos y sus proyecciones sociales.

De esta forma, las *Mignardises* y otros artilugios formaron catálogos de representación entre los que se podía elegir uno a uno los elementos, componiendo así escenografías originales y personalizadas; construyendo y re-construyendo territorios utópicos pero alcanzables, tangibles y, sobre todo, representables, aunque mediante el artilugio (2). Por lo tanto, los utensilios que acompañaban a los modelos revelaban el rango social, la profesión, etc. (3), recordando de alguna manera los Retratos de Corte franceses del siglo XVIII, donde los pintores prestaban su total atención al conjunto de los accesorios que parecían importar casi más que los rasgos físicos del modelo (4); tanto las joyas como las gemas que adornaban los vestidos aportaban toques de color y de brillo puro (5).

Todo, en estos lugares, era lujo y suntuosidad. El estudio de Disdèri, conocido en la época como “el Templo de la Fotografía”, fue uno de los centros más afamados del momento y dio lugar a uno de los triunfos más comentados en la prensa del momento (6). El éxito comercial de la *carte de visite* le permitió la construcción de este “palacio” descrito así en *Le Monde Illustré*, el 14 de abril de 1860:

«*Un palais féérique, qui est à la fois un magnifique atelier industriel et un intéressant musée. Sa porte moresque, toujours grande ouverte, laisse voir un vestibule tapissé de portraits [...] Au fond, une portière de velours rouge s'ouvre sur un large escalier aux contours aisés, aux marches soigneusement recouvertes de tapis moelleux qui étouffent le bruit des pas*». (7)

Al instalar este templo en el *Boulevard des Italiens*, Disdèri pretendía igualarse, e incluso superar, los grandes establecimientos de Hennemann y Claudet en Londres. A. Albeer, invitado para la inauguración de los salones, evoca para los lectores del *Monde Illustré* el esplendor de este espacio diciendo «todo lo que el lujo sabe transmitir de encantador y el arte del preciosismo está aquí presente». A la entrada se había colocado un amplio vestíbulo decorado al estilo renacentista. Sobre las paredes había unas placas de madera enmarcadas de mármol en las cuales aparecían los nombres de los clientes más célebres del fotógrafo (el Príncipe Imperial, el Príncipe Jérôme, el Príncipe Napoleón y la Princesa Clotilde, el Príncipe y la Princesa Murat acompañando a los del emperador y la emperatriz). Este lugar estaba ocupado por una biblioteca, decorada ésta por unos paneles esculpidos con unas figuras alegóricas de la Abundancia, la Industria y las Ciencias y las Artes. El cliente, para acceder a la sala de posado, debía cruzar el gran salón donde el lujo y el resplandor lucían en toda armonía; este salón Louis XV fue decorado por Blib, alumno de Cogniet. En el techo estaba representada la Aurora precediendo el carro radiante del Sol y disipando los velos de la Noche. La aparición del Sol, tan indispensable para las operaciones fotográficas, está aquí celebrada en medio de una acumulación de guirnaldas de flores, agraciadas figuras, manteniéndose todo en una tonalidad dorada. Sobre una nube, azul clara, un conjunto de angelotes rosas portan los atributos de la fotografía, dando a la composición una dimensión mitológica digna de su tiempo. En *La Lumière*, del 2 de abril de 1860, se dice: «Parece que jamás fue visto el Amor con una botella de colodión en la mano y mirando a través de un objetivo» (8). El fresco alude a las principales manipulaciones fotográficas: preparación del negativo, puesta a punto, revelado de la imagen y tirada de las pruebas positivadas. En otros cuatro medallones aparecen los padres de la fotografía: J.B. Porta, Nicéphore Niepce, Daguerre y Fox Talbot.

Ir al estudio del fotógrafo se convertía en un trayecto donde desde la entrada hasta la sala de posado se realizaba un camino introspectivo en el que la estructura laberíntica ayudaba para que el modelo alcanzase un estado anímico particular. Tras el vestíbulo, los pasillos, la sala de espera, los *cabinets de toilette*, el modelo llegaba a la sala donde iba a ser retratado. A lo largo de todo este tránsito, el cliente había observado una multitud de objetos antiguos, pinturas, esculturas, inscripciones, incluso espejos que le reenviaban su propia imagen una y otra vez, como destellos, a la manera de previsualizaciones de lo que sería el propio retrato fotográfico. La acumulación de objetos, *bizarres* en muchos casos, los convertían en *Gabinets de Curiosidades* y ofrecían un lugar para evadirse, perderse en un territorio destinado para la seducción de la mirada. El estudio del fotógrafo hereda ese gusto por lo espectacular convirtiéndose en museo y, a su vez, en lugar de ensueño. En este espacio limitado, el fotógrafo construye un mundo en miniatura, al igual que

lo hace la *Alicia* de Carroll, a la manera de una proyección proveniente de su imaginación. Es el ámbito que reúne lo heterogéneo, es el lugar de la síntesis, dando a la fotografía una connotación de universalismo y, a su vez, de centro del mundo (9). Pero en este mundo hermético, la sala de posado es el espacio donde surge la magia, el instante “congelado”: tras ese recorrido iniciático, el cliente llegaba a una suerte de “iluminación”.

En los salones de Disdèri, sobre las mesas lacadas o de madera esculpida, estaban dispuestos los álbumes que incluían los retratos de celebridades. Cada uno buscaba identificarse con alguno de ellos. El álbum contribuía a reforzar ese mimetismo, buscando una referencia social. El estudio se convertía en el lugar donde se ponía en escena a una sociedad “en representación”. El cliente forma parte de ese espacio, lo habita, se inmoviliza y, en ese instante, se convierte en imagen de sí mismo (10). «*Ne bougeons plus!*». Surge el momento mágico, o quizás haya que decir el truco. El fotógrafo, a través de la luz crea sombras, dobles, «*Spectrum*» como los denomina Roland Barthes. Y sin embargo, es a su vez, en el instante mismo en que se accede a ser representado que el individuo “pierde” su identidad. Los convencionalismos encierran la práctica de la fotografía en unos códigos, afirma Sagne; la identificación a unos valores dominantes de la sociedad anula la personalidad, engendra la repetición, el anonimato. Los individuos se reproducen, idénticos los unos a los otros. Sólo el prestigio del fotógrafo otorga una realidad a la imagen (11).

En los primeros especímenes de *portraits-carte*, Disdèri utilizaba para estos escenarios una sábana como fondo. Pero a partir de 1858, la sustituyó por una superficie uniforme que conservaría durante varios años, para dar lugar más tarde a los paisajes pintados. Por lo tanto se puede afirmar que, en un primer momento, los retratos se inscribían sobre superficies uniformes o ligeramente degradadas. En 1862, Capella somete a la *Société Française de Photographie* un elenco de fondos permitiendo obtener «todas las degradaciones de tonalidades deseadas, desde la aterciopelada hasta el negro tierno. Estas degradaciones pueden también estar dispuestas vertical, horizontal, o circularmente» (12). En la misma época, Bellavoine presenta modelos de tela cubiertos por una capa de lana que toman tonalidades variadas en función de la luz; y Baden Pritchard observa en el estudio de Adam Salomón un fondo hemisférico de 3,66m de diámetro, de color chocolate, que permitía disponer el lado más iluminado del modelo sobre el fondo más oscuro. En 1891, un artículo del *Bulletin de la Société Française de Photographie* menciona fondos circulares para busto, pintados al óleo en degradado suave, yendo del negro intenso al blanco absoluto. Esta creación de fondos monocromáticos permitió sobresaltar el rostro del modelo respecto del fondo, acentuando así su presencia. Disdèri, en sus primeros retratos, recreaba un espacio cerrado. Los accesorios, columna, balaustrada, cortinaje y mesa, estaban dispuestos para evocar un interior; a veces incluso la escenografía era confusa y contradictoria. Pero esta evidencia no tenía importancia para los fotógrafos: en ocasiones, la ornamentación parecía inapropiada con respecto al modelo. Estos decorados múltiples reforzaban la ambigüedad entre autenticidad y artificio. El retrato se convertía en una compleja construcción. Dice así Walter Benjamín:

«Con sus pedestales, sus balaustradas y sus mesitas ovales, recuerda el andamiaje de estos retratos el tiempo en que, a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que quedasen quietos. Si en los comienzos bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto vinieron otros accesorios [...] Primero fue

la columna o la cortina. Ya en los años sesenta se levantaron hombres más capaces contra semejante desmán. En una publicación inglesa de entonces se dice: “En los cuadros la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente está en esta sobre una alfombra. Y cualquiera quedará convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra”. Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka». (13)

Hacia 1860, los fotógrafos retratistas comenzaron a colocar fondos pintados, en lugar de las simples pantallas lisas que estaban detrás de la mayoría de las poses. Se introdujeron los accesorios de cartón: columnas acanaladas, cercas rústicas, rocas y montículos sobre una hierba artificial. Incluso, las sillas de posado fueron diseñadas con ingenio para el ojo de la cámara, a veces con diferente ornamentación a cada lado y habitualmente con dispositivos para descansar la cabeza. En general, los fondos pintados solían representar paisajes naturales, ante los cuales se disponía una columna, un pedestal sugiriendo la creación de un nuevo espacio (14). En muchos casos se imitan lugares lejanos, exóticos, como hizo Pierre Loti al retratarse en varias ocasiones. Un conjunto de fondos pintados y numerosos accesorios se van acumulando en el estudio esperando para ser elegidos por el cliente y poder recrear un lugar ficticio (imaginado). El fotógrafo se convierte en el director de esta puesta en escena, lo organiza todo, le da el toque final antes de inmortalizar el instante.

Este modelo de estudio fotográfico se mantuvo durante todo el siglo XX, aunque evolucionando según la moda y demanda de cada momento histórico. Paralelamente, este invento se democratizó y, poco a poco, alcanzó las zonas rurales, siendo Galicia, como caso de estudio, buen ejemplo de ello. En este ámbito, las posibilidades económicas de la clientela eran mucho menores y los fotógrafos, también con pocos medios, tuvieron que ingeniárselas para recrear estas escenografías, intentando imitar aquellos lujosos escenarios decimonónicos. Las imágenes gallegas de finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX, revelan dos variantes en este tipo de retratos: los denominados “de estudio” y aquéllos que plasmaban la vida cotidiana de los habitantes de la zona; ambos documentos visuales del pasado, pero también prueba objetual de esa búsqueda de una identidad oculta y deseada.

Por un lado, los retratos “de estudio” se caracterizaron por ser tomados en el interior del taller del fotógrafo donde un espacio determinado estaba destinado a convertirse en el lugar de representación, protagonista de aquella “farsa” social, transformado en el *sancta sanctorum* de la ficción, quedando encerrado en la imagen para siempre. Esta tridimensionalidad convertida en espacio bidimensional permanece intacta, a lo largo de los años, y transformada por la memoria en una Atlántida errante y utópica a la espera de ser redescubierta por la imaginación humana.

Ya a finales del siglo XIX, a través de la figura de Maximino Reboredo, se aprecia el inicio de un cambio en este tipo de representación. Los retratos de Reboredo parecen marcar un punto de inflexión en la tipología del Retrato de Estudio “a lo parisino”. Es evidente que, a pesar de querer emular los maravillosos



estudios fotográficos que surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX en las principales ciudades europeas y americanas, el fotógrafo que formaba parte de una sociedad rural, y por lo tanto más humilde y con muchos menos recursos, debía adaptarse a las condiciones y necesidades de su clientela.

Se contempla uno de los cambios más llamativos: una inversión de los espacios. El estudio sale al exterior, pero manteniendo su apariencia primigenia; es decir simulando la impresión de tratarse de un interior; una suerte de trampantojo construido con habilidad. Los fondos estampados y neutros que imitaban estos espacios de lo íntimo (hogar) y el mobiliario de las casas fueron incorporados, en esas escenografías “reconstruidas”, exteriores, intentando reproducir, en la medida de lo posible y en un primer momento, los lujosos estudios parisinos; aunque con un halo de precariedad que invade toda la escena. Telas de colores neutros amarilleadas por el paso de los años, tejidos decorativos con diseños “klimtianos” pero a su vez desgarrados por el uso, contribuyen, en su gran mayoría, a configurar los fondos más habituales de estos retratos. Ante ellos, la silla, objeto utilizado por antonomasia en estas representaciones: el escenario más sencillo está montado para la actuación. La incongruencia de estas vistas llegó incluso hasta sus últimas consecuencias, rozando el teatro absurdo de algunas representaciones donde incluso los fondos decorativos de un jardín o bosque fueron empleados en el exterior: ante el propio jardín se superponía la imagen de uno ideal. De nuevo se encuentra una suerte de tensión entre ficción y realidad, entre la naturaleza ideal y otra más “natural”. Disparates como el de mostrar el espacio ficticio de un interior sin percatarse que el suelo de tierra no se corresponde con esa intención de *trompe l'œil*, desvela el engaño y recuerda, a su vez, los fallos que el fotógrafo decimonónico tenía en sus retratos de estudio donde, por ejemplo, sobre una alfombra se disponía una falsa columna.

En el caso de *Nenas collidas do brazo* o de *Familia* se percibe ese intento de mantener una suerte de conexión con lo anterior, pese a las adversidades. Las niñas aparecen en el exterior simulando ese interior, flanqueadas ambas por unos cortinones que recuerdan no sólo aquellos decimonónicos sino también toda la tradición retratística barroca, cuyos pliegues desmesurados y casi petrificados se convierten en verdaderos objetos que permitían resaltar el volumen en el retrato (il. 1). En *Familia*, sin embargo, el fondo no se hace tridimensional sino que su superficie plana, quizás, revela un mayor artificio de la propia escena (il. 2). Y sin embargo, es en la *Nena con abanico* donde estos artilugios y simulacros se ven con mayor claridad. Por fin, se puede observar la manera en que del simple dibujo sobre lienzo se ha pasado a dar volumen a esos fondos, incorporando unos artefactos arquitectónicos dentro de la escena tridimensional, recordando inevitablemente el retrato de estudio parisino.

Por otro lado, hay que destacar la enorme riqueza de los negativos que permiten observar estos simulacros que, con toda probabilidad, eran ocultados en la copia una vez recortada la imagen. Por esta razón, el estudio y análisis de dichos negativos son una fuente de información, no sólo respecto a la propia imagen (es decir, sobre los gustos de la época, las tipologías de representación, etc.) sino también referente al método y artilugios que tenía el propio fotógrafo a la hora de trabajar. Como se puede observar en esta imagen, Reboredo ha dispuesto ante el fondo pintado de un paisaje bucólico, una suerte de friso arquitectónico junto a una columna cuadrada donde el modelo se apoya amablemente. Pero si se observan los límites de la imagen, a pesar de la pérdida de la emulsión y de la imagen final, se detectan estos *trompe*

*l'œil*, donde se puede apreciar la manera en que los elementos aparecen apoyados de forma muy sencilla y, a la vez, artificiosa sobre el fondo pictórico (il. 3).

Esta imagen sirve como ejemplo de otras muchas en las que los mismos artilugios se repiten una y otra vez. Pero si bien los fondos parecen carecer de una verdadera importancia, se puede constatar que no es del todo cierto ya que revelan una gran cantidad de información si uno se detiene en ellos. Incluso se podría decir que en algún caso concreto pueden servir como elemento a la hora de identificar la obra de un autor: los mismos fondos se reutilizan una y otra vez. Y sin embargo, cada retrato resulta diferente. Cambian las poses, el mobiliario, pero también el punto de vista del fotógrafo, haciendo que la combinación de todos estos elementos sea siempre parecida y, a la vez, diferente.

En el retrato de la *Muller de negro con abanico* se observa, en los límites del soporte de vidrio, lo que podría ser el muro de un edificio. Ante él, el fondo pintado de un paisaje de la naturaleza pero ideado, ficticio; y ante este último, el modelo aparece junto a una silla sobre un pedestal de madera. Resulta sorprendente la innecesaria incongruencia de crear espacios dentro de otros espacios, como si de una muñeca rusa se tratara. Las razones pueden ser ante todo de tipo práctico: el deseo, por un lado, de intentar continuar con la tipología normalizada del retrato de estudio parisino; pero, a su vez, una tentativa de solventar y superar los obstáculos habituales de las zonas más rurales. Es evidente que el fotógrafo debía desplazarse para realizar los encargos y se veía en la necesidad de transportar no sólo el material técnico obligado, sino también algunos elementos decorativos, como es el caso de los fondos. El retrato fotográfico era, en consecuencia, una verdadera puesta en escena, pero ya en el exterior (il. 4).

De esta forma, el primigenio retrato de estudio que era tomado en el interior simulando tanto escenas de interiores como de exterior, se transforma para convertirse en una tipología capaz de ser repetida fuera del estudio del fotógrafo, configurándose así como una nueva manera de retrato tanto por la forma como por el estilo de representación. Aquéllos que fueron tomados en el exterior, simulando un interior, resultan disparatados ya que, si bien en los estudios parisinos eran habituales estos simulacros por cuestiones puramente técnicas, no se entiende que el fotógrafo que salía al exterior (también gracias a los avances técnicos) no aprovechara este hecho para emplear la naturaleza en su “naturalidad”, en todo su esplendor, en vez de acudir una y otra vez a referencias de interiores o a fondos pintados de jardines. El retrato parece entonces rozar lo absurdo de la representación: en los ejemplos ya citados se percibe esta incongruencia, pero, a su vez, otorga un toque de originalidad y atractivo.

Tal era la calidad de estos fotógrafos que resultaba muy difícil saber si la imagen, una vez recortada, estaba tomada realmente en un interior, o no. Pero quizás este modelo sea una suerte de transición hacia nuevas formas y nuevos lenguajes artístico-visuales. Poco a poco se irá pasando de esa ideación de la Naturaleza a la propia Naturaleza en sí, como se puede observar si se compara el *Home sentado coas pernas cruzadas* y el *Home no xardín*. De un retrato a otro, Maximino ha dado un paso crucial: la eliminación de esos fondos pintados que imitaban ese mundo original (il. 5) (il. 6).

No obstante, Reboredo tampoco abandona definitivamente el empleo de dichos fondos. Aunque éstos ya no busquen la representación de un paisaje, el estampado nos hace recordar las paredes de las casas

antiguas con esos papeles pintados. Ejemplo de éste último serían los numerosos retratos de militares, realizados por Maximino Reboredo, que, como si de un álbum de celebridades se tratara, van pasando ante nuestra mirada unos tras otros. Pero, además, sorprende un nuevo elemento en estos negativos: la duplicidad de la imagen en un único vidrio. Unas veces el mismo modelo es representado en distintas poses, mientras que en otras, dos modelos diferentes aparecen en un único negativo, recordando en cierto modo los *portraits carte-de-visite* de Disdéri. Pero volviendo a los fondos estampados, algo muy novedoso se percibe en la imagen: se anula ya, por fin, ese intento de fijar una perspectiva renacentista, esa ventana que conduce nuestra mirada hacia la profundidad de una naturaleza imaginada. Ahora, con los fondos estampados y con los fondos neutros, se anula esa tridimensionalidad, trayendo inexorablemente el modelo hacia nosotros. De esta forma, la silueta del retratado se perfila sobre la superficie, alterando el movimiento natural de la propia profundidad: en vez de ir hacia atrás, viene hacia nosotros; el cono de la perspectiva se ha invertido (il. 7).

Fotógrafos como Maximino Reboredo en la última década del siglo XIX, Ramón Caamaño hacia los años treinta, Manuel Barreiro a partir de los cuarenta o Virxilio Vieitez en los años cincuenta y sesenta, demostraron no sólo su calidad técnica, a pesar de los pocos medios que solían tener, sino también su ingenio, su frescura y su poder de inventiva. Maximino Reboredo anticipó, en cierta medida, un paso que se iba a ver con mayor claridad en los fotógrafos posteriores: se debía salir del estudio. Poco a poco, y pese a que la fotografía de estudio (en el interior) siguió existiendo, se procuró reproducir esa apariencia de interior en el exterior, como ya se ha mencionado: fondos pintados y telas estampadas eran colgadas en los muros de las casas. Se puede decir que el fotógrafo se convertía, por un momento, en un artista “performativo”, en un artista “de instalaciones” capaz de construir y deconstruir (o destruir) una vez acabada la “función-happening”. Ante él, se situaba el modelo, hierático, casi asustado por aquéllo que intuía que iba a suceder, pero a su vez ansioso y eufórico: su imagen, su doble iba a nacer, irrepetible, único.

Si bien, poco a poco, cada fotógrafo va modificando su método de trabajo, sus escenografías, repitiéndose éstas en muchos casos, este concepto de “fotografía de estudio” en el exterior seguirá haciéndose en el ámbito rural gallego hasta bien entrada la década de 1970. De esta forma, exteriores simulando interiores, interiores a la manera de otros interiores, y viceversa, se van alternando, configurando una recreación visual, un trampantojo topográfico lleno de juegos ilusionistas. Estos retratos, unos aparentemente naturales y otros más artificiales, incorporaron en este ámbito a la naturaleza como fondo retratístico, e incluso como protagonista en muchos casos (il.6).

Por lo tanto, el uso de fondos arquitectónicos reales y de la propia naturaleza se convierte en una nueva modalidad, ya a partir de la década de los cincuenta. Los fondos pintados desaparecen por completo optando por estos abstractos paisajes recreados en la imaginación del fotógrafo, convertido éste en director de su propia representación. Las “vistas-retratos” (o “retratos-vistas”) que se generaron en aquellos tiempos se caracterizan por estar llenas de contraste, permitiendo así resaltar la figura humana. El fotógrafo rural y ambulante, en su errante deambular visual se convierte, entonces, en el arquitecto de nuevas texturas con el fin de enriquecer la composición, la tonalidad de la imagen; es decir de encontrar nuevos lenguajes estéticos.

Sin embargo, con el paso de los años, el intento de imitación y, en definitiva, de continuidad del modelo original parisino se irá difuminando, dando lugar, en ocasiones incluso, a lo que se podría denominar retratos abstractos o abstracciones retratísticas, según se vea. Poco a poco, la escena se fue simplificando, minimalizando casi, rozando ese lenguaje de lo abstracto que lograba, a través de unos encuadres novedosos y unos primeros planos que anulaban la referencia topográfica, convertir estos fondos en, ahora sí, superficies totalmente bidimensionales donde se silueteaba la figura retratada. De esta manera, tanto los muros de una iglesia, cuya piedra carcomida por el paso de los años se convierte en esos nuevos fondos naturales pero también abstractos, como la abundancia de vegetación que aparece justo detrás de los modelos con unas formas circulares, casi arabescas y que contrastan con la rigidez de los retratados, dan pie a novedosas composiciones en blanco y negro, ricas en cuanto a tonalidades (il. 8).

La Naturaleza como tal va a ir reemplazando de forma paulatina los fondos pintados de las salas de posado (interiores y exteriores). Habrá que esperar a fotógrafos como Virxilio Vieitez, Manuel Barreiro, Ramón Caamaño, entre otros, para darse cuenta de que el paisaje gallego, tanto de la naturaleza como de la propia arquitectura, era idóneo para convertirse en fondos naturales de dichos retratos: ahora ya, el paisaje frondoso, el muro rugoso de la iglesia, o los campos gallegos son ya los nuevos fondos fotográficos *made in Galicia*. Aunque no se reconozca la geografía, el campo concreto, el muro específico, la piedra característica de la zona, el tipo de arbusto y vegetación propios del lugar, todos estos elementos se convierten en los nuevos complementos retratísticos del modelo: frente a la silla, la mesa y el fondo pintado, surgen estas nuevas posibilidades de representación (il. 9).

El fotógrafo que más desarrolló el aspecto compositivo referente a los fondos naturales que, por otra parte, le sirvieron para modificar la tipología del “Retrato de estudio”, fue Virxilio Vieitez. Sustituyó los tradicionales fondos de estudio por fondos vegetales (o quizás mejor *naturales*), dando lugar a resultados completamente insólitos; escogía con atención tanto los fondos como los elementos incluidos en estas escenografías. La importancia que para él tuvo la escenificación no da lugar tampoco a ninguna imagen recargada o sofisticada. Su fuerza reside en su sencillez y naturalidad, a pesar de la manipulación y el control que llevaba a cabo de las puestas en escena. Pero Vieitez va incluso más allá: incorpora la propia modernidad en esa Naturaleza domesticada y autóctona. Los Chevrolets, los Pontiacs, o los Cadillacs, pero también los seiscientos, se convirtieron en aquellos fondos procedentes de la modernidad.

Estos retratos parecen más espontáneos, más “naturales” que aquéllos realizados en el interior del estudio. Pero esta alteración no anuló el tradicional Retrato de Estudio, sino que lo liberó, innovándolo. Ahora bien, éste, ya no tiene que simular nada; la ficción ya no es necesaria. Es de esta manera como el denominado Retrato de Estudio se convierte en una representación concentrada en la figura humana: los fondos se hacen neutros, se vacían, se vaporizan tras un modelo que se acaba monumentalizando. Ahora, una cierta atmósfera texturizada se hace protagonista a la hora de envolver al modelo, a la manera del aura. La esencia del decimonónico retrato de estudio se mantiene gracias a la pesantez de la propia imagen, a la pose preparada del modelo, a la intensidad de su mirada fija hacia el objetivo, esperando el momento del disparo, expectante ante esa muerte súbita, ansiada y a su vez terrorífica, ante el “momento decisivo” (15) (il. 10).

En conclusión habría que decir que, poco a poco, las escenografías se fueron “naturalizando”; las imágenes pasan, en cierto modo, de ser ficciones de un yo a convertirse en documento de uno mismo. Se pasa, en definitiva, de definir identidades a través de la ficción a documentarlas en su naturalidad. La diferencia entre los retratos fotográficos tomados en los estudios parisinos de mediados del siglo XIX y los realizados por los fotógrafos gallegos desde finales del XIX hasta la década de los sesenta del siglo XX, es que los tomados por estos últimos presentan una escenografía depurada, sencilla, natural y, como no, sincera, manteniendo un diálogo más directo con los modelos, una cierta complicidad que, de alguna manera, se transmite y traspasa a la imagen final; aún siendo todavía y, en cierta medida, “escenografías re-construidas”.

No obstante, la referencia topográfica considerada como un elemento que permite ese encuentro con la propia identidad, con lo que permanece en la memoria, forma parte intrínseca de unos retratos que se podrían denominar “auto-cognitivos”, de una Galicia particular. Un nuevo tipo de retrato, característico de estos años y, sobre todo, de la Galicia más profunda, se convierte en un modelo de representación genuina, en busca de lo esencial de cada individuo, que se aleja de la superficie, de lo superfluo, de la “máscara-cáscara”; pero también en un indagación de las raíces de una naturaleza autóctona, generosa y llena de una curiosa ansiedad.

En definitiva, todos ellos supieron innovar con el transcurso de los años, dando originalidad a sus retratos a pesar de contar con pocos medios y de tener una clientela mucho más humilde. En ocasiones, sólo a través de la mirada se consigue la riqueza necesaria de una imagen. Pero estos fotógrafos que se dicen ambulantes, se convierten en una suerte de reporteros cuyo trabajo de campo, inevitable, favorece la variedad. Aunque estos fondos se repitan una y otra vez, de repente nos encontramos con algo nuevo: una suerte de inversión espacial; el retrato de estudio sale, por fin, de esos desvanes polvorientos para respirar un aire nuevo.

Este acto de representar y, por lo tanto, de “re-presentación”, se transforma en un espejo narcisista del recuerdo y del descubrimiento, uniendo a su vez la continuidad y la ruptura; permitiendo en consecuencia que el modelo del pasado se convierta en la matriz para uno nuevo, pasando de una continuidad necesaria para hacer llegar así nuevos lenguajes, mediante la ruptura. De la misma manera, la imagen fotográfica en sí se transforma en mecanismo para la memoria que nos une al pasado pero mirando hacia el futuro; trayendo de forma abrupta a nuestro recuerdo no sólo el rostro de nuestros antepasados, sino también sus sueños y sus paraísos.



**Notas:**

1. «La fotografía acelera el proceso de individualización. Aísla el sujeto, lo aparta de su contexto, lo estampa sobre la superficie inmaculada del fondo blanco o sobre la perspectiva de la cortina pintada. Esta sustracción de sí mismo y de los demás, le da autonomía, le hace tomar consciencia de su singularidad, cavando a su alrededor un abismo de soledad. [...] Pero su imagen, a través de su imagen, el sujeto mide la amplitud de su fuerza y de su poder, tomando consciencia del campo de acción que se abre ante él», [Traducción propia], en SAGNE, Jean: *L'Atelier du photographe. 1840-1940*, París, Presses de la Renaissance, 1984, pág. 310.
2. Fue Pierre Mignard quien creó las *mignardises* que consistían en rodear la figura con accesorios y adornos destinados a realzar la Belleza del modelo. Estos objetos servían para indicar los gustos o cualidades de un personaje, de la misma manera que los utiliza Disdéri.
3. Sobre los accesorios ver: DARRAH, William C.: *Carte de Visite in nineteenth Century Photography*, Gettysburg, Pennsylvania, W. C. Darrah Publisher., 1981, pág. 33; McCAULEY, Elizabeth Anne: “Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870”. *Catálogo de exposición*. Alburquerque, Art Museum. University of New Mexico, 1981, págs. 4-24 (especialmente págs. 12-21); ROSENBLUM, Naomi: *A world history of photography*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, pág. 63.
4. VV.AA.: “Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV (1600-1715)”, en *Catálogo de Exposición*, París, Somogy, 1997, págs. 51-52.
5. “Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV (1600-1715)” (1997) op cit., págs. 50-51. También referirse a VV. AA.: “Portraits/Visages. 1853-2003”, en *Catálogo de exposición*, París, Gallimard, 2003, pág. 34.
6. ROSENBLUM, N. (1984) op cit., pág. 62
7. «Un palacio de hadas, que es a la vez un taller industrial magnífico y un interesante muezo. Su puerta mora, siempre abierta de par en par, deja ver un vestíbulo tapizado de retratos... Al fondo, una portada de terciopelo rojo da paso a una amplia escalera con sus cómodos contornos, sus escalones cuidadosamente recubiertos de tapices mullidos que ahogan el ruido de los pasos», [Traducción propia], en SAGNE, J. (1984) op cit., pág. 67.
8. SAGNE, J. (1984) op cit., pág. 155.
9. SAGNE, J. (1984) op cit., págs. 178-188.
10. Sobre este tema: McCAULEY, E. A. (1981) op cit., p. 4; RIEGO, B.: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001, págs. 336-342; SAGNE, J. (1984) op cit., págs. 189-205.

11. SAGNE, J. (1984) op cit., págs. 272-286.
12. SAGNE, J. (1984) op cit., pág. 223.
13. BENJAMIN, Walter.: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 71.
14. McCAULEY, E. A. (1981) op cit., pág. 9.
15. CARTIER-BRESSON, H.: *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Ilustraciones:



1. REBOREDO, Maximino: Nenas collidas do brazo, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidro, 12 x 9 cm, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, P26.



2. REBOREDO, Maximino: Familia, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidro, 12 x 9 cm, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, P27.

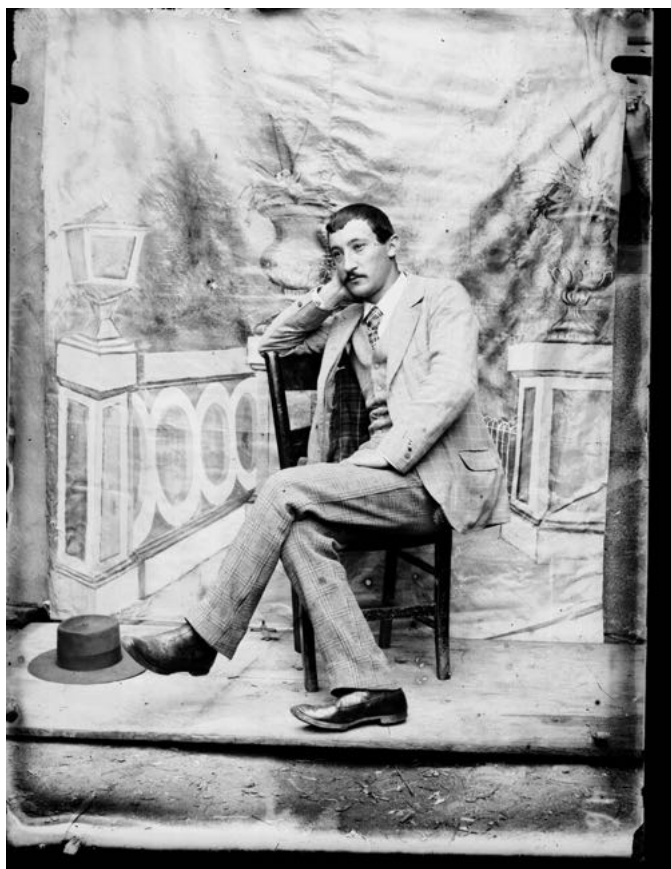


3. REBOREDO, Maximino: Nena con abanico, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidrio, 12 x 9 cm, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, P63.



4. REBOREDO, Maximino: Muller de negro con abanico, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidrio, 18 x 13, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, Sig. 35.





5. REBOREDO, Maximino: Hombre sentado coas pernas cruzadas, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidro, 12 x 9 cm, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, P46.



6. REBOREDO, Maximino: Home no xardín, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidro, 12 x 9 cm, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, P49.





7. REBOREDO, Maximino: Tres militares, c. 1890-1899, Negativo fotográfico sobre placa de vidrio, 12 x 9 cm, Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo, P89.



8. CAAMAÑO, Ramón: Familia Balboa, 1943, Gelatina de revelado químico, Muxía, Cortesía del Archivo Caamaño.



9. BARREIRO, Manuel: Isabel, Manolo y Xosé Luis Barreiro con su abuelo Manuel Ouro. Salgueiro, 1952, Gelatina de revelado químico, Cortesía Archivo Barreiro, Forcarei.



10. BARREIRO, Manuel: Madriña Manuela, 1944. Gelatina de revelado químico, Cortesía Archivo Barreiro, Forcarei.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Tratados, Arquitectura y el vuelo del Boomerang

Félix Díaz Moreno

Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

Partiendo de la lectura y análisis del tratado *Arte y uso de Architectura* escrito por fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679), reflexionamos sobre como la teoría compilada, estructurada y elaborada a partir de ideas que a nivel constructivo habían sido propuestas por los más insignes arquitectos se llegó a un conocimiento más ponderado de la arquitectura de la Antigüedad. La memoria del pasado se hacía presente en dos volúmenes que rápidamente se convirtieron en un vehículo de propagación de ideas y modelos válidos para todo el siglo XVII tanto en España como en otros centros de ultramar.

### Abstract

*Dividing of the reading and analysis of the treaty Arte y uso de Architectura written by fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679), we think about since the compiled theory constructed and elaborated from ideas that to constructive level had been proposed by the most celebrated architects it came near to a knowledge more considered of the architecture of the Antiquity. The memory of the past was becoming present in two volumes that rapidly turned into a vehicle of spread of ideas and valid models for all the 17th century both into Spain and into other centers of overseas.*



Tan extraño epígrafe o cuanto menos desconcertante planteamiento, no busca epatar ni crear falsas expectativas, por el contrario pretende significar una serie de reflexiones en base a una imagen y una parcela de nuestra literatura artística habitualmente ensombrecida por prejuicios o críticas en exceso severas; en suma se trata de un itinerario cuyos trayectos, búsquedas y desencuentros, en ocasiones circularon de forma divergente y en otras acabaron imbricándose, dando lugar a nuevas referencias en un viaje de esperanzador recorrido de ida y difícil regreso.

El horizonte sobre el que depositaremos nuestras miradas será aquel en el que la disyuntiva modernidad y tradición, convertida ya en un modelo de interacción aceptado -y hasta cierto punto denostado debido a su utilización indiscriminada- guiará nuestros pasos, tomando como referencia el siglo XVII.

La citada centuria ha sido habitualmente considerada por gran parte de la crítica como un periodo en donde la literatura artística referida a arquitectura no cumplió con los mínimos anhelos que se habían depositado sobre ella, careciendo de un proyecto unitario y en donde la ambición de objetivos apenas llegó a vislumbrarse; máxime tras la política libraria efectuada durante el siglo precedente, que si bien tampoco resultó idílica, estuvo marcada por importantes empresas editoriales encaminadas a la traducción -y por tanto a la divulgación- de algunos de los más significativos tratados sobre la materia. Como todo planteamiento, el que acabamos de efectuar, es acertado en muchas de sus afirmaciones, pero igualmente resulta matizable o incluso rebatible en otras. Si bien estos extremos categóricos, se muestran especialmente polémicos y abiertos a la discusión, no es nuestra intención en este momento incidir en los citados aspectos, sino que focalizaremos nuestra participación en un caso concreto pero que se halla en el centro de muchos de los debates sobre el periodo y que no en balde ha resultado tan controvertido como los asuntos anticipados con anterioridad.

Si durante el siglo XVII hubo un tratado de arquitectura en nuestro país que mantuvo una popularidad sostenida, este fue sin lugar a dudas el *Arte y uso de Architectura*, obra ideada por el arquitecto y agustino recoleto, fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679) (1). El compendio editado en dos partes en 1639 y 1665 vino a cubrir, y paliar en muchos casos, el desierto no sólo de libros publicados al efecto sobre la mencionada temática (2), sino que fue el motor para dar a conocer a un público amplio algunas de las teorías y modelos que provenientes en su mayoría de Italia incluían numerosas menciones a una Antigüedad que ahora se intentaban reelaborar con bases modernas.

Uno de sus mayores alcances lo obtuvo gracias a la aceptación de su empresa entre los profesionales de su entorno y por añadidura sobre aquellos que impulsaban sus labores al otro lado del Atlántico. Su éxito fue inmediato al armonizar dilatadas enseñanzas basadas en los grandes autores del Renacimiento, junto al comentario pormenorizado de las técnicas constructivas (autóctonas o foráneas) para llevarlas a efecto, la fusión entre teoría y práctica se hacía realidad con este proyecto. Buena prueba del reconocimiento y aceptación de su propuesta será la salida al mercado en 1667 de la reedición de la primera parte, incrementada con correcciones y novedosos contenidos elaborados aún en vida del autor (3).

Habitualmente se ha tildado a la obra teórica y práctica del fraile, de conservadora, anclada en el pasado, atrasada de noticias y novedades, de carecer de originalidad y un largo etcétera en similares términos. Y para no menoscabar la verdad, cierta razón no falta a quienes han opinado en tal dirección. Pero aquellos que han manifestado éstas censuras, y salvo contadas excepciones, no han reparado o no han querido descender a un análisis específico del tratado y sus circunstancias, que una vez efectuado clarifica e intensifica la labor y valoración del maestro madrileño con respecto al campo arquitectónico y especulativo.

Al emprender una detallada lectura del *Arte y uso de Architectura*, pueden establecerse las bases de un nuevo marco en la significación y comprensión de la teoría del recoleto en conexión con la producida en el reino a lo largo del periodo y sobre todo conocer las líneas de penetración de ideas y modelos que tamizados a partir de los tratados de referencia (italianos en su mayoría), nos indicarán al menos, de donde se partía a la hora de afrontar el aprendizaje y asimilación de tales ideas. Todo ello, y esto es una condición primordial: estudiado, analizado y estructurado, desde la definición exhaustiva de la época y los condicionantes en los que la actividad del recoleto se produjo, pues éste ha sido uno de los graves inconvenientes que la interpretación de su teoría ha debido soportar, al intentarse de forma reiterada trasladar las realidades del siglo XVII a nuestras propias realidades; siendo su resultado realmente desconcertante. Pero en igual medida no conviene hacer juicios apasionados al respecto, pues los errores y falta de perspectiva en nuestra edificación fueron también norma más que común.

Sobre todo durante el siglo XV, y concretamente en Italia donde no faltaban ejemplos, las alusiones y tomas de postura que ocasionalmente se venían elaborando con respecto a la antigüedad comienzan a tomar cuerpo a raíz de la nueva sensibilidad de determinados artistas hacia las obras de tiempos pretéritos, el interés por lo “clásico” entendido como ese pasado de esplendor que ahora volvía a retornar gracias al estudio de las ruinas, generó nuevamente la utilización de un léxico y un repertorio de conocimientos técnicos que si haber desaparecido ahora se restituía con marcada validez revestida de autoridad (4).

Así, el redescubrimiento entre 1414-1415 del *De Architectura* de Vitruvio por el humanista Giovanni Francesco Poggio Bracciolini posiblemente en la biblioteca de la abadía benedictina de Saint Gall o en la de Montecassino, supuso una nueva dinámica dentro de las reflexiones que sobre la arquitectura se establecieron a partir del *Quattrocento*. Al interés primigenio por contar con el único tratado que sobre arquitectura de la Antigüedad había podido rescatarse, rápidamente surgieron las disonancias una vez que el texto fue analizado pormenorizadamente; sus presupuestos habían quedado desvirtuados en parte debido a la consecución de irregulares copias que acabaron por perpetuar no solo errores, sino que introdujeron oscuridad en algunos términos al tergiversar, cuando no omitir importantes enseñanzas. El estudio directo de la arquitectura antigua y su confrontación con las secuencias constructivas de la teoría del romano, colisionaron en repetidas ocasiones tras su verificación. Sería gracias a los intensos trabajos especulativos recogidos en comentarios y estudios desarrollados a partir del siglo XVI cuando la obra acabaría convirtiéndose no sólo en modelo y norma, sino en un verdadero mito.



No es menos cierto que a nuestro país tales efectos llegaron de manera más tardía, de forma fragmentaria y sin la carga de pensamiento y experimentación que llevaba implícito.

Iniciado el siglo XVII, la situación no había hecho sino empeorar, pues se arrastraron e intensificaron muchas de las carencias del periodo anterior. Es por ello que sin ser la panacea, el tratado de fray Lorenzo se convirtió en el elemento difusor de ideas y modelos que hasta entonces no habían alcanzado una más amplia repercusión.

Se ha venido admitiendo que el recoleto fue un mero divulgador de la cultura arquitectónica, lo que por otro lado se acerca bastante a la realidad, pero cuando esta afirmación se plantea de forma peyorativa, se está faltando a las verdaderas premisas del proyecto y al valor de sus intenciones y realidades. Que en sus páginas aparezcan citados entre otros, Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio o Vignola, resulta significativo y no una mera enumeración casuística sin otro tipo de valor.

Una de las censuras que habitualmente se han achacado a la teoría del recoleto es la exigua utilización del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1404-1472). Esta opinión quedó asentada básicamente a partir del hecho de que al repasar los epígrafes del tratado de fray Lorenzo se dio por válida la circunstancia de que tan sólo el capítulo treinta y dos de la segunda parte, editada en 1665, se centraba en la obra teórica del italiano; a esta lectura reduccionista se añadía así mismo la extensión en el desarrollo de sus enunciados que apenas ocupaban un folio, amplitud realmente insignificante si lo comparamos con el resto de autores. Este planteamiento fue considerado por sus críticos como un paso atrás en la conformación de su teoría, al obviar las reflexiones del que sin lugar a dudas es un de los hitos intelectuales y científicos más sobresaliente del pensamiento arquitectónico, máxime cuando en sus páginas se encerraba todo un universo de profundos conocimientos y reflexiones, entre las que destacan aquellas donde se reelaboraban planteamientos constructivos y técnicos derivados de la obra vitruviana. El resultado de tales disquisiciones quedarán insertos en una calibrada idea de ciudad que partiendo de presupuestos platónicos y aristotélicos analizaba fórmulas para su adaptación a la ciudad preexistente sin que ello supusiese una ruptura, sino un engarce con los vestigios del pasado, en una actuación marcada por el respeto.

Lo que normalmente se había tenido como una verdad absoluta, cobra ahora una nueva dimensión al profundizar en la lectura del *Arte y uso...*, ya que las referencias al tratado albertiano menudean entre sus folios, bien es cierto que en muchas ocasiones estas se muestran veladas y quedan diluidas como meros ejemplos pero en otras ocasiones introduce noticias que resultan de marcado interés pues acabó interiorizando algunas consideraciones de especial repercusión. Es el contenido de sus ideas y su visión de la arquitectura de la antigüedad la que queda contenida en alguna de las manifestaciones vertidas en la obra del madrileño y este es uno de los logros de su tratado al servir de transmisor a un amplio estrato de la edificación peninsular.

No podemos negar la inclinación del agustino por la obra de Vitruvio, sin lugar a dudas el hilo conductor de toda su primera parte, pero la inserción de otros autores y entre ellos la lectura del genovés nos permite vislumbrar su intencionalidad a la hora de conseguir una obra de referencia lo más ampliamente consensuada en base a diversas interpretaciones.

Entre las muchas ediciones que de la obra de Alberti se realizaron (5), el recoleto según él mismo indica, utilizó una sin ilustraciones sobre los *Diez libros de Arquitectura*: «que todos andan en un tomo traducidos de Latin en Romance», esta indicación nos lleva directamente a la traducción española de 1582 que fue la manejada por nuestro tratadista (6). En el citado capítulo, fray Lorenzo introduce una valoración controvertida acerca del italiano: «...y otras cosas, que en este, y en los demas libros dize de curiosidad: que mas pertenece este Autor para esto, que para enseñar el Arquitectura. Verdad es, que escribe mucho, y bueno, mas qualquiera discipulo que le leyere, no aprenderá en él mas que terminos, y historias, que como digo son curiosidades, que solo para Maestros consumados pertenece, porque enseña muchas cosas para saber hablar bien de la facultad, y historicamente; mas los principiantes necesitan de practica, y Teorica, que la una, y la otra enseñan lo necesario».

La opinión vertida por fray Lorenzo acerca de la teoría de Alberti se mueve entre parámetros aparentemente encontrados, que si bien parecen excluyentes en una primera lectura, posteriormente se hacen comprensibles. Pensamos que el agustino valora muy positivamente la teoría del genovés, situándola en un nivel superior, cosa que no había ocurrido hasta ahora; para alcanzar esta cima sería indispensable la confluencia entre un amplio conocimiento especulativo y un dominio constructivo basado en la experiencia. Esta doble realización sólo estaría reservada para los “Maestros consumados” y es a ellos a quienes se dirigiría el tratado del italiano. Por tanto, la supuesta valoración negativa que se desprende de las palabras del recoleto hacia la teoría de Alberti no sería tal, ya que él no considera, que la materia aportada por éste sea errónea o sin contenido sino que el principiante en esta disciplina no la entendería correctamente, ni podría extraer los valores intrínsecos de la obra. Fray Lorenzo aboga por un equilibrio entre teoría y praxis tendente a la materialización de profesionales dentro de la arquitectura. Maestros, que una vez formados estarían en posesión del discernimiento necesario para poder juzgar la inteligente y novedosa teoría albertiana.

Al igual que había ocurrido en el caso anterior, la teoría de fray Lorenzo fue nuevamente minusvalorada en similares términos por recurrir al escrito de Diego de Sagredo: *Medidas del Romano* (7) por considerarlo retardatario y falto de incentivos, pero debemos recordar que esta obra fue el primer tratado de arquitectura antigua publicado fuera de Italia en lengua vernácula cuya fuente principal era Vitruvio y que para fray Lorenzo supuso la puerta de entrada al conocimiento e invocación de la Antigüedad como modelo, a pesar de que la obra de Sagredo reflejase una mentalidad fundamentalmente decorativa.

Y al respecto de Vitruvio también podrían realizarse reflexiones en este mismo sentido pues el conocimiento que obtuvo de él no se esbozó tan solo sobre la traducción española de Miguel de Urrea (8) publicada en Alcalá de Henares en 1582, sino que consciente de su importancia recabó una mayor información al servirse de varias ediciones e interpretaciones del texto que no hicieron sino ampliar y enriquecer los planteamientos de sus futuros lectores.

Una de estas versiones fue la preparada pacientemente por Daniele Barbaro (1513-1570), uno de los humanistas más destacados del norte de Italia junto a Giangiorgio Trisino. Ocupó el cargo de embajador veneciano en Inglaterra y a su vuelta en 1550 fue nombrado Patriarca de Aquileya. Su formación estuvo

marcada por el ideal de educación universal y en su pensamiento se dejó entrever la influencia de Aristóteles y Platón. Su metodología de trabajo fue crítica, lógica y deductiva.

En 1556 publicó la primera edición de sus comentarios a la obra de Vitruvio en una lujosa impresión, realizada en Venecia, en donde la exactitud y meticulosidad de sus afirmaciones, así como los magníficos dibujos (realizados en parte por Andrea Palladio) se funden en una simbiosis perfecta: *«I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et comentati da Monsignor Barbaro Eletto Patriarca d'Aquileggia. Con due Tavole, l'una di tutto quello si contiene per i Capi nell' Opera, l'altra per dechiaratione di tutte le cose d'importanza. In Venegia, Per Francesco Marcolini, MDLVI»*.

Para que su consulta y difusión pudiera ser mayor, once años más tarde de esta primera impresión se reeditará la obra en un formato menor; tanto los comentarios como las ilustraciones se ampliaron, interviniendo nuevamente Palladio en los dibujos, siendo grabados por el alemán Giovanni Chrieger-Johann Krüger- (9). Esta reedición salió al mercado en dos versiones, en italiano y en latín en 1567.

El empleo de la edición de Barbaro por parte de fray Lorenzo, resulta sobresaliente pues al texto vitruviano original le incorporó inteligentes comentarios que enriquecían y trastocaban algunos aspectos de la obra, ya fuera para un mayor entendimiento o para indicar errores u omisiones en la misma, igualmente la intervención de Palladio y su exhaustivo conocimiento de la arquitectura de la antigüedad acrecentaba los ya de por sí amplios horizontes de la edición y por ende estos novedosos contenidos eran trasladados de forma clara y estructurada a los lectores hispanos que se acercaron por diferentes motivaciones a la obra del fraile. Una vez más la teoría proveniente de Italia iniciaba un camino de ida y vuelta en donde tras ser tamizada volvía a revertir en el uso de los profesionales en la materia.

Su curiosidad e interés a este respecto le llevaron a examinar los más variados trabajos, de ellos extractó los contenidos más significativos para sus planteamientos traduciendo en diversas ocasiones aquellos capítulos y párrafos de grandes arquitectos, geómetras y aritméticos hasta entonces no publicados en nuestro país; en otras ocasiones incluyó traslaciones de otros autores. Así por ejemplo en sus diversas ediciones, insertó importantes síntesis de obras de enorme repercusión como fue el caso de Euclides. En la segunda parte de su *Arte y uso...* incluyó la traducción del quinto y séptimo libro del geómetra en base a los trabajos de Juan de la Rocha y Antonio de Nájera. El primero fue catedrático en la cátedra de Matemáticas y Fortificación en Madrid cuyo acceso se produjo al sustituir a Gerónimo de Soto; su traducción del libro séptimo de Euclides aparecía así por primera vez impresa ya que hasta la fecha solo habían salido en romance al mercado los libros I al VI. En cuanto a Antonio de Nájera era natural de Lisboa y cosmógrafo mayor del rey en los tres partidos de la costa de Cantabria; sus traducciones giraron en torno al libro V (publicado conjuntamente con el VII en la edición de 1665) y el libro primero de los Elementos de Euclides, con corolarios y escolios del padre Clavio que apareció en la reedición de la primera parte efectuada en 1667.

Pero la querencia despertada en el agustino recoleto por la obra de Euclides, no se cerró con estas traducciones sino que en su afán por divulgar el mayor número de conocimientos a este respecto le llevaron a manejar y trasladar al castellano múltiples definiciones y proposiciones hasta entonces en otro

idioma y no impresas en nuestra lengua, la versión utilizada para llevar a efecto este cometido fue la de Campano, una de las más completas junto con las de Zamberto, Tartaglia, Commandino o Clavio entre otros.

Por poner tan sólo un ejemplo más entre la larga lista de posibles, incluimos otra nueva aportación en este intento por recuperar lo más sobresaliente de la teoría arquitectónica. En esta ocasión se propondrá traducir partes de una obra que había sido publicada pocos años antes, concretamente en 1616, lo que nos ofrece una idea bastante aproximada del intento por incorporar también los más novedosos contenidos a su tratado (11), el autor elegido fue Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Fray Lorenzo traduce y comenta en sus capítulos cuarenta y cinco a cuarenta y nueve de la segunda parte aquellas enseñanzas de Scamozzi que tienen relación con el estudio de los órdenes, enumerando algunas otras características del programa del tratado, en donde nuevamente las manifestaciones del pasado se convierten en estudio presente.

Scamozzi, se formó como arquitecto al lado de su padre, Giovanni Domenico Scamozzi (1526-1582), con quien elaboró probablemente un índice de la obra de Serlio y su *Discorsi sopra l'antichita di Roma* (1582/1584), en donde ya dejaba entrever su disposición por escribir un tratado enciclopédico de arquitectura en doce libros (reducidos posteriormente a diez), el tratado que no es otro que *Dell' Idea della Architettura Vniversale*, se comenzaría aproximadamente entre 1590 ó 1591, siendo su publicación, como ya hemos indicado, más tardía. Conviene resaltar que esta pequeña traducción parcial de la obra del italiano es la única (12) que tenemos incluso en la actualidad lo que vuelve a poner de manifiesto la importancia del esfuerzo de recoleto por completar una visión lo más global posible del mundo de la arquitectura.

Y llegados a este punto, habrá quien se pregunte que tiene que ver ese instrumento, que erróneamente asimilamos con el continente australiano, y este discurso. La respuesta es sencilla: nada. Pero al igual que se acepta unánimemente sin mayor reflexión el origen del *boomerang*, así se ha actuado con respecto a la teoría del recoleto, considerando que es una mera copia de la obra de otros autores. Por otro lado la imagen que proyecta este instrumento tras ser lanzado es básicamente parangonable con la que nosotros hemos pretendido esbozar, es decir, completando ese recorrido entre la lectura, reflexión, asimilación y redacción de nuevas propuestas.

Un itinerario de ida y vuelta donde en más de una ocasión las buenas intenciones quedaron en el camino.

## Notas

1. DÍAZ MORENO, Félix: “Fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. 14, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, págs. 157-179.
2. Para un estudio pormenorizado sobre el tratado del recoleto, véase nuestro trabajo: *Fray Lorenzo de san Nicolás. Arte y uso de Architectura. Edición anotada*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. CSIC, 2008.
3. La reedición de 1667 se publicó en Madrid en las prensas de Bernardo de Hervada. El pulso editorial de la obra no decreció en la centuria siguiente, llevándose a cabo dos nuevas reediciones, la efectuada en 1736 en la imprenta de Manuel Román, y la ajustada en 1796, tras su aprobación por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en las prensas de Plácido Barco López. En ambos casos se reprodujo la obra completa.
4. SETTIS, Salvatore: *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada Editores, 2006.
5. Un completo estudio a este respecto en: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Sobre las primeras ediciones del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”, en *Pecia Complutense*, 9, Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. UCM, 2008.
6. LOS DIEZ/ Libros de Architectura del Leon Baptista Alberto./ TRADVZI-/ dos de latin en/ Romance./ Dirigidos al muy/ Illustre Señor Iuan/ Fernandez de Espi/ nosa, Thesorero ge-/ neral de su Mage-/ stad y de su, consejo del Hazienda./ CON PRIVILEGIO/ En casa de Alonso Gomez Im-/ pressor de su Magestad: Año/ de 1582.//.
7. *Medidas del Romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas/ Columnas/ Capiteles/ y otras piezas de los edificios antiguos. Con preuilegio. [Colofón] Imprimiose el presente tratado (intitulado Medidas del Romano) en la imperial cibdad de Toledo/ en casa de Remon de Petras. Acabose a. ii dias del mes de Mayo de Mil y quinientos y xxxvi años.* Si bien fray Lorenzo utilizó la edición toledana de 1549 impresa en el taller de Juan de Ayala. Una de las últimas aproximaciones al tema: MARÍAS Fernando y PEREDA, Felipe: *Medidas del Romano. Diego de Sagredo. 1526*, Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha, Antonio Pareja Editor, 2000. Y más concretamente el estudio de Pereda: “Un tratado de elementos de arquitectura antigua: las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo” op. cit. págs. 51-92.
8. M. VITRVVIO/ POLLION DE AR/ CHITECTURA, DIVIDIDO EN/ diez libros, traduzidos de Latin en Castellano/ por Miguel de Vrrea Architecto, y sacado en su perfection/ por Iuan Gracian impressor vezino de Alcala./ DIRIGIDO A LA S. C. R. M. DEL REY DON PHE-/ lippe Segundo deste nombre nuestro Señor./ CON PRIVILEGIO./ Impresso en Alcala de Henares por Iuan Gracian./ Año M.D. LXXXII.//.
9. M. VITRVVII POLLIONIS/ DE ARCHITETURA/ LIBRI DECEM,/ CVM COMMENTARIIS/ DANIELIS BARBARI,/ ELECTI PATRIARCHAE/ AQVILEIENSIS:/ MVLTI AEDIFICIORVM, HOROLOGIORVM,/ ET MACHINARVM DESCRIPTIONIBVS,/ & figuris, unà cumnindicibus copiosis,



*auctis & illustratis./ CVM PRIVILEGIIS./ VENETIIS./ Apud Francicum Franciscium Senensem, & Ioan. Crugher Germanum./ M. D. LXVII.//.*

10. La *editio princeps* de los comentarios de Campano sobre Euclides se realizó en 1482, magnífico incunable con caracteres góticos y sin portada, como era habitual, y con una preciosa orla en el primer folio, siendo su editor Erhardus Ratdolt: *Preclarissimus liber elementorum Euclidis perspicacissimi: in artem Geometrie incipit quafuo elicistime. [Colofón] Opus elementorum euclidis megarensis in geometria arte In id quoz Campani pfpicacissimi Comentationes finiut. Erhardus ratdolt Augustensis impressor/ solertissimus. Venetijs impressit. Anno salutis M. CCCC. Ixxxxij. Octavis. Calen./ Jun. Lector. Vale. Sin embargo la edición trabajada por fray Lorenzo fue casi sin lugar a dudas: Euclidis/ megarensis philol/ sophi acutissimi mathematicorum qz omni/ um sine controversia principis opa Cam/ pano interprete fidissimo tralata Que cum/ antea librariorum detestanda culpa mendis/ sedissimis adeo deformia eent: ut vir Eul/ clidem ipsum agnosceremus. Lucas paciol/ lus theologus insignis: altissima Mathe-/ mathematicam disciplinarum scientia rarissimus/ indicio castigatissimo detersit: emendauit./ Figuras centum e undetriginta que in alijs/ codicibus inverse e deformate erant: adre/ ctam symmetriam concinauit: e multas nel/ cessarias addidit. Qundem quoqz plurimis/ locis intellectu difficilem comentario/ lissane luculentis e eruditiss. ape/ ruit: enarrauit: illustrauit Ad hecl/ vt elimatior ereret Scipiovel/ qius mediol. vir vtraqz/ ligua: arte medica: subli/ mioribusque studijs/ clarissimus diligen/ tiam: e censura/ suam prestitit./ A. Paganus Paganinus Characteri/ bus elegantissimis accuratissil/ me imprimebat, [1509].*

11. *DELL'IDEA DELLA/ ARCHITETTURA/ VNIVERSALE/ DIVICENZO SCAMOZZI/ ARCHITETTO VENETO,/ Parte Prima, Libro Primo./ IN CVI SI MOSTRA L'ORIGINE, LA NOBILTA;/ e l'Eccelesza di essa Facoltà, tanto nelle parti, quanto nel soggetto di lei;/ si descrivono le lodi, e fatti de' più celebri Architetti antichi, e moderni, e le doti, che deono havere quelli, che desiderano tali divenire./ IN OLTRE LE PROPORZIONI DELLE FORME, I PRECETTI/ per l'Inventare, e Disegnare, e fare i Modelli: e descrivonsi l'opere maravigliose antiche, e moderne, e proprie dell'Autore; con gli auuertimenti per bene/ edificare e del diuidere, & estimare le fabbriche, applicare bene/ i Capimastri, & assegnarne il premio concedente./ CON VARI DISEGNI./ E DVE INDICI COPIOSISSIMI, L'VNO DE'CAPI, E L'ALTRO/ delle materie, che in questa Prima Parte si contengono./ AL SERENISS. MO MASSIMILIANO ARCIDVCA D'AUSTRIA, & C./ [Marca tipográfica]/ CON GRATIA, E PRIVILEGI./ IN VENETIA, PRESSO L'AVTORE, M. DC. XV.// [1615].*

12. Se conserva una traducción parcial de sus libros en la Biblioteca Nacional de Madrid, compuesta supuestamente para ser impresa; hoy día desconocemos el autor de la misma y la fecha aunque bien podría ser del siglo XVII; la traducción consta de un Proemio a la primera parte (cinco folios), el Libro I (fol. 1 a 107) y el Libro VI (fols. 107 y ss.), en total 230 folios sin ilustraciones. Esta obra manuscrita lleva por título: *De la Idea de la Architectura Universal de Viçençio scamozi Architecto Veneziano*. BN, Mss. 9.090.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Recuperación de la tradición iconográfica oriental en el arte sacro actual

María Diéguez Melo  
Universidad de Salamanca

### Resumen

En el arte sacro actual se puede apreciar en diversos autores un retorno hacia rasgos figurativos y una fuerte presencia de la influencia de la tradición oriental. La recuperación de la iconografía es palpable sobre todo en la obra de Kiko Argüello, que utiliza modelos orientales como inspiración de una obra destinada a la evangelización.

### Abstract

*Nowadays a return towards figurative characteristics and a strong presence of the influence of the Eastern tradition may be appreciated in many authors in the world of sacred art. The recovery of the iconography is mainly perceptible in the work of Kiko Argüello, who uses Eastern models as inspiration of a work of evangelization.*

La Iglesia siempre ha contado con las imágenes como un vehículo para la ilustración de la fe y las pone al servicio de los fieles transmitiendo con ellas la historia de la salvación. Desde su nacimiento, la basílica cristiana ha desarrollado en su interior ciclos pictóricos para hacer presente la salvación realizada por Dios para el hombre, celebrada por la comunidad cristiana en los distintos misterios de la vida de Cristo y reflejada en la vida de los santos. Mientras la arquitectura diseñaba el espacio sagrado, la necesidad de contemplar el misterio y de proponerlo de forma inmediata a los sencillos suscitó progresivamente las primeras manifestaciones de la pintura y la escultura.

Estas imágenes de la historia de Dios con los hombres no sólo muestran una serie de acontecimientos del pasado, sino que para los fieles ponían de manifiesto la actuación de Dios remitiendo al sacramento, sobre todo al bautismo y la eucaristía. Por esto tienen una íntima y estrecha relación con la acción litúrgica siendo la imagen de Cristo el centro del arte figurativo sagrado. El centro de la imagen de Cristo es el misterio pascual: Cristo se representa como crucificado, como resucitado, como aquél que ha de venir y cuyo poder aún permanece oculto. Cada imagen de Cristo tiene que reunir estos tres aspectos esenciales del misterio de Cristo, y ser, en este sentido, una imagen de la Pascua. Todo ello está en función del hombre para que pueda encontrar en la imagen religiosa una verdadera emoción estética que lo ayude en su camino de fe. Por esto cuando los cristianos no sabían leer, la pintura era una catequesis visual. Este principio pedagógico tan conocido, fue formulado por san Gregorio Magno en una carta del año 599 a Sereno, obispo de Marsella al que le dice que «la pintura se usa en las iglesias para que los analfabetos, al menos mirando las paredes, puedan leer lo que no son capaces de descifrar en los códices» (1).

La Iglesia primitiva retoma las ideas sobre la teología de la belleza presentes en Platón que afirmaba que el estupor por la belleza despierta en el hombre el recuerdo de su origen divino y gradualmente le ayuda a retomar la “navegación” hacia Dios. La Iglesia, proclamando la encarnación de Dios, revela que la belleza se ha revestido de carne mortal y por ello en la figura de Cristo se ven cumplidas las palabras del Salmo 45 cuando manifiesta, referido a Cristo, «eres hermoso, el más hermoso de los hijos de Adán, la gracia está derramada en tus labios» (2).

Es el misterio de la encarnación del Hijo de Dios el que permite que la imagen de Cristo sea representada en las artes. Según la interpretación patrística, el hombre, desde su creación, es una imagen de Dios que lo «hizo a su imagen y semejanza. Esta imagen divina el hombre, al pecar, la mancilló tristemente en sí mismo, pero Cristo...la restauró misericordiosamente con su muerte» (3). Por esto y con la intención de que «los fieles puedan contemplar más profundamente el misterio de la gloria de Dios, que fue reflejada en la faz de Jesucristo y que resplandece en sus santos, y para que estos mismos fieles sean “luz en el Señor”, la madre Iglesia los invita a venerar piadosamente las imágenes sagradas. Éstas, además, han sido realizadas a veces con gran arte y gozan de una religiosa nobleza, con lo que vienen a ser un resplandor de aquella belleza que procede de Dios y a Dios conduce. Las imágenes, en efecto, no sólo traen a la memoria de los fieles a Jesucristo y a los santos que representan, sino que en cierta medida los ponen ante sus ojos» (4). Esta interpretación que da la Iglesia a las imágenes se basa en las palabras del Concilio de Nicea II (787) en el cual se restituyó el culto a las imágenes después del periodo iconoclasta. En este concilio los Padres

esgrimieron la idea de que las imágenes eran válidas para la piedad ya que «cuanto mayor es la frecuencia con que se miran las imágenes tanto más los que las contemplan se sienten atraídos hacia el recuerdo y deseo de su originales» (5). Debido a la importancia que tienen para la vida del cristiano incluso en la actualidad se recomienda que «cuando se expone a la pública veneración de los fieles una nueva imagen sagrada, sobre todo en las iglesias, a tenor de lo establecido en la Constitución Litúrgica *Sacrosanctum Concilium* es conveniente bendecirla con el rito peculiar que ahí se propone» (6).

Aunque hoy se ha superado la condición del arte sacro como un modo de enseñar a los analfabetos, todavía en la actualidad se ve el arte como una forma de trascendencia y por ejemplo su función para Pío XII consiste en romper el recinto estrecho y angustioso de lo finito, en el cual el hombre está inmerso mientras vive en la tierra y abrir, como una ventana su espíritu que ansía lo infinito. Siguiendo esa idea dice el Card Shönborn: «Recordemos aquí el gran desarrollo del arte bizantino y del arte de los iconos de la Iglesia oriental; tanto la técnica de la pintura como los medios estilísticos y figurativos nos llevan a la contemplación, hecha imagen, de lo divino en el hombre y de lo humano en Dios» (7).

Si bien los ciclos pictóricos fueron comunes a todas las Iglesias del primer milenio las formas manifiestas diferían en las distintas áreas de la cristiandad. En la Iglesia de Oriente se cristalizaron en el iconostasio, una pared recubierta de iconos que introduce y vela el lugar de la celebración de los misterios. Sin embargo en la Iglesia de Occidente, cuando el altar se desplaza del crucero al ábside, los ciclos pictóricos se transforman en revestimientos cada vez más abundantes, detrás y sobre el altar dando lugar a los retablos.

Una de las expresiones tradicionales del arte sacro es el icono. La iconografía es la escritura de imágenes y tiene su momento cumbre en el arte oriental. La palabra icono viene del griego *eikôn* que significa imagen, retrato. La iconografía nace con Cristo, imagen del Padre invisible, y se centra en la Encarnación de Cristo. La iconografía es un arte sacro de los iconos que no ha sido inventado por los artistas sino que es una institución que viene de los Santos Padres y de la Tradición de la Iglesia, desde su restitución en el Concilio de Nicea. Expresa la visión de la Iglesia sobre el misterio de Dios y su encarnación. Desde el nacimiento de los iconos en la historia de la Iglesia, nunca éstos han sido considerados como una mera obra artística. Antes bien, los primeros iconógrafos, trataban de plasmar con colores y pinturas lo que los Evangelios expresaban con palabras. Más aún, los iconos y, en general, la cultura bizantina, es una mezcla de cultura, arte, historia y fe que se hace vida en el corazón de los habitantes del Imperio. Desde los primeros siglos del cristianismo, se da un cambio fundamental en el modo de hablar de la imagen y de representarla frente a lo que ocurría en el Antiguo Testamento donde había una prohibición de pintar imágenes de Dios para no incurrir en una deformación de la imagen inmaterial y espiritual del dios único y verdadero (8). En occidente tenemos una continuidad tradicional con la iconografía oriental en los primitivos pintores italianos, en el románico catalán, etc. poco a poco se va desintegrando este arte hasta llegar al renacimiento que se aparta de la imagen teológica de oriente en aras de una imitación naturalista de los episodios. Como consecuencia de esto, el arte sagrado se desgaja de la tradición y de la teología, con perjuicio del arte y de su reflejo en la profesión de la fe de los cristianos.

Con la reforma del Concilio Vaticano II, que desplaza el altar desde el fondo del ábside para darle de nuevo la posición central que había tenido siempre, la idea de una corona misteriosa puesta sobre la

asamblea, recupera y renueva el ciclo pictórico de las basílicas más antiguas. Este ciclo pictórico, con su catequesis visual e inmediata, favorece una participación más intensa de la asamblea cristiana en los misterios celebrados.

El Concilio ha vuelto a sugerir que sea revitalizado el rol de las figuras simbólico-sacramentales en la Liturgia: «Las imágenes sagradas, presentes en nuestras Iglesias y en nuestras casas, están destinadas a despertar y alimentar nuestra fe en el Misterio de Cristo. A través del icono de Cristo y de sus obras de salvación, es a él a quien adoramos» (9).

Dentro de las artes del espacio que integran ese contexto de arte total que debe ser la celebración litúrgica, la pintura contribuye particularmente a hermanar la experiencia de la celebración con la experiencia estética. La pintura desvela el misterio de las cosas en la evidencia de la luz. Lo desvela como una realidad real. En especial el icono es un ejemplo de la carga de profundidad que la imagen puede alcanzar en el templo como espacio litúrgico. En el icono la translucidez y el simbolismo llegan a su plenitud y se trascienden. Lo representado ya no son símbolos sino realidad. La luz no procede de focos de iluminación exterior sino que constituye el fondo mismo de la imagen. Evoca la luz increada, el Dios “todo en todos” de la Jerusalén Celeste. En los iconos no hay una fuente de luz: la luz es su tema ya que el iconógrafo pinta e ilumina con la luz tabórica.

El valor principal del icono se fundamenta en la realidad y la teología de la Presencia. El icono es un signo de presencia. No es un mero instrumento de ornamentación o de ilustración de los pasajes sagrados. Es un fin en sí mismo. No tiene realidad propia en sí mismo. Todo el valor y la entidad que posee los recibe de la participación en el misterio que hace presente: atestigua la Presencia de Dios.

El arte del icono no es sólo una técnica artística sino también un tratado teológico. Lo que en él se representa no se puede escribir en una lengua sino que es algo que se comprende en todas partes, es universal: es la lengua internacional de la Iglesia, la lengua del reino celeste. Cada escena es una oportunidad de contemplación e interiorización para profundizar en la fe. Es, podríamos decir, teología visual, una ayuda a la oración y a la contemplación. La iconografía nace con Cristo, icono del Padre invisible. Está centrada en la Encarnación. Cristo restablece en el hombre la imagen de Dios que el pecado había ofuscado, de manera tal que el hombre, transformado en Su Imagen, llega a ser el más conmovedor icono de Dios.

El arte sagrado de los iconos no ha sido inventado por los artistas, es una institución que viene de los Santos Padres y de la tradición de la Iglesia. Ha habido momentos difíciles para el arte del icono como la controversia sobre la representación del misterio cristiano que ha pasado a la historia con el nombre de “lucha iconoclasta”. Las imágenes sagradas, muy difundidas en la devoción del pueblo de Dios en los primeros años de su historia, fueron objeto de contestación. El II Concilio de Nicea en el año 787 estableció la licitud de las imágenes y de su culto. El argumento decisivo que se dio para admitirlas fue el misterio de la Encarnación: si el Hijo de Dios ha entrado en el mundo de las realidades visibles, tendiendo un puente con su humanidad entre lo visible y lo invisible, de forma análoga se puede pensar que una representación del misterio puede ser usada como evocación sensible del misterio. Así el icono no se venera por sí mismo, sino que lleva al sujeto representado.



Aún así siguieron las disputas sobre la conveniencia del icono hasta el siglo IX en medio de violentas persecuciones. Al final, la emperatriz Teodosia, en el año 843, instituyó una fiesta el primer Domingo de Cuaresma que las iglesias orientales denominan “el triunfo de la ortodoxia”. En ella se celebra el icono y el arte cristiano como elementos esenciales de la religión de la encarnación, como la mediación por la que lo invisible se hace visible.

El arte de los iconos está vinculado a significativos cánones teológicos y estéticos y se apoya en la convicción de que, en cierto sentido, el icono es un sacramento. En efecto, de forma paralela a lo que sucede en los sacramentos, hace presente el misterio de la Encarnación en uno y otro de sus aspectos ya que la Encarnación misma es un icono de Dios invisible.

El tema de los iconos según la tradición oriental tiene una originalidad que trasciende el nivel artístico. Son espacios en donde se manifiesta el Infinito, reconstrucción de la verdad del hombre, imágenes que llevan al reconocimiento de la presencia de lo divino, lugar de encuentro entre la experiencia estética y la religiosa. Además los iconos cumplen un ministerio de protección, de curación, de elevación y de transformación moral. Por ejemplo, la tradición iconográfica mariana, tan rica en su tipología y en sus coloridos y elementos simbólicos, representa un anuncio teológico sobre la realidad de la madre de Dios en su santidad y en su función en la historia de la salvación.

El icono se trata de un camino artístico-visual, paralelo a la palabra: el icono muestra lo que la palabra demuestra pero lo hace de forma más concreta, más adecuada al pueblo y también más envolvente ya que su finalidad es la de transformar al hombre en doxología, en imagen viva de la gloria divina. Se ha dicho que la pintura es el arte de hacer visible lo invisible cómo la música es el arte de hacer audible lo inaudible.

El arte religioso es como un reflejo del alma: es un anuncio celeste. El fondo de oro y la perspectiva inversa utilizados en el arte del icono ponen el punto de fuga de la perspectiva no en el interior de la pintura como hacía el Renacimiento sino fuera ella, en el espectador. Esto consigue que esta imagen sea un anuncio kerigmático, una buena noticia que se actualiza en el momento en el que se la ve, de modo análogo a como hacen los sacramentos que hacen presente el acto salvífico de Cristo, proponiéndolo como salvación en el hoy y en el ahora.

El icono como forma de culto no es mimético, no es un retrato de lo sobrenatural. Evoca y respeta la Trascendencia. Por eso elimina la perspectiva, los juegos de luces y el volumen superando todo aspecto realista. Por esta superación de la mimesis, el icono no es un ídolo y no induce a la idolatría. Además el pintor de iconos no imita. No representa, sino que, esencialmente, quita el velo, derriba el muro de separación, hace comunicar “este y el otro mundo”. El icono capta la presencia de Dios. El artista del icono está sometido a un canon, debe obedecerlo. En el arte religioso lo importante no es cómo está realizada una obra, la técnica utilizada y la materia con que se realiza sino el contenido dogmático-catequético que contiene. Las figuras tienen una aparente rigidez, que, sin embargo, subraya la potencia interior. La perspectiva está invertida. Mientras en el arte profano el cuadro es cóncavo e invita al que lo observa a introducirse en la obra, en estas pinturas, por el contrario, siendo convexas, es el cielo que anuncia un acontecimiento al que las observa.

Pavel Evdokimov ha descrito de manera significativa el recorrido interior que supone el icono. El icono no es simplemente la reproducción de lo que perciben los sentidos; más bien, supone lo que él define como «un ayuno de la mirada» (10). La percepción interior debe liberarse de la mera percepción de los sentidos para, mediante la oración y la ascesis, adquirir una nueva y más profunda capacidad de ver; debe recorrer el paso de lo que es meramente exterior a la realidad en su profundidad, de manera que el artista vea lo que los sentidos por sí mismos no ven y, sin embargo, aparece en el campo de lo sensible: el esplendor de la gloria de Dios, «la gloria de Dios que está en el rostro de Cristo» (11). Admirar los iconos, y en general los grandes cuadros del arte cristiano, nos conduce por una vía interior, una vía de superación de uno mismo y, en esta purificación de la mirada, que es purificación del corazón, nos revela la Belleza, o al menos un rayo de su esplendor. Precisamente de esta manera nos pone en relación con la fuerza de la verdad.

Hans Urs von Balthasar, en sus libros acerca de la estética teológica, constata que en la época moderna se ha producido una separación entre la teología y la belleza. Es importante resolver esta separación entre belleza y teología. Simon Weil ha afirmado que la belleza es hoy casi la única vía para que el hombre actual pueda llegar a creer en Dios. Por eso la estética teológica, hoy día, es una forma eficaz e imprescindible de anunciar a los hombres la Buena noticia de Cristo Resucitado. Siguiendo esta idea en la actualidad del arte sacro se puede detectar una vuelta a modelos iconográficos del pasado creando obras donde se intenta una recuperación de modelos figurativos que sirvan de nuevo para transmitir las verdades de fe en un mundo en progresiva descristianización. Dentro de esta corriente se puede ubicar la obra del español Kiko Argüello, pintor y fundador del Camino Neocatecumenal, itinerario de iniciación cristiana que surge a raíz del Concilio Vaticano II. En el seno del mismo ha tenido lugar una renovación artística impulsada por Argüello que trata de llevar a la parroquia a la imagen de «una aldea celeste frente a la aldea global... Un espacio donde realmente se crea un pueblo nuevo» (12). Esta renovación se centra en dos puntos: el primero es crear espacios arquitectónicos nuevos y el segundo la recuperación del icono en el arte occidental. En cuenta a arquitectura se ha desarrollado un espacio denominado *catecumenium* que constan de un conjunto de pequeñas salas que complementan el espacio de la iglesia y que son utilizadas por pequeñas comunidades.

Francisco José Gómez de Argüello conocido como Kiko Argüello, nace en León el día 9 de enero de 1939. Estudió Bellas Artes en la Academia de San Fernando de Madrid y recibe el título de profesor de pintura y diseño. En 1959 consigue el Premio Nacional Extraordinario de Pintura con una obra titulada “Espera” de estilo expresionista alemán. En 1960, con el escultor Coomontes y el vidrierista Muñoz de Pablos, funda el grupo de investigación y desarrollo del Arte Sacro “Gremio 62”, con el que buscaban renovar el arte religioso a través de un cambio en el templo porque hasta ese momento entendían que se hacía una arquitectura desarticulada. Con Gremio 62, Kiko Argüello hace varias exposiciones. Una de ellas tuvo lugar en Madrid en la Dirección General de Bellas Artes (1962). Argüello, además, representa a España, nombrado por el Ministerio de Relaciones Culturales, en la Exposición Universal de Arte Sacro en Royan (Francia) en 1960. Además gozó de una beca de estudio para buscar puntos de coincidencia entre el arte protestante y el arte católico, de cara al Concilio Vaticano II. Se trataba de una gira por toda Europa junto con un teólogo dominico y un arquitecto buscando dichos vínculos. En este estudio

trataron diversas corrientes de la arquitectura moderna como Le Corbusier, Alvar Aalto, los arquitectos alemanes... En los años 60 se fue a vivir a las barracas de Palomeras Altas en Madrid y esta experiencia será el germen del Camino Neocatecumenal ya que en ella se dio una síntesis teológico-catequética que sentaría las bases de este itinerario de formación católica.

En cuanto al uso del icono en el Camino Neocatecumenal se puede entender dentro de un contexto ecuménico del camino hacia la unidad de la Iglesia ortodoxa con la Iglesia católica. Estas pinturas tienen como misión la evangelización y para ello se utiliza la tradición de la Iglesia de Oriente que ha conservado el canon de la tradición primitiva. Mirando la obra del pintor ruso Andrei Rublev (13) podemos recordar la síntesis que necesita el momento cultural cristiano de Occidente: recuperar una imagen capaz de reflejar el contenido de la fe. Esto significa saber plasmar nuestra fe en una estética que no sea ni anacrónica ni sólo arqueológica pero basada en la tradición de siempre.

La producción de este autor abarca desde finales de los años 50 hasta la actualidad, en que sigue activo. En su producción se pueden distinguir dos momentos creadores: el primero de ellos estaría asociado a los movimientos vanguardistas europeos, de los cuales recibiría influencias claras hasta los años 80 aproximadamente. A partir de esta fecha se ve en su producción una utilización de fuentes orientales, en especial la inspiración prestada por la iconografía ortodoxa, en especial las obras rusas de Rublev. Durante esta segunda etapa de creación ha realizado más de 100 obras junto con su grupo colaborador en España, Italia, Israel, ocupándose además de obras pictóricas de colaboraciones arquitectónicas, vidrieras, diseños de orfebrería y ajuar litúrgico.

Kiko Argüello considera estos iconos como una forma de predicación y de evangelización. Son parte de lo que él denomina “Nueva Estética” (14), necesaria para el hombre de hoy y según estos parámetros estilísticos han sido realizados numerosos proyectos arquitectónicos y pictóricos, como por ejemplo la parroquia de Santa Catalina Labouré de Madrid y el catecumenium de la iglesia de san Frontis en Zamora o también obras aisladas que recuperan el icono como expresión del arte sacro, por ejemplo el icono de la Virgen del Camino que se encuentra en la Catedral de La Almudena o la Sagrada Familia, encargada por el Vaticano para presidir las Jornadas Mundiales de la Familia. El arte oriental o la iconografía bizantina le sirven a este pintor para transmitir emociones y sentimientos a través de los misterios más importantes del cristiano, en lo que se llama la Corona Misteriosa. Se llama corona misteriosa a la amplia franja que circunda en la parte superior la totalidad del recinto de la Iglesia. Está pintada con imágenes inspiradas en la iconografía de la Iglesia Oriental y corona la asamblea uniendo el cielo y la tierra. Las pinturas, ubicadas en elementos más o menos cuadrados o en forma de retablo pictórico, representan los distintos momentos del Misterio de la salvación, recorriendo todo el año litúrgico. En el centro de los ciclos pictóricos se coloca el Cristo Pantocrátor, revestido de su gloria divina.

En cuanto al estilo, sigue la tradición de la iconografía oriental aunque innovando en la técnica. Une la tradición de oriente y de occidente. En estas pinturas, el centro de perspectiva no está dentro del cuadro sino que se sitúa fuera del cuadro, en el espectador. El fondo de oro está anunciando desde cielo una noticia, de forma que cuando se ve una pintura se realiza lo que ella misma anuncia, como hacen los sacramentos que, celebrados en el centro de la asamblea, realizan lo mismo que representan. Las hojas

de “pan de oro de ceca” circundan todas las pinturas y las unen en un haz ininterrumpido de luz. El oro utilizado en las pinturas iconográficas representa la luz emitida por la presencia de Dios, que se ha hecho visible en el tiempo.

En cuanto a la técnica usada por Kiko Argüello para la realización de sus iconos, no se trata de una técnica arqueológica sino que incorpora los avances de la pintura moderna. Actualiza las técnicas iconográficas orientales, para llegar al hombre contemporáneo, pero siempre siguiendo el canon del arte bizantino, que tiene como una de sus normas principales la de no alterar ni inventar nada, es decir, respetar ese canon que viene dado por el arte ortodoxo de la mano de algunos pintores como Andrej Rublev. Además, en las pinturas de Argüello se puede ver influencia de pintores como Matisse, Braque o Picasso y alguna que otra pincelada influencia de otros artistas del arte occidental.

Las pinturas están realizadas al óleo sobre muro preparado con estuco romano, utilizando distintos pigmentos minerales aglutinados con aceite de lino y diluidos con esencia de trementina. Los óxidos así diluidos penetran en el estuco haciéndose un cuerpo con él. En la medida que la cal y la marmolina van recibiendo el color y este va penetrando en el estuco, la pintura mural adopta una textura mate y aterciopelada de gran duración y efecto cromático. Para la creación de la obra a toda superficie ondulada le corresponde una superficie tersa al igual que en la elección de colores influye la teoría de los complementarios y el equilibrio entre colores fríos y cálidos. Es lo que se denomina “facto-disfacto”.

Los colores están hechos con tierras de óxido de hierro y otros minerales que son aglutinados con aceite de lino cocido y esencia de trementina, de tal manera que sean absorbidos por el muro y lleguen a ser parte de éste como en los frescos. Para mantener en el tiempo los colores, el artista ha ideado una nueva técnica preparando la corona de la Iglesia con “estuco romano”, compuesto con polvo de mármol y cal.

En conclusión, la obra de Kilo Argüello se ha convertido en un ejemplo de actualización de modelos iconográficos del pasado ya que utiliza la iconografía como modelo plástico y como vehículo transmisor de conceptos religiosos utilizando para ello también técnicas propias del arte actual todo ello orientado a la creación de un arte sacro litúrgico orientado a la evangelización.

## Notas

1. Epistulae, IX; CCL, 140<sup>a</sup>, 1714.
2. Sal 45,2.
3. Bendicional, Cap. XXXII, c. 1091.
4. Ibídem, Cap. XXXII, c. 1092.
5. Concilio de Nicea II, Act. VII Mansi XIII, 378; Denzinger. Schönmetzet, 601.
6. Bendicional, Cap. XXXII, c. 1093.
7. C. SHÖNBORN, Carl: *El icono de Cristo. Una introducción teológica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1999, pág. 209.
8. Dt 4, 15-20.
9. Catecismo de la Iglesia Católica, n. 1192.
10. EVDOKIMOV, Paul: *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.
11. 2 Co 4, 6.
12. KIKO ARGÜELLO: “Discurso en la consagración de la iglesia de la parroquia de Santa Catalina Labouré”, 8 de junio de 2003 (transcripción de la grabación de su discurso).
13. Andrei Rublev (? , c. 1360-Moscú, 1430), religioso y pintor ruso que es considerado como el iconógrafo más grande de Rusia. Fue discípulo de Teófanos el Griego, con quien realizó los frescos de la catedral de la Anunciación de Moscú. En 1408 colaboró en la decoración de la catedral de la Dormición de Vladímir (*Juicio final*). Su obra personal, en la que se aleja de la tradición bizantina, es de una gran expresividad y espiritualidad, y tendría gran influencia en la posterior pintura de iconos, creando obras emblemáticas para la tradición iconográfica rusa como por ejemplo el icono de la *Trinidad del Antiguo Testamento* (c. 1410, Galería Tretiakov, Moscú), *El Salvador entre las potencias* (c. 1410, Galería Tretiakov, Moscú) o *Cristo Salvador* (c. 1420, procedente de Zvenigorod, orden de la deesis de la catedral, Galería Tretiakov, Moscú). Fue canonizado en 1988 y la Iglesia Ortodoxa rusa celebra su fiesta el cuatro de julio.
14. KIKO ARGÜELLO: “Discurso en la consagración de la iglesia de la Parroquia de Santa Catalina Labouré”, 8 de junio de 2003, (transcripción de la grabación de su discurso).





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Utilización y revalorización del pasado. La restauración de la arquitectura religiosa en el Gran Bilbao (1876-1936)

Eva Diez Paton  
Universidad del País Vasco

### Resumen

Entre finales del siglo XIX y principios del XX se restauraron los principales monumentos de la comarca del Gran Bilbao. A través de las intervenciones en la Basílica-Catedral de Santiago, la Basílica de Begoña, ambas en Bilbao, la iglesia de Santa María de Erandio y la de Santa María de Portugalete pretendemos comprender por qué una sociedad en pleno progreso vuelve su mirada hacia los monumentos del pasado. La restauración monumental es algo más que una intervención arquitectónica, es una puesta en valor que habla más de la ideología del que interviene en el patrimonio que del propio monumento. Por medio de nuestro estudio pretendemos acercarnos a una nueva actitud de la sociedad decimonónica: la búsqueda de una serie de valores que necesita traer del pasado al presente.

### Abstract

*Between the late nineteenth and early twentieth century restored the main monuments of Gran Bilbao. Through interventions in the Basilica- Cathedral of Santiago, the Basilica of Begoña, both in Bilbao, the church of Santa María de Erandio and Santa María de Portugalete we try to understand why a society in the progress returns its glance towards monuments of the past. The monumental restoration is something more than are architectural intervention. By means of our study we try to approach us a new attitude of the society: the search of a series of values that needs to bring of the past to the present.*

El estudio de la restauración monumental se presenta como una cuestión compleja a la que afectan multitud de factores. El vocablo “*restauratio*” viene a significar renovar o restablecer, idea muy cercana a la significación que se le dio a comienzos del siglo XIX, pero que pasados los años ha ido adquiriendo numerosos matices. Partiendo de esa premisa, la restauración arquitectónica se ha convertido en una disciplina en continua evolución y a la que cada arquitecto restaurador dota de connotaciones diferentes.

El análisis de la restauración de monumentos en Vizcaya podría ser abordada desde múltiples puntos de vista, tantos como agentes intervienen en ella. Sin embargo, el objetivo de nuestro estudio, como así se sugirió en el debate de la Mesa II, es identificar las motivaciones y los objetivos que se esconden tras los proyectos de conservación-restauración de los edificios histórico-artísticos. La sociedad contemporánea halló en ellos un testimonio de épocas pasadas, de gloria nacional, de armonía social o de religiosidad del que carecía el presente. Es por tanto un intento de asimilar y aprehender dichos valores a través de la restauración monumental, es decir, utilizar y revalorizar el pasado.

¿Por qué utilizamos los términos “utilización” y “revalorización”? Utilizar no es más que aprovecharse de algo. Si además está vinculado a la restauración monumental hace referencia a la adaptación de un edificio a las exigencias de uso contemporáneas (1). Mientras que “revalorización” designa el conjunto de acciones inmateriales que aplican una “tutela activa” sobre ese bien cultural (2).

En definitiva nos hallamos ante una nueva actitud frente a las obras del pasado. Según Aloïs Riegl se trata de una respuesta subjetiva determinada por la necesidad de satisfacer las exigencias de la voluntad moderna de arte (3). Hasta el siglo XIX el concepto de monumento mantenía la significación acuñada en época del Renacimiento, abarcando únicamente las obras de época clásica. La apertura ideológica del Romanticismo alumbró la idea moderna de monumento, dotándolo de diferentes connotaciones ideológicas, políticas y por qué no, emocionales.

La Revolución francesa de 1789 conllevó, además de un profundo cambio político e ideológico, una gran destrucción monumental. Un vandalismo artístico sin precedentes que puso en alerta a instituciones y eruditos de la época sobre la necesidad de conservar y reparar el patrimonio colectivo. Los escritores románticos identificaron en los monumentos las características propias del espíritu romántico, es decir, el individualismo, la imaginación y la creatividad.

Mientras algunos autores, como François-René de Chateaubriand, avivaron la llama de la fe cristiana tras la Revolución vinculándola con la arquitectura medieval, otros como Augustus Welby Northmore Pugin proponían la arquitectura como modelo moral y religioso capaz de convertir desde la belleza y acercar a los hombres los “verdaderos principios”. La redención social a través de la arquitectura gótica, ilustrada en la conversión del propio Pugin al catolicismo: «se está construyendo ahora, en el norte, una hermosísima capilla; estoy convencido de que, cuando esté terminada, me convertiré» (4). Arquitectura y religión forman un ente orgánico, un ser vivo que se desarrolla y es capaz de transformar a las personas.

Al mismo tiempo, Johann Wolfgang Goethe publicó *Sobre la arquitectura alemana* (1773) a modo de himno, ensalzando la figura del arquitecto y de la propia Catedral de Estrasburgo. El autor propuso la unión del poeta con el pueblo a través del sentimiento colectivo de la nación alemana, encarnada en la propia Catedral.

Se asociarán, por lo tanto, tres nociones a la arquitectura gótica: gótico-cristianismo, gótico-orgánico y gótico-nación. Lo medieval se relaciona con el cristianismo como oposición a la Antigüedad o al paganismo, es decir, a la cultura neoclásica imperante en el siglo XVIII. Por su parte, Johann Gottfried Herder, en la estela de Goethe, planteó el estudio de las individualidades de los pueblos alejado de los modelos abstractos y unilaterales (5), revistiendo así de carácter nacional al movimiento *Sturm und Drang*. Ideas que serían continuadas por generaciones enteras, volviendo su mirada a los poetas de lengua alemana y las creaciones surgidas del alma del pueblo (*Volksgeist*).

Además de la revalorización ideológica del monumento se comenzó a analizar la arquitectura de un modo racional y científico. Un primer paso fue la ordenación estilística de los diferentes períodos de la Historia del Arte y la Arquitectura. Este hecho vino motivado en gran medida por el desarrollo del historicismo romántico bajo la creencia de que se puede alcanzar «una adecuada comprensión de la naturaleza de cualquier fenómeno y un juicio adecuado de su valor, considerando tal fenómeno en términos del lugar que ha ocupado y el papel que ha desempeñado dentro de un proceso de desarrollo» (6). Este planteamiento encaminó a los eruditos del siglo XIX a una investigación filológica de la historia que desembocaría irremediabilmente en el positivismo.

La progresiva maduración crítica del concepto de patrimonio histórico fue la base reflexiva sobre la que se asentó la preocupación por su conservación, dando lugar al nacimiento de la “restauración artística” como disciplina científica. La práctica revelaría la necesidad de un corpus teórico y científico en el que los arquitectos restauradores pudieran apoyarse, surgiendo diversas teorías en continua reflexión. Francia, Italia, Inglaterra y Centroeuropa fueron los países pioneros en el estudio y valoración del nuevo concepto de restauración, cada vez más cargado de matices y más respetuoso no sólo con la obra original, sino también con los elementos que a lo largo del tiempo se habían ido añadiendo al mismo.

Dentro del caso español observamos cómo desde la desamortización de 1836, promulgada por Juan Álvarez Mendizábal, el patrimonio monumental fue convertido en un medio para regenerar la quebrantada economía española. Pensadores y eruditos de la talla de Pedro Madrazo, Manuel Assas y José María Quadrado, entre otros, pusieron voz a los monumentos en destrucción en revistas como *No me Olvides*, *El Artista* o *Renacimiento*, alertando a una sociedad poco interesada en la conservación monumental de la necesidad de perpetuar la vida del tesoro de la nación. La formación en 1844 de la Comisión Central de Monumentos marca el comienzo de la protección monumental en España. Este organismo, que pasó a depender en 1857 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, junto a sus Comisiones Provinciales, debía velar por la conservación del patrimonio y evitar restauraciones inapropiadas. Los arquitectos fueron poco a poco asimilando los principales criterios europeos, siendo la restauración en estilo la teoría más seguida. Ya en el siglo XX, arquitectos como Leopoldo Torres Balbás o Jeroni Martorell

abogaron por posturas más cercanas a la conservación monumental defendida en la Carta de Atenas de 1931.

En el País Vasco, tras el final de la última Guerra Carlista en 1876, se comenzó una lenta actividad restauradora promovida desde un primer momento por la propia feligresía de las villas, pueblos y anteiglesias. Un análisis de las intervenciones realizadas en el Gran Bilbao revela tres tipologías diferenciadas. La primera agrupa las reposiciones urgentes motivadas por la destrucción bélica. El segundo tipo lo constituyen pequeñas intervenciones que pretendían mantener el decoro de los templos, es decir, obras sencillas para perpetuar la vida de la arquitectura. Acciones aparentemente sin trascendencia para el estudio del historiador pero que constituyen un ejemplo de lo que podríamos denominar conservación mínima. Finalmente, encontramos las grandes obras de restauración monumental. Proyectos arquitectónicos en los que se pretendió recuperar y dotar de ciertos valores a los monumentos y donde se invirtieron grandes sumas de dinero. Así, el patrimonio histórico-artístico se convirtió en símbolo de la historia de las ciudades y países, lazo irremplazable con el pasado y “contenedor” de valores religiosos, históricos, artísticos y nacionales en pleno auge del neocatolicismo y de los nacionalismos.

La villa de Bilbao fue el núcleo donde se emprendieron un mayor número de intervenciones, restaurándose todos sus templos tras los desastres sufridos en la Guerra. En un Bilbao inmerso en plena efervescencia urbanística, muchos de los arquitectos que en ese momento construían el nuevo Ensanche participaron también en diferentes restauraciones. En el periodo que abarca nuestro estudio identificamos dos grupos de arquitectos: la primera generación del Ensanche, con figuras como Severino Achúcarro, José María Basterra, Alfredo Acebal o Julio Saracíbar, y, ya en el siglo XX, una segunda generación formada por Manuel Ignacio Galíndez, Diego de Basterra y Calixto Emiliano Amann, entre otros (7).

Entre todas las restauraciones destacó la realizada en la Basílica-Catedral del Señor Santiago. La iglesia matriz de la villa, pues se la considera anterior al otorgamiento de la Carta Puebla por parte de Don Diego López de Haro en el año 1300, posee una amplia vida constructiva. Desde el siglo XIV fueron innumerables las intervenciones realizadas en ella: al siglo XV corresponde la construcción del claustro, sacristía y pórtico, al siglo XVI la fachada y en el siglo XVIII se erigió la torre.

Las intervenciones iniciales fueron reposiciones urgentes motivadas por la destrucción bélica (8). La iglesia se hallaba en un estado de conservación muy precario, con las bóvedas, el claustro y la torre, que sirvió como defensa de la villa tras colocar en ella un cañón, destruidos en gran parte. Tras estas primeras reparaciones, en 1867 comenzó la gestación de un proyecto de restauración monumental para restablecer los valores religiosos e históricos del templo. Su principal objetivo era proteger los sentimientos católicos del pueblo bilbaíno, que «no puede mirar con indiferencia el abandono que existe en muchas cosas que tan directamente contribuyen a sostener y fomenta estos sentimientos» (9). Estas palabras son reflejo de la corriente neocatólica que comenzaba a imperar en España y que intentaba conciliar las nuevas condiciones político-sociales con la doctrina católica.

La construcción del nuevo Ensanche de la villa fue también un importante condicionante para la restauración de la Basílica-Catedral. El próspero e industrial Bilbao no podía consentir que su núcleo histórico mantuviese tal imagen de deterioro y abandono, y menos aún su iglesia matriz. Ésta debía ofrecer al visitante una apariencia de monumentalidad y grandiosidad a la altura de las nuevas construcciones.

El arquitecto encargado fue Severino Achúcarro (10) quien, siguiendo los postulados violetianos, erigió una nueva torre y portada neomedievales, relegando así al olvido la antigua obra que aún se conservaba. La nueva imagen del templo debía despertar los sentimientos católicos del pueblo bilbaíno y al mismo tiempo traducir al exterior que se trataba de un monumento histórico, un bien del pasado. El estilo que indudablemente mejor manifestaba estas ideas, y cuya ornamentalidad mejor coadyuvaba a la imagen de grandilocuencia que se quería transmitir, era el gótico. A nuestro juicio, el modelo seguido fueron las grandes portadas góticas del siglo XIII, así como construcciones francesas más cercanas al País Vasco como la Catedral de Bayona, también restaurada en fechas cercanas a la bilbaína (11).

El arquitecto no hace sino mostrar la tendencia historicista imperante en el siglo XIX, buscando indiscriminadamente en el pasado un estilo que responda plenamente a los sentimientos de la época y sociedad contemporáneas. La unión entre pasado e ideología se da a través de las formas. Así, los estilos del pasado ya no eran pasado y la distancia entre lo acontecido y el presente desaparece, actuando plenamente el gótico en la vida del siglo XIX (12). De este modo, podemos intuir en la elección medievalista de Achúcarro las relaciones gótico-cristianismo y gótico-orgánico citadas anteriormente.

Finalmente, entre 1929 y 1936, y gracias a la ayuda de la Diputación de Vizcaya, el arquitecto Manuel Ignacio Galíndez (13) restauró el claustro, uno de los pocos de estilo gótico conservados en el Señorío. La construcción se encontraba en mal estado de conservación, los arcos habían sido cegados, las tracerías habían desaparecido, los muros se hallaban desportillados, etc. Galíndez no sólo se limitó a reponer y limpiar el claustro, sino que realizó todo un despliegue decorativo añadiendo pináculos, pilares fasciculados, tracerías labradas a base de formas de “vejigas de pez”, etc.

Esta restauración en estilo dio como resultado una obra alejada de la tradición gótica del País Vasco, dominada más por la austeridad que por la riqueza decorativa (Convento de San Francisco de Bermeo). Cercano al gótico isabelino desarrollado en el siglo XV, el lenguaje recuperado por Galíndez nos remite a la obra de Juan Guas en el claustro de la Catedral de Segovia y en la decoración de la tracería del monasterio de San Juan de los Reyes.

El segundo ejemplo, dentro de la villa de Bilbao, es el de la Basílica de Begoña. Su construcción se remonta al siglo XVI, siendo una muestra significativa de las iglesias gótico-renacentistas de planta de salón o *hallenkirche* tan populares en el País Vasco. Su estratégica situación la convirtió en objetivo prioritario durante las diferentes guerras, con el resultado final de la destrucción de la torre y parte de sus bóvedas.

La ruina de la torre llevó a innumerables reconstrucciones por parte de los arquitectos Antonio de Armona (1849-1850) y Atanasio de Anduiza (1881), sin que ninguna de ellas llenase las expectativas de la Junta de Fábrica. Pasados los años, en 1898, se promovió un concurso para erigir una nueva construcción



que estuviera a la altura de uno de los hechos más destacados dentro de la historia de la Basílica, la proclamación de la Virgen de Begoña como Patrona de Vizcaya. Las bases del concurso permitían a los arquitectos optar entre los dos estilos a los que correspondía el templo, el gótico o el renacentista, e incluso se accedía a reemplazar la situación original de la torre, sobre el acceso principal, permitiendo alzarla en uno de sus laterales.

Sin embargo, su construcción no hubiera sido posible sin la ayuda de la benefactora de la villa Casilda Iturrizar, quien legó para ello una partida de 25.000 pesetas en 1900. El donativo traía consigo una cláusula que condicionó el futuro de la torre: las obras de derribo de la antigua construcción debían comenzarse en aquel mismo año (14). A nuestro juicio, debido a este hecho, la Junta solicitó a José María Basterra (15) la redacción del proyecto que a la postre sería el definitivo.

El arquitecto respetó el emplazamiento original conservando así su carácter de “faro” de la villa, origen de tradiciones locales como el canto de La Salve que los marineros dedicaban a la Virgen en la ría del Nervión en el punto en que la Basílica se hacía visible. Esta fue la única concesión que se hizo a la obra preexistente, siendo el resultado un conjunto ecléctico más cercano a la recreación personal que a la fidelidad histórica. La nueva torre presenta la verticalidad del gótico, junto a un despliegue ornamental propio del plateresco y una multitud de cupulillas que nos remiten a la tradición arquitectónica de Aquitania (16).

En el resto de la comarca destacan las restauraciones de las iglesias de Santa María de Portugalete y Santa María de Erandio. La villa de Portugalete, situada en la margen izquierda de la ría, es uno de los municipios vizcaínos con mayor historia e interés artístico. El origen de su iglesia está unido a la fundación de la villa en el siglo XIV, aunque su imagen actual responde a una reconstrucción sufrida en el siglo XVI. Durante las Guerras Carlistas se destruyó su torre y bóvedas, encargándose al arquitecto Severino de Achúcarro las primeras obras de reposición en 1875. Éste reparó la cubierta y las bóvedas, realizó un retejo general y arregló las ventanas del templo.

La restauración de la torre tuvo que esperar hasta 1883, año en el que se retoma el proyecto. Como en los casos anteriores, encontramos unas obras de reposición urgentes que terminan convirtiéndose en una intervención que afecta a todo el templo. El arquitecto Julio Saracíbar (17) se encargó de reconstruir el coro en estilo neogótico e intentó ampliar su intervención a la arruinada torre. Su grandilocuente diseño de torre puerta neomedieval no era respetuoso con la construcción original, una obra barroco clasicista, siendo el proyecto finalmente paralizado.

Posteriormente el encargo recaería en los arquitectos Casto de Zavala (18) y Francisco de Angoitia (19), que mostrando unas avanzadas ideas para la época y el lugar, rechazaron cualquier tipo de recreación arquitectónica limitándose a reponer las partes destruidas: «no se trata de atacar un remiendo mal echado, se trata de una obra original que vino a encajarse en tiempo oportuno, por esto no procede reemplazarla con otra cuyo pensamiento viene fuera de tiempo». Angoitia además criticó duramente la obra propuesta por Julio Saracíbar: «recuerdo haber visto un proyecto de obra ojival a pretexto de dar a los componentes

del templo de Portugalete la unidad de estilo; pensamiento que sin duda no ha sido bien meditado, porque muy difícil sería evitar que quedasen restos que acusaran la ligereza con que el siglo 19 exagera sus pretensiones, aún después que los años dieran a la nueva construcción el tono de las antiguas fábricas. Por de pronto tendríamos que sobre la portada y actual arranque de la torre, que corresponde al siglo 16, se pretendería apoyar una obra que recuerda el siglo 15, sin que el ingenio alcance a remediar, con mediano éxito, este anacronismo» (20).

Casto de Zavala, en términos similares a los expuestos por su compañero, abogaba por la conservación de la mayoría de la fábrica: «la torre se halla en estado aprovechable en más de su 80 por ciento y fuera un desacierto refinado seguir el camino de mayores gastos a la par de faltar al consejo prudente del arte y al respeto de nuestros antepasados, que con más fe religiosa, erigían esos templos, hoy admiración y convicción de nuestra impotencia caso de nueva erección» (21).

Los arquitectos mantuvieron en la nueva torre el lenguaje clasicista a base de vanos de medio punto y pilastras a lo largo del paramento. Sobre este cuerpo y enlazando con la cúpula se levantan bolas, que también poseía la anterior edificación, y la cúpula apuntada con remate de linterna con volutas decorativas. A pesar de que hoy podamos aplaudir la medida en la intervención de Zavala y Angoitia, algunos historiadores a mediados del siglo XX la criticaron duramente: «fue una pena que nuestros antecesores no remataran la Parroquia de mejor manera. La Iglesia gótica, tan airosa y limpia, tenía derecho a otra torre mejor acabada. Y es más sensible el error porque se pudo y debió haber reedificado en 1874, cuando la Guerra Carlista la hizo venir a tierra. Pero, por lo visto, no quisieron. Les ganó a nuestras autoridades de entonces la preocupación un tanto sensiblera de no cambiar la silueta parroquial que habían visto de niños» (22). Este tipo de pensamiento fue el dominante en la dictadura franquista, durante la que se abandonan las doctrinas conservadoras encabezadas por Leopoldo Torres Balbás en favor de una repriminación, defendida en su día por Vicente Lampérez y Romea, justificada en la existencia de los métodos necesarios de interpretación arqueológica (23).

A finales del siglo XIX, la villa de Portugalete sufrió una gran expansión urbana, motivada por el impulso de la industrialización de las localidades colindantes y su conversión en zona de ocio y esparcimiento por parte de la nueva burguesía vizcaína. Tras las reposiciones urgentes encaminadas a mantener el culto y satisfacer las necesidades religiosas de la feligresía, de nuevo nos encontramos con la “decimononiquización” de una villa medieval. Los mismos arquitectos que erigen el ensanche bilbaíno trabajaron en la modernización de Portugalete (24), así como en la restauración del templo de Santa María. La idea ya sugerida en la restauración de la Basílica-Catedral de Santiago vuelve a aparecer de fondo: el pasado en el presente.

Ambas reconstrucciones se promovieron en la década de los 80, tratándose una y otra a diseños neomedievalistas. Tanto el proyecto de Achúcarro en Bilbao como el de Saracíbar en Portugalete, con la recuperación de las formas góticas, responden a la búsqueda y creación de un “mito”, el de la Catedral Gótica, elemento aglutinador de grandes ideas y capaz de transformar la reciente sociedad contemporánea. Un elemento repleto de valores no sólo religiosos sino también ideológicos (25).

Por último, la iglesia de Santa María de Erandio, cuyo origen data entre los siglos XV y XVI, fue considerada como una de las iglesias más antiguas que se conservaban en la provincia de Vizcaya y el mejor ejemplo de torre-fortaleza. Este caso nos permite analizar la actuación de un organismo clave en la conservación monumental en Vizcaya, la Junta de Cultura Vasca. Nacida en 1917 en el seno de la Diputación de Vizcaya, su finalidad era promover y estimular las ciencias, artes, lengua y costumbres de la provincia (26). De mayor interés para nuestro estudio supone la creación de la Sección de Conservación de Monumentos en 1920, que proponía, en la moción para su fundación, la compra y reparación de monumentos artísticos así como la redacción de un catálogo de la riqueza artística de Vizcaya (27).

La Junta subvencionó unas obras de restauración, dirigidas por el arquitecto Calixto Emiliano Amann (28), que aunque en algunos puntos resultaron excesivas, introducen la utilización de nuevos materiales, como el hormigón armado, en la restauración monumental. Las obras de la torre, realizadas en 1922-1923 (limpieza general, recomposición del antepecho calado, apertura de vanos, construcción del tejado con hormigón armado, etc.) muestran una nueva actitud frente a la restauración en Vizcaya al utilizar materiales considerados hasta el momento inadecuados para su uso en monumentos antiguos.

El uso del hormigón armado en la restauración de monumentos fue parejo a su empleo en la arquitectura contemporánea de nueva planta. La idea de la utilización de nuevos materiales en la arquitectura del pasado no es nueva. La doctrina de Viollet-le-Duc siempre se muestra partidaria de poner al servicio de la restauración no sólo los nuevos materiales sino también las innovaciones tecnológicas. No olvidemos que los arquitectos del siglo XIX, firmes seguidores del pensamiento positivista de Auguste Comte e Hippolyte Taine, reemplazaron la ciencia por la antigua metafísica (29). Así, Viollet-le-Duc afirmaba: «supongamos que un arquitecto de los siglos XII o XIII viviera con nosotros, y que tuviera que iniciarnos en la arquitectura moderna; si pusiéramos a su disposición la perfección de la industria moderna, no construiría un edificio como en la época de Felipe Augusto o de San Luis, porque esto sería falsear la primera ley del arte, que es conformarse con las necesidades y costumbres de los tiempos» (30).

Ya en 1931, la Carta de Atenas aprueba en su artículo 5º el empleo «juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, muy especialmente del concreto armado» (31). Debido a los graves problemas de la utilización del hormigón armado en algunos edificios históricos (32), en los últimos documentos internacionales, como la Carta de Cracovia, se afirma que cualquier material y tecnología nuevos deben ser probados rigurosamente siendo continuamente controlados, teniendo en cuenta los resultados y su comportamiento posterior (33).

En el caso vizcaíno, el arquitecto y la Junta de Cultura Vasca optaron por el uso de este material debido a que la causa principal del mal estado de conservación del monumento era la ruina de la cubierta. Ésta debía ser reparada con urgencia y Amann mostró una fe absoluta en las nuevas técnicas y materiales frente a los tradicionales. A pesar de ello, su uso se aprobó porque su estructura iba a quedar oculta desde el exterior, recubierto por las tejas.

La Junta de Cultura, organismo promovido por diputados nacionalistas, buscaba perpetuar los monumentos que por su interés histórico o artístico enriquecían a Vizcaya. En el caso de Santa María de

Erandio, además del estado de ruina que presentaba la torre, ésta sería la argumentación principal para la participación de la Junta, apelándose a que se trataba uno de los pocos monumentos que conservaba la provincia. Y es que la sociedad decimonónica vizcaína siempre infravaloró su patrimonio histórico-artístico, imagen que quizás hubiera cambiado si organismos como la Comisión de Monumentos o la Diputación provincial hubiesen promovido, como era una de sus obligaciones, la creación de un catálogo artístico que diera a conocer la singular belleza de los monumentos de Vizcaya.

Las experiencias en la conservación y restauración de los monumentos del pasado generaron una nueva significación de lo que se entendía por monumento, transformándolo en un eslabón con el pasado. Un medio de recuperar unas ideas de las que la sociedad contemporánea, alejada de lo espiritual y apegada a lo material, carecía. Este nuevo modo de mirar el patrimonio fue embrión de nuestro pensamiento actual, siendo hoy entendido como el conjunto de obras producidas por la humanidad en las que una comunidad reconoce unos valores con los que se identifica. Así, el monumento es una entidad identificada por su valor y que forma un soporte de la memoria, donde se reconocen aspectos relevantes que guardan relación con actos y pensamientos humanos, asociados al curso de la historia y todavía accesibles a nosotros (34).

En definitiva, la restauración monumental, tanto en la actualidad como en los siglos XIX-XX, reconoce en los monumentos, y busca utilizar y revalorizar, una serie de valores con los que nos sentimos identificados. Así, advertimos en la época de nuestro estudio, que se van a revalorizar los monumentos por su valor de antigüedad (testimonio del pasado), valor histórico (connotaciones históricas, políticas o religiosas que se le atribuyan) y el valor de novedad (dotar al monumento de una imagen de “nuevo” de recientemente acabado y creado). Estas ideas ya fueron expuestas por Aloïs Riegl que supo ver, a comienzos del siglo XX, las causas que habían llevado a sus predecesores y a su propio tiempo a intervenir en los edificios histórico-artísticos.

## Notas.

1. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 2003, pág 549.
2. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2003) op. cit., págs. 551-552.
3. RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1999, pág. 79. Definición del valor artístico: «todo monumento posee para nosotros un valor artístico, según la concepción moderna, si responde a las exigencias de la moderna voluntad de arte [*Kunstwollen*]».
4. MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pág. 54.
5. VV.AA.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, Visor, 1996, pág. 208.
6. MANDELBUM, N. A: *Study in Nineteenth Century Thought*. Citado por HERNANDO, Javier: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1995, pág. 113.
7. FULLAONDO, Juan Daniel: *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao II*, Madrid, Alfaguara, 1971, pág. 209 y pág. 365.
8. Para saber más sobre los efectos de las Guerras Carlistas en los templos de Bilbao, ver DIEZ PATON, Eva: “La reconstrucción y restauración del patrimonio monumental de la Villa de Bilbao tras las guerras carlistas”, en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas, Comité Español de Historia del Arte, 2006, págs. 627-635.
9. AHFB – Bilbao Sección Segunda 0394/111.
10. ACHÚCARRO Y MOCOROA, Severino (1844-1910). Nació en Bilbao, titulándose en 1866 en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En Bilbao proyectó numerosos edificios, como la Estación de la Concordia con destellos modernistas, la Sede de la Sociedad El Sitio, la reforma del Banco Bilbao o diversas casas de particulares, como la Casa de Adela Castejón en el Campo Volantín o la Casa de la Vda. de Fernando de Ybarra. Su obra aparece dominada por el eclecticismo, sin embargo encontramos tendencias modernista en algunos de sus trabajos e incluso neomedievales. A él se debe el proyecto del Ensanche de Bilbao (1876), realizado junto a los ingenieros Pablo de Alzola y Ernesto Hoffmayer. Falleció en París en 1910.
11. La restauración de la catedral de Santa María de Bayona fue dirigida por el arquitecto diocesano Emille Boeswillwald, discípulo de Viollet-le Duc. Éste se hizo cargo del proyecto hacia 1851 realizando, entre otros puntos, la reconstrucción de las torres y la restauración de la fachada. Severino Achúcarro estuvo toda su vida muy vinculado con Francia, país en el que completó sus estudios y donde posiblemente proyectase alguna obra, muriendo en París en 1910.



12. Debemos tener en cuenta el gran número de iglesias neomedievales que se van a erigir en este período en la villa: la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (1888-1890), la iglesia del Corazón de María (1891-1894) y la iglesia de San José (1905), todas ellas del arquitecto José María Basterra, o la iglesia de San Francisco de Asís (1896), según proyecto de Luis Landecheo.

13. GALÍNDEZ ZABALA, Manuel Ignacio (1892-1980). Nacido en Bilbao, cursó sus estudios de arquitectura en Madrid, licenciándose en 1918. Su carrera profesional la desarrolló principalmente en Bilbao, avanzando desde un lenguaje que no renuncia a las formas del pasado hasta un estilo racionalista. Entre su producción destaca: La Equitativa (1934), Seguros La Aurora (1935) o el Edificio La Naviera Aznar (1943). Asimismo, en Madrid proyectó el Edificio del Banco de Vizcaya (1930).

14. AHEB – Parroquia de Santa María de Begoña. Microfilm 9A – 109.

15. BASTERRA Y MADARIAGA, José María (1862-1934). Nacido en Bilbao, estudió arquitectura en Madrid, donde se licenció en 1887. Trabajó en diversas provincias como Cantabria, País Vasco, Salamanca, etc. Destaca su labor como arquitecto diocesano. Asimismo para la clientela particular erigió numerosos edificios en el Ensanche bilbaíno. Participó además en el proyecto de la Universidad Literaria de la Universidad de Deusto junto al arquitecto Francisco de Cubas (1886) y realizó, junto a Emiliano Amann, la Universidad Comercial (1916-1921).

16. Nieves Basurto ha relacionado el proyecto de José María Basterra con el monumento conmemorativo dedicado a Sir Walter Scott en los jardines de Prince's Street así como con la Basílica del Sacre Couer de París, obra de Paul Abadie, tanto por el uso de formas cupuliformes como por su situación estratégica y elevada. BASURTO FERRO, Nieves: "El medievalismo en el Bilbao finisecular. Nuevos templos y reconstrucciones", en *Archivos de Arquitectura*, núm. 1, 1995, págs. 49-60.

17. SARACÍBAR Y GUTIÉRREZ DE ROZAS, Julio de (1841-¿?). Hijo del también arquitecto vitoriano Martín de Saracíbar, cursó estudios de arquitectura en Madrid. En 1877 fue nombrado arquitecto municipal de Bilbao. El carácter ecléctico de su obra quedó reflejado en numerosos edificios del Ensanche y Casco Viejo bilbaínos: Casa de Saracíbar (1883), casas de vecinos en la calle María Muñoz (1881-1882), etc. Trabajó también fuera de Vizcaya, destacando las obras realizadas en Vitoria: Casa de las Jaquecas (1901), Casa Zuloaga (1901) y Villa Sofía (1902).

18. ZAVALA ELLACURIAGA, Casto de (1844-¿?). Arquitecto nacido en Elorrio, desarrolló su carrera en la provincia de Vizcaya. Fue arquitecto municipal de Baracaldo, donde realizó un gran número de obras.

19. ANGOITIA ABÁSULO, Francisco de (1817-¿?). Arquitecto bilbaíno que trabajó principalmente en Madrid. Entre sus obras se encuentra el Teatro Principal de Burgos (1858). Es autor de *Estilos de la arquitectura cristiana anterior al siglo XVI*.

20. AHEB – Portugalete. Santa María. 9A-618-03. Escrito del 8 de diciembre de 1886. Informe redactado en Madrid el 16 de octubre de 1886.

21. AHEB – Portugalete. Santa María. 9A-618-03. Escrito del 8 de diciembre de 1886. Informe y condiciones redactadas el 11 de diciembre de 1886.
22. CIRIQUIAIN GAIZTARRO, Mariano: *Monografía histórica de la Noble Villa y puerto de Portugalete*, Bilbao, Editorial Vizcaína, 1942, pág. 184.
23. GALLEGO FERNÁNDEZ, Pedro Luis: “Vicente Lámpez y la cultura fin de siglo: arqueología, estilo, restauración”, en *Restauración arquitectónica II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, págs. 135-136. Este cambio de actitud es patente en la restauración realizada por los Yárnoz en el Castillo de Olite, Navarra.
24. Sobre las nuevas construcciones realizadas en Portugalete ver PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, Gorka: *Portugalete 1852-1960. Historia de su arquitectura y expansión urbana*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1993.
25. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*.
26. AHFB – Educación, Deportes y Turismo 78, Caja 999, Exp. 2.
27. AHFB – Educación, Deportes y Turismo 60, Caja 981, Exp. 9.
28. AMANN AMANN, Calixto Emiliano (1882-1942). Nace en Bilbao y estudia arquitectura en Madrid, licenciándose en 1907. De estilo ecléctico, entre sus principales obras destacan el edificio de la Sociedad Bilbaína (1910) y la Universidad Comercial de Deusto (1921). Con las viviendas sociales de Solocoeche (1931) y Torremadariaga (1943) aportó innovadoras soluciones al problema de la vivienda.
29. NOCHLIN, Linda: *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 35
30. COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, pág. 132.
31. En el artículo 5º de la Carta de Atenas se especificó lo siguiente: «Los expertos escucharon varias comunicaciones relativas al empleo de materiales modernos para la consolidación de los edificios antiguos, y han aprobado el empleo juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, muy especialmente del concreto armado. Expresan la opinión de que normalmente estos medios de refuerzo deben estar disimulados para no alterar el aspecto y el carácter del edificio a restaurar; y recomiendan el empleo de dichos medios, especialmente en los casos en que aquellos permiten conservar los elementos “in situ”, evitando los riesgos de la destrucción y de la reconstrucción».
32. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2003) op. cit., págs. 285-288. En las restauraciones emprendidas en el Partenón de Atenas se empleó el hormigón armado con el fin de diferenciar las partes añadidas de las originales. Tras varias décadas al aire libre la dilatación de los elementos metálicos generó graves

fisuras y lesiones en la piedra provocando fracturas en los mármoles, cuya conservación era el objetivo de la intervención. Así la aplicación de estas nuevas técnicas y materiales resultó muy perjudicial para la conservación del monumento.

33. En el punto 10º de la Carta de Cracovia se puede leer lo siguiente: «Las técnicas de conservación o protección deben estar estrictamente vinculadas a la investigación pluridisciplinar científica sobre materiales y tecnologías usadas para la construcción, reparación y/o restauración del patrimonio edificado. La intervención elegida debe respetar la función original y asegurar la compatibilidad con los materiales y las estructuras existentes, así como con los valores arquitectónicos. Cualquier material y tecnología nuevos deben ser probados rigurosamente, comparados y adecuados a la necesidad real de la conservación. Cuando la aplicación *“in situ”* de nuevas tecnologías puede ser relevante para el mantenimiento de la fábrica original, estas deben ser continuamente controladas teniendo en cuenta los resultados obtenidos, su comportamiento posterior y la posibilidad de una eventual reversibilidad. Se deberá estimular el conocimiento de los materiales tradicionales y de sus antiguas técnicas así como su apropiado mantenimiento en el contexto de nuestra sociedad contemporánea, siendo ellos mismos componentes importantes del patrimonio cultural».

34. Definiciones extraídas del anexo de la Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La proyección del pasado en la obra de tres artistas latinoamericanas contemporáneas: Adriana Varejão, Verónica Riedel y Betsabeé Romero

Jodie Dinapoli Algarra  
Universidad de Valencia

### Resumen

Las obras de Adriana Varejão, Verónica Riedel y Betsabeé Romero, basadas en una representación del pasado, pasan a convertirse en una representación para el presente a partir del uso de estrategias narrativas propias del estilo barroco.

### Abstract

*The works of Adriana Varejão, Verónica Riedel y Betsabeé Romero, which focus on depictions of the past, are considered in this paper from the perspective of their use of Baroque narrative styles.*

La representación del pasado histórico es una constante dentro del arte producido en América Latina no sólo por contribuir de forma destacada la reafirmación de la memoria colectiva de cada región, sino por poner en tela de juicio un imaginario colectivo compuesto de paradigmas, valores y apreciaciones que se reflejan claramente en la cultura visual, para reconstruirlo desde una nueva perspectiva.

En las últimas décadas los artistas han vuelto la mirada hacia sucesos del pasado y estilos anteriores y se han propuesto reconstruirlos para formular nuevas preguntas cuya respuesta atañe directamente al presente. En las siguientes páginas veremos algunos ejemplos en los que una obra basada en una representación del pasado pasa a convertirse en una representación para el presente a partir del uso de estrategias narrativas propias del estilo barroco.

En este trabajo, no pretendemos establecer una visión homogénea de la utilización de las estrategias del Barroco en el arte producido en América Latina en las últimas décadas, sino examinar algunos ejemplos en los que las tres artistas objeto de este estudio se apropian de técnicas, formas y sistemas lingüísticos que plasman preceptos de creación que, en nuestra consideración, son propios del estilo barroco. De hecho, en estas obras, podemos apreciar aspectos como la yuxtaposición, la curvatura, el horror vacui, el flujo, el dramatismo, el movimiento y el juego entre tensiones.

Las obras seleccionadas para este estudio, producidas por las artistas Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964), Verónica Riedel (Ciudad de Guatemala, 1961) y Betsabeé (Ciudad México, 1963) inducen a la reflexión en torno a la memoria del pasado, que reescriben con un nuevo vocabulario. Las piezas de estas tres artistas, claramente ligadas a referentes históricos, se caracterizan por una mezcla de estrategias lingüísticas y de técnicas artísticas. En ellas podemos apreciar la combinación y asociación de motivos precolombinos, coloniales, vernáculos y la reutilización de objetos de uso popular y cotidiano.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el término *barroco* procede de la acepción portuguesa *barroco* que significa perla irregular. El vocablo nos remite a una forma imperfecta que contiene en su categoría una amplia variación de formas irregulares. La exposición *Ultrabaroque, aspects of Post Latin American Art*, organizada por el Museo de Arte contemporáneo de San Diego en 2001, toma esta idea como eje para observar las nuevas tendencias actuales en el arte de América Latina y su relación con el Barroco. Para los comisarios de la muestra, este estilo de ornamentación de un período de la cultura europea, que se implanta en el siglo XVI en América y prevalece hasta primeros decenios del XVIII, describe la disparidad, la diferencia y la hibridez que se resiste al orden y la clasificación (1).

El Barroco en América Latina se caracteriza por la vinculación entre el estilo y el complejo contexto en el que se produce la colonización del continente, que se distingue por la violencia, el desplazamiento, la yuxtaposición de culturas, la implantación de una nueva religión y un nuevo orden social y el surgimiento de nuevas etnias basadas en el mestizaje. Las obras que veremos a continuación se dirigen a esta temática y reformulan discursos sobre la memoria, la historia y la identidad americana.

Ivonne Pini, que ha publicado varios estudios sobre el tema de la memoria en el arte y apunta que «en



el Arte latinoamericano hay varios artistas que dirigen sus reflexiones hacia la memoria, no como simple recordatorio del inconsciente colectivo, sino buscando sensibilizar al observador con su pasado» (2). Tal y como indica la historiadora, los artistas se convierten en agentes históricos activos que asumen el papel de testigos o interpretes de su pasado, revisan múltiples fuentes y ofrecen al espectador una descripción de este pasado a través de su propia mirada y su propio contexto. Pini califica esta actitud de “abiertamente ecléctica” (3) dado que los artistas se apropian de la historia del arte, del arte popular y de los mitos y reciclan referentes que proceden de las más diversas vertientes estéticas. Estas estrategias eclécticas mezcla de diferentes técnicas contribuyen, asimismo, a la reconstrucción de la memoria y presentan una nueva visión en torno a la división de las artes.

Tras la conquista, los pueblos americanos sufren la imposición de los elementos de la nueva cultura entrante. En las artes, esta transculturización se manifiesta en el llamado estilo *Tequitqui* (4), fusión entre artífices, formas y temas locales con un estilo extranjero que surge de la interpretación que hacen los indígenas de las imágenes y los estilos importados desde Europa. El Barroco, implantado desde el siglo XVI por los imperios español y portugués, acompaña el establecimiento de un nuevo marco político y religioso. Su capacidad de absorber distintos elementos, le convierte en un estilo maleable capaz de fusionar elementos de las culturas populares americanas. Por ello se convierte en el lenguaje formal que da cabida a los espectáculos y a las celebraciones religiosas y seculares de los pueblos coloniales.

Tras la independencia de los diferentes estados de América Latina en los siglos XIX y XX, las artes visuales buscan nuevas formas de representación de lo propio frente a lo extranjero. A partir de un lenguaje formal basado en las vanguardias europeas, el modernismo en Brasil y el muralismo en México generan nuevas imágenes que contribuyen a la configuración de una nueva memoria colectiva que ensalza lo propio, es decir el pasado indígena y el mestizaje americano. En México, las obras de los muralistas Rivera, Siqueiros y Orozco contribuyen a crear una memoria colectiva en torno a la historia del país. En Perú, las pinturas de la escuela de José Sabogal, ilustran la teoría indigenista a partir de la representación del indio. En Brasil, el movimiento antropófago (5) establece una nueva relación en el proceso de colonización al introducir la idea de canibalismo cultural.

Las pinturas-esculturas de Varejão (Río de Janeiro, 1964) están enmarcadas en la línea de la antropofagia brasileña porque devoran, transforman y digieren las influencias externas con lo que se produce una obra brasileña singular. Su trabajo introduce una reflexión sobre el periodo colonial en Brasil al tiempo que apunta a diversos niveles de comprensión: histórico, estético, físico y personal. La artista utiliza la estética barroca como paradigma para proponer una revisión de las imágenes de Brasil creadas por los europeos en la época de la conquista y, por ende, del contexto en el que fueron creadas. Varejão abre fisuras en un soporte que simula el azulejo por las que se asoman carne y vísceras. En el mismo soporte reproduce escenas de cuerpos mutilados, órganos y miembros junto con elementos decorativos típicos de la azulejería. En los azulejos abre incisiones consiguiendo que el soporte se descarne, muestre sus vísceras y nos ofrezca una respuesta física y personal en torno al suceso que representa: la conquista y colonización de Brasil (il 1).

Con los tonos azul cobalto y blanco del azulejo, usado popularmente en la arquitectura brasileña como revestimiento de fachadas especialmente en el siglo XIX, la artista reproduce distintas escenas de la

conquista a partir de imágenes de grabados e ilustraciones del siglo XVI. En su serie *Figuras de Convite* (2005) ilustra, en óleo sobre tela, murales de azulejos en cuyo centro se sitúa una alegoría de América representada por una sensual mujer desnuda de largos cabellos con motivos florales tatuados sobre su cuerpo. La falta de pudor de la protagonista demuestra que la desnudez es algo común en la cultura a la que ella pertenece, a pesar de estar representada como una mujer de rasgos occidentales. La figura está situada en el centro de la composición que tiene diversos fondos. En la primera imagen de la serie, la mujer sujeta una lanza con un brazo y abre el otro invitando al que llega al “convite” del nuevo mundo. En el plano de fondo podemos ver que tras una balastrada colonial, tiene lugar un festín caníbal. Los caníbales desnudos asan en una parrilla un cuerpo cortado a trozos. Algunos caníbales bailan alrededor del fuego con un brazo o pierna en la mano. Las imágenes están tomadas directamente de las ilustraciones de Theodor de Bry para el libro de Thomas Hariot *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588) y las de su serie conocida como *Grandes Viajes* (6). Los grabados de Bry ilustran el continente americano y sus habitantes desde una perspectiva euro centrista basándose en crónicas de viajeros. Al imprimir de nuevo estas escenas, Varejão rememora unas ilustraciones que terminaron por convertirse en arquetipos que se repetirán sistemáticamente en siglos posteriores y que hoy muestran las creencias y temores de los europeos hacia lo desconocido y hacia prácticas como el canibalismo.

La obra de Varejão, en tanto que reinterpreta estas imágenes, se convierte en el puente que enlaza el siglo XVI con el modernismo brasileño relacionado directamente con los preceptos antropófagos. Si para el europeo civilizado el hombre americano era salvaje por practicar el canibalismo, el antropófago mastica, deglute, traga, digiere y asimila lo extranjero para producir algo propio, la sociedad híbrida y multicultural que es la América actual.

Rina Carvajal describe el modo en que Varejão estudia grabados, crónicas de viajes, porcelanas chinas, teatros, ornamentos, arquitectura, reliquias, mapas y una vasta lista de referentes que la artista absorbe, transforma, canibaliza, contamina y, al apropiarse de ellos, los convierte en algo totalmente diferente (7). Para realizar una lectura más completa de sus obras, hay que tomar en consideración la experiencia de la propia artista ya que sus obras son testigos de la visión personal que la artista tiene de la historia de Brasil.

La artista brasileña elige el Barroco como lenguaje adecuado que pone de relieve los aspectos contradictorios de su narrativa. Su trabajo es plasmación visual de los textos del escritor cubano Severo Sarduy sobre el Barroco. En *Escrito sobre el cuerpo* (1969) Sarduy redefine la estética barroca desde una perspectiva ligada a la cultura hispanoamericana formada a partir de las transculturaciones del continente. Para Sarduy, el Barroco latinoamericano constituye un espacio de diálogo, polifonía, flujo, intercambio e intertextualidad, cuyas expresiones plásticas se caracterizan por las formas dinámicas, el juego y la mezcla de géneros, lenguajes y formas. Louise Neri estudia el uso que la artista hace de un lenguaje introducido desde Europa en los siglos XVI y XVII, impuesto y posteriormente integrado y transformado en un producto de la cultura brasileña. Neri describe las obras de Varejão como “episodios” en los que la artista remodela un encuentro antropofágico entre el ecumenismo del Barroco Europeo y la hibridación innata de la cultura brasileña. La artista, además, juzga y corrompe los signos de este lenguaje símbolo de su sociedad y lo desgarrar infiltrando signos contradictorios que a su vez seducen y repelen al espectador. (9)

En su obra *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997), Varejão se autorretrata en tres pinturas como una mujer blanca, una mulata y una india. Presentadas de medio cuerpo, cada mujer posa tranquila con el rostro iluminado por una luz tenue que parece enfocarlas a ellas directamente al estilo de la escuela de pintura tenebrista del XVII. A cada una le ha sido extirpado un ojo y, en su lugar, vemos la cavidad ocular vacía en carne abierta. Bajo cada retrato, la artista sitúa un pedestal en el que se encuentra un ojo-objeto con una lupa. El ojo se abre a modo de brújula y encontramos las escenas que cada una ha visto: escenas de dominación. De este modo, Varejão evoca la complejidad de los paradigmas culturales y del sincretismo, asumiendo ella misma el papel de testigo que interpreta la historia.

El fotomontaje y la investigación historiográfica llevan a la guatemalteca Verónica Riedel (Ciudad de Guatemala, 1961) a crear una obra puente entre literatura y artes visuales que plasma las vidas de quince mujeres y sus experiencias en la época de la conquista de América. En la serie de *The Making of a Mestiza* (2005) cada retrato ha sido creado a partir de una superposición de imágenes y técnicas en las que se combinan el arte textil, la fotografía, la literatura, la moda, la arquitectura y la pintura. Con el objetivo de estudiar el papel de la mujer durante la conquista de América y retomar el tema de la conformación de la identidad de la mujer latinoamericana y su situación étnica actual, Riedel confecciona quince retratos de mujeres indias y mestizas ataviadas con ropajes de la época colonial a los que les aplica una variedad de bordados y de elementos cosidos encima, entre los que encontramos conchas, mascarones, encajes, semillas etc. Cada obra está elaborada sobre un fondo de imágenes impresas en lino con inscripciones y textos tomados directamente de manuscritos, en el que se superpone el rostro fotografiado de mujeres actuales de rasgos indígenas y mestizos. Los retratos de la serie de las mestizas se configuran como un compendio de historias personales que la propia artista escribe, pero, aunque están basadas en personajes real son historias son ficción creadas por ella.

Riedel crea un personaje en cada imagen, que nos ofrece una introspección en los pensamientos de la persona retratada en un momento de cambio clave en su vida o clave para la historia de su civilización. Los testimonios que escribe invitan al espectador a cuestionarse sobre las vidas de las mujeres en el momento de la conquista. Para crear cada mujer y su historia personal, Riedel se inspira en personajes históricos como Doña Marina, conocida como *La Malinche* y Francisca Pizarro Yupanqui, hija de Francisco Pizarro, figuras femeninas controvertidas símbolos de la cultura América Latina.

En el retrato de Doña Carmen, que está ataviada con encajes y una gorguera de la que penden pequeños mascarones prehispánicos de barro, leemos que le da las gracias a Dios por «haberme permitido con este nuevo reino llegar a ser una gran señora» (10). En el de Doña Leonor, una mujer que pasa de recoger maíz y fabricar tortillas a convertirse en una *señora* casada con un capitán de la Armada Española, vemos a alguien que vive de forma lujosa y no extraña su pasado. Las mujeres ideadas por Riedel acaban convirtiéndose en personajes dentro de la historia, la de la conquista, considerada por la artista como un hecho trágico, traumático y, en definitiva, una experiencia irreal (11) (il 2).

El papel de la mujer española, india y negra y la de las hijas que tuvieron con los españoles, durante la conquista, es estudiado por Carlos B. Vega en su libro *Conquistadoras Mujeres Heroicas de la Conquista de América*. De Francisca Pizarro, Yupanqui destaca su condición de «Mujer orgullosa de su mestizaje y de su

blasón doble que siempre ostentó con dignidad y distinción y, como ha sido llamada, la primera mestiza noble peruana» (12). Riedel denomina a estas mujeres las reinas de América y, como tales, las representa. En la composición de sus retratos destaca la concepción aristocrática y propagandística de la figura, que aparece de medio cuerpo en el centro de la composición, ataviada con sus mejores galas, enfatizando claramente su posición social. En lugar de representar un rostro distante, típico de este género, las caras de la serie de las mestizas parecen expresar lo contrario, un deseo de comunicarse con el espectador, de contarle su historia, que, en algunos casos, aparece escrita en el propio cuadro. Inmaculada Rodríguez señala que «El retrato del hombre americano fue durante el período colonial el del hombre ilustre o del príncipe, cuya memoria se debía dejar para la posteridad o cuyos hechos heroicos y virtudes políticas se debían propagar» (13). Las retratadas por Riedel, las nuevas esposas autóctonas de estos hombres ilustres, plasman el momento en el que distintas culturas, razas y religiones entran en contacto generando la cultura heterogénea y la multiplicidad racial que hoy conforma la sociedad en América Latina.

*The Making of a Mestiza* se posiciona como un producto contemporáneo que yuxtapone y fusiona diferentes razas y culturas mediante distintas estéticas y técnicas. A partir de este sincretismo la artista trata de analizar la complejidad de la identidad mestiza. Riedel personifica el mestizaje en las vestimentas de las retratadas, que representan a las mujeres indígenas en el momento de la conquista. Por un lado, las mujeres agregan gorgueras a sus huipiles bordados, por otro, incorporan plumas y máscaras prehispánicas a sus vestidos pomposos como elementos decorativos. En el conocido retrato de Andrés Sánchez Gallque *Los Mulatos de Esmeraldas* (1599), el cacique de la costa de Esmeraldas en Quito aparece representado entre sus dos hijos. Frutos de la mezcla de raza india y negra, los tres mulatos exhiben los elementos de su multiculturalidad, que contrastan claramente. Los tres, vestidos con trajes españoles con sombrero, capa y gorguera, llevan además lanzas y adornos de oro en la boca, las orejas y la nariz. Formalmente, la obra de Riedel consigue una yuxtaposición similar, pero la intencionalidad y el resultado final del retrato es totalmente distinto. Así, mientras que la pintura 1599, tiene como objetivo realizar un producto exótico que refleje la victoria y la fuerza del imperio y la cultura española, la obra de Riedel se dirige al efecto de este evento histórico en las mujeres que habitaban entonces el territorio o que nacieron poco después de la conquista.

Hay otros ejemplos del sincretismo en la indumentaria de las mujeres, como el que se aprecia en los cuadros de mestizaje (14), retratos de religiosas y los de matrimonio. Una característica de los pintores novohispanos es el gusto por recrearse en la minuciosa representación de los tejidos, encajes, ornamentos, joyas y aderezos de las indumentarias sin importar la temática de la pintura. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el retrato, del siglo XVIII, de la joven Ana María Pérez Cano antes de su ingreso en el convento de las Señoras Capuchinas de la Ciudad de México, pintado por Miguel Cabrera. La joven viste con una falda acampanada y un cuerpo por encima de un corpiño que muestra los encajes de cuello y los puños de la camisa. Un elemento curioso del atuendo, como comenta Rodríguez Molla, es la cinta que ata y rodea su cabeza. Estos elementos desconcertantes en la indumentaria y cultura de estas mujeres son aspectos que a Riedel le interesa mostrar al dotar a sus personajes de tocados en los que intercala plumas con semillas de cacao, jade, conchas y coronas.

Para establecer el contexto en el que se enmarca la narrativa de la serie de las mestizas, Riedel inserta imágenes procedentes de fuentes diversas: fotografías de relieves de templos mayas en Tikal, frescos de iglesias del Perú, cartografías y fuentes escritas que actúan de telón de fondo de las retratadas. Entre los textos empleados se incluyen una edición del Misal Romano o la obra de Jacques Migrode de 1630 *Tyrannies et cruautéz des espagnols commises es [sic] Indes Occidentales qu'on dit le Nouveau Monde / brièvement descrite en espagnol par Don frere Barthelemy de las Casas de l'Ordre de S. Dominique [et] euesque de la ville royalle de Chiappa*, obra que traducía los textos de Fray Bartolomé de las Casas, que critica duramente la crueldad con la que los españoles habían llevado a cabo la conquista contribuyendo claramente a la difusión de la leyenda negra española. La inserción de imágenes y textos refleja el interés de Riedel por ofrecernos una visión completa del contexto en que se produce la conquista, que incluye las relaciones entre España y el resto del continente europeo.

Tal y como hemos visto en el trabajo de Varejão, Riedel hace uso de estrategias lingüísticas del pasado para interpretar de forma crítica este periodo y trazar nuevas paradojas propias del presente. Ambas utilizan objetos tradicionalmente relegados a las artes menores para encarnar la complejidad de establecer categorías entre arte culto y arte popular. Esta fusión de elementos y técnicas es el resultado de la conciencia de las artistas de su heterogeneidad cultural.

La pluralidad cultural y la combinación de temas y estilos del pasado y del presente aparece también en el último ejemplo que vamos a tratar en este trabajo, el de la artista mexicana Theodor Romero (Ciudad México, 1963), que se caracteriza por la reutilización de objetos relegados al uso cotidiano en la época actual para proyectar la memoria del pasado en el presente. Al hacer uso del automóvil y sus partes como principal medio de expresión, Romero vincula su obra con la cultura urbana configurando una personal semiótica del objeto automovilístico. De los desguaces de la Ciudad de México recicla ruedas de camiones y autobuses cuyas historias reflejan el movimiento diario de la ciudad y de las personas que se han desplazado de un lugar a otro a través de ellas. Los neumáticos son la parte del vehículo que ha servido de soporte para muchas de las obras de la artista. Ella misma explica la relación entre las ruedas y su trabajo: «cuando dejan de ser útiles, son un desecho indeseable, cuando no tienen dibujo y todo se ha borrado es cuando me interesa volver a dibujar y grabar en ellas la memoria arquitectónica y cultural que han dejado en el camino. Son también el prototipo de la velocidad y la potencia y en mi trabajo, por el contrario, son símbolo arqueológico de la memoria. En lugar de buscar la velocidad, se crean lenta y artesanalmente, con las manos. En lugar de sus dibujos, que nadie interpreta y que sólo pisan, dejan atrás y accidentan, esta nueva forma busca recordar lo atropellado, lo que se dejó atrás sin atención» (15).

El interés de Romero se dirige al recuerdo de un pasado desaparecido, por lo que talla y hace aparecer en la goma del neumático unas imágenes cargadas de contenido social, cultural o histórico. Entre los temas que talla destacan las representaciones de diseños precolombinos geométricos o de animales que aparecen en las pinturas murales de templos, en relieves y en obras de cerámica. Su obra *De asfalto y piedra* (2004) se compone de nueve serigrafías sobre papel nepalés estampadas con la huella de los neumáticos grabados con motivos precolombinos. La obra se presenta en una caja de madera que contiene las serigrafías enrolladas como códices contemporáneos, forma de conectar la historia pasada y la presente.



En la 8ª Bienal de la Habana, Romero realiza la obra *Memoria que rueda* (2003), que elabora mediante el tallado y entintado de las ruedas con motivos inspirados en la decoración arquitectónica de la Habana del siglo XIX. Al hacer rodar los neumáticos, los motivos se imprimen en largas piezas de tela para uso doméstico. Después, una vez colocadas de nuevo las llantas en un vehículo, ruedan sobre las calles de la ciudad. Las ruedas imprimen huellas por donde transitan, dejando signos que remiten a una tradición que ya no existe. Estos signos incitan a que el espectador intente descifrar e interpretar los códigos culturales que le están siendo revelados por medio del lenguaje automovilístico (il 3.).

Romero establece una dicotomía entre la tradición artesanal y la industrial. Aunque utiliza materiales procedentes de la maquinaria del automóvil, no pretende valorar su tecnología sino apartarla de su uso cotidiano y conferirle un nuevo empleo y un sentido vinculado al contexto de la Ciudad de México, donde el reciclaje de llantas es una práctica común dadas las condiciones económicas.

Tal y como hemos visto en las obras antes mencionadas, también en su trabajo, el trabajo de Romero consigue ser un texto con un mensaje para un contexto global en el presente. Para Edward Sullivan, la obra de Romero no ofrece fáciles evocaciones del tiempo y del espacio al tiempo que rechaza cualquier alusión a los desgastados clichés de la cultura mexicana que sustituye con declaraciones audaces sobre la vida contemporánea y sus complejas permutaciones en una época en la que tanto lo positivo como lo negativo están globalizados (16).

La conexión entre el pasado y el presente es clave en todas las obras presentadas en este trabajo. Si bien las tres artistas utilizan medios artísticos característicos de sus propias culturas, como la azulejería brasileña de influencia portuguesa, el retrato novohispano y la cultura popular urbana mexicana, los reelaboran con una nueva mirada y los convierten en lenguajes que les sirven para plantear cuestiones complejas sobre el género, los debates en torno a la situación étnica en América latina o sobre los problemas sociales y económicos en la actualidad.

En la muestra que hemos presentado podemos apreciar que, tal y como explica Pini, la sensibilidad moderna aporta un cambio en la forma en la que el artista se vuelve sobre sí mismo y su entorno. Al ser consciente de que la realidad está filtrada bajo su experiencia personal y su cotidianidad, el artista se adecua a las peculiaridades de su entorno, de sus raíces culturales para poder elaborarlas simbólicamente e intenta adentrarse en el espíritu de las cosas y explorar las diversas alternativas para proponer un repertorio de imágenes conocidas de forma novedosa (17).

## Notas

1. AMSTRONG, Elizabeth: “Impure Beauty”, en *Ultrabaroque, aspects of Post Latin American Art*, San Diego (California, USA), Museum of Contemporary Art, 2001, págs.1-7
2. PINI, Ivonne: *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan en el pasado*, Bogotá (Colombia), Universidad Nacional de Colombia, 2001, pág.115
3. PINI, Ivonne: “Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano”, en *Artes, La Revista*, N°. 6, Antioquia (Colombia), Universidad de Antioquia, 2004, págs. 64-78
4. Concepto acuñado por José Moreno Villa en su libro *Lo mexicano en las artes plásticas* (México, Colegio de México, 1948) para definir el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes y estilos importados desde Europa.
5. Movimiento surgido en Brasil en 1928 a partir del Manifiesto Antropófago escrito por Oswald de Andrade. Junto con Tarsila do Amaral protagonizan un movimiento cuya teoría postula devorar, metabolizar, transformar y sintetizar las diversas tendencias culturales que se dan en Brasil a modo de hibridación cultural.
6. Théodore de Bry ilustra una imagen del continente americano y sus habitantes basada en noticias y crónicas conocida como los *Grandes Viajes*. En *Americae Tertia Pars* (1592) se dedica a Brasil basándose en los textos del francés Jean de Léry y el alemán Hans Staden.
7. CARVAJAL, Rina: “Adriana Varejão: Travel Chronicles”, en *Virgin Territory. Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, Washington D.C (USA), National Museum of Women in the Arts, 2001, págs. 116-119, pág. 119
8. NERI, Louise: “Brave New World: Adriana Varejão’s Baroque Territories”, en NERI, Louise (ed), *Adriana Varejão*, Sao Paulo (Brasil), 2001, págs. 13-21, p.14
9. RIEDEL, Verónica: Doña Carmen, Técnica Mixta, 83,8 x 68,6 cms., 2005
10. RIEDEL, Verónica: “*The Making of a Mestiza*”, Miami (Florida, USA), Bernice Steimbaum Gallery, 2005, págs. 5-6
11. VEGA, Carlos B: *Conquistadoras mujeres heroicas de la conquista de América: Mujeres heroicas de la conquista de América*, Jefferson (North Carolina, USA), McFarland, 2003, pág. 181
12. RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada: “Rostros mestizos en el retrato iberoamericano”, en VV.AA *Iberoamérica Mestiza. Encuentro entre pueblos y culturas*, Madrid (España), SEACEX, 2003, pág.149
13. Estos lienzos, producidos hasta el s. XVIII, tenían el objetivo ser exportados a España e ilustrar las mezclas raciales en la América colonial. Ofrecen representaciones minuciosas de las familias o “castas”, con sus progenitores de diversos grupos raciales (India, español o negro) y su hijo, acompañado por un

texto alusivo al grupo al que pertenecen. Otros detalles, como la vegetación, frutas o las labores de los personajes son descritos.

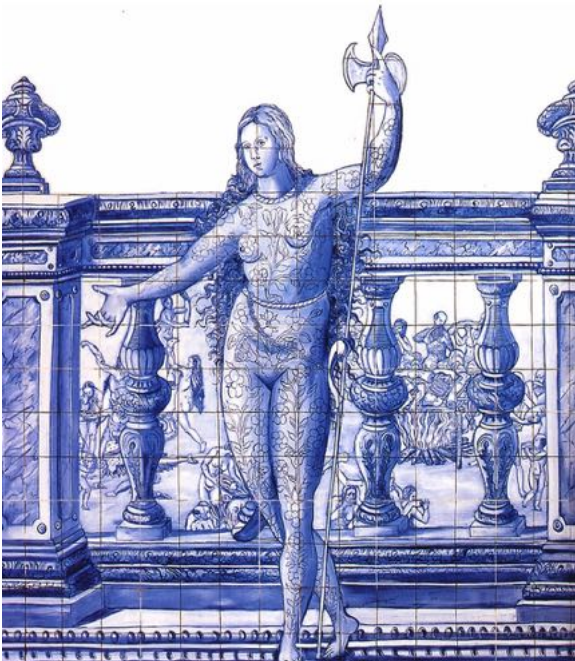
14. [http://www.arteven.com/betsabee\\_romero\\_05.htm](http://www.arteven.com/betsabee_romero_05.htm)

15. SULLIVAN, Edward J: *The language of objects in the arts of the Americas*, New Haven (Connecticut, USA), Yale University Press, 2007, pág. 261

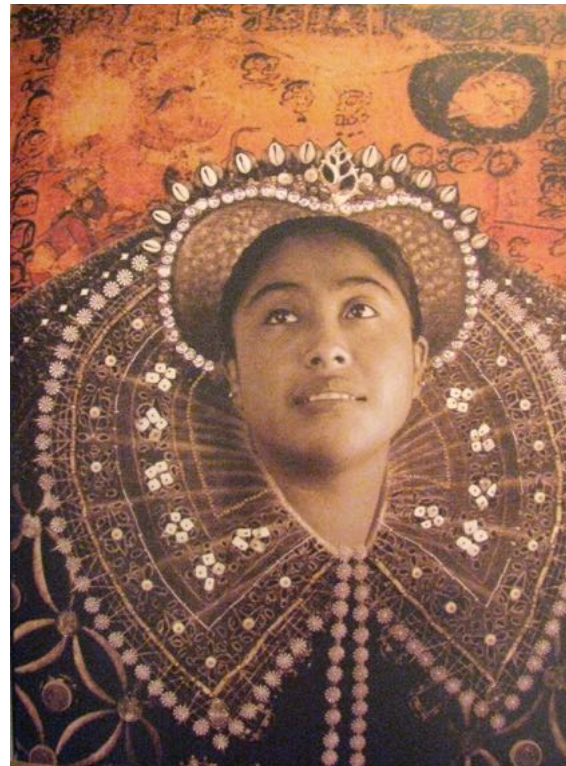
16. SULLIVAN, E. (2007), *ibid*, p. 263

17. PINI, I. (2000), *op cit*, p. 253

Ilustraciones:



1. VAREJÃO, Adriana, Figura de convite I , 1997, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Colección Privada, Miami (Florida, USA).



2. RIEDEL, Verónica, Doña Leonor, 2006, técnica mixta bordada con jade, corteza, madre perla, conchas y collares antiguos , 83,8 x 68,6 cm.



3. ROMERO, Betsabé, Arqueología precolombina (Azteca), 2002, grabado en neumático, diámetro: 80,6 cm. Colección de Bruce y Diana Halle, Phoenix (Texas, USA)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Arte del franquismo. La gloria del Imperio y el rechazo al arte abstracto judaizante, masónico y comunista

Begoña Fernández Cabaleiro  
Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen

Finalizada la guerra civil española se planteó el ejercicio de un control que permitiese promover todos los valores considerados básicos y principales. Había que crear una nueva cultura adecuada a la ideología del régimen vencedor. Se acudió a una herencia histórica de la que extraer aquellos aspectos considerados más adecuados. Edad Media, Barroco y Contrarreforma, historicismos y clasicismos reavivados en el siglo XIX: el neoclasicismo de Villanueva, continuador de la línea artística de Herrera. El Estado ejercerá un importante papel rector y junto a él la Iglesia, la defensa de un catolicismo a ultranza, cargado de estrictas pautas morales y de conducta. La vanguardia, por otra parte, es rechazada como expresión de todo tipo de desórdenes. Desde los sectores que claramente se oponían al arte abstracto ésta era la calificación fundamental de desprecio y rechazo a este tipo de arte: judaizante, masónico y comunista

### Abstract

*When the Civil War was finished, a new culture was necessary in Spain. It was built on Middle Age history and classic culture and art was based on Villanueva and Herrera ideas. They were some of the most important models. The Spanish State and Catholic Church were the most important institutions in order to create this new culture in the country. Otherwise, the avant-garde was considered a danger ideology. Abstract art was refuse as a Jewish, Masonic and communist art.*



Convocada la I Bienal Hispanoamericana de Arte, el 8 de noviembre de 1951 el diario *Madrid* publicó en la página 11 la carta del Director del Museo del Prado al Presidente de la sección Psiquiátrica del Colegio Médico. “¿Quiénes son los locos?”.

La carta de Sotomayor tocaba dos aspectos fundamentales en la polémica que en torno a la Bienal se van a debatir: la cuestión moral, estrechamente vinculada a la cuestión religiosa y, en relación con ambas, el problema estético. Para este sector, la defensa de determinadas formas estéticas está vinculada a los valores religiosos del catolicismo. «La tradición de las artes plásticas con los más elementales cánones de belleza...», considera este concepto dentro de una interpretación tomista y deduce por tanto, que cualquier expresión plástica que rompa con los cánones clásicos, está atacando los fundamentos filosóficos de la fe. Las consecuencias serán, además de la “confusión en nuestro espíritu”, “desorientación en la juventud”.

Otros textos de adhesión se publicaron en el mismo periódico el 12 de noviembre de 1951. Con el título Votos de calidad. La revancha de los “chíbiris”(1) los artistas Moisés de Huerta, F. Orduña, Ramón Mateu y Pérez Comendador se manifestaban «plenamente compenetrados con el espíritu y la letra del brioso y ponderado comentario que el periódico de su digna dirección puso ayer a la carta de Don Fernando Álvarez de Sotomayor». En la misma página Goy de Silva firmaba otro artículo “Los chafalmejas”(2) afirmando acoger el grito de alerta de Sotomayor «que sigue la gloriosa tradición pictórica hispana».

En la página 7 el diario *Arriba* exponía la Réplica a un ataque de «Artistas de España, combatientes en el ejército de Franco y militantes del Movimiento Nacional (que) rechazan la burda y confusionista maniobra de los que quieren desacreditarles con torcida intención». Y *Pueblo*, en la página 9, publicaba el mismo documento: la Carta de un grupo de artistas en réplica a un ataque. El texto de la réplica era el siguiente:

«El diario *Madrid* publica en un artículo anónimo titulado “La revancha de los chíbiris” uno de los más duros ataques que jamás se hallan dirigido contra un grupo de artistas de España. La incapacidad crítica del anónimo autor aprovecha el alegato polémico del pintor Sotomayor contra el arte moderno (duro y trivial pero, por ser suyo, interesante, y en todo caso correctamente atendido aún a la regla del juego que exige hablar de las cosas desde donde ellas están situadas, en esta ocasión desde el plano de la estética y la técnica artística) y traslada el problema al plano de las cuestiones políticas y morales, en el cual el arte solo se inscribe cuando quiere, en función servicial y expresa -al bien y al mal- pero nunca como estilo, técnica o tendencia, sino como tema o propósito. En cualquier escuela estética se sirve a Dios o a Satanás, y no es quizá casual que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas haya impuesto inquisitorialmente un modo de pintar obligatorio y oficial del todo idéntico al de los artistas que el diario *Madrid* considera como arquetipos de fidelidad a los valores espirituales de la tradición española, mientras ha proscrito implacablemente toda manifestación de arte análoga a la que el mismo diario califica ahora de judaizante, masónica y comunista...».

Efectivamente, desde los sectores claramente opuestos al arte abstracto ésta era la calificación

fundamental de desprecio y rechazo a este tipo de arte: judaizante, masónico y comunista, términos que no son arbitrarios sino que tienen una profunda explicación en el desarrollo y evolución del pensamiento político, cultural y artístico español del franquismo.

### **Masones, judíos y comunistas en el franquismo**

Terminada la Guerra Civil se define al nuevo Estado Español como una dictadura rigurosa decidida a llevar a cabo una contrarrevolución política y cultural. Esto suponía eliminar cualquier signo de oposición y establecer un dominio firme del bando vencedor.

El 28 de julio de 1936 se produjo la declaración jurídica de estado de guerra por la Junta de Defensa Nacional, declaración que se mantuvo vigente hasta el 7 de abril de 1948. Para la realización de una eficaz purga de posguerra se promulgó la Ley de Responsabilidades Políticas el 9 de febrero de 1939. Eran condenados automáticamente por esta ley todos los miembros de partidos revolucionarios y de la izquierda liberal -no a miembros ordinarios de los sindicatos- y cualquiera que hubiera participado en un Tribunal del Pueblo en la zona republicana. Pertenecer a una “logia masónica” también era motivo de castigo. De hecho, la Ley de Responsabilidades Políticas se complementó el 1 de marzo de 1940 con una nueva Ley para la Supresión de la Masonería y el Comunismo. Se consideraba que la masonería era el origen de la subversión espiritual y cultural de España y en general de la sociedad contemporánea y tanto Franco como algunos de sus colaboradores más directos tenían especial prevención hacia este sector. Junto a ésta, el principal enemigo político era “el comunismo”, término que se aplicaba de forma general a toda la izquierda revolucionaria. La nueva Ley declaraba que «constituye figura de delito pertenecer a la masonería y al comunismo (incluyéndose ahí) troskistas, anarquistas o elementos similares».

### **La relación de Franco con la masonería**

La masonería se define a sí misma como «la institución universal de fraternidad más antigua que existe, esencialmente filantrópica, filosófica y progresiva que admite la creencia en un principio creador no identificado por el hombre, el Gran Arquitecto del Universo. Su fundamento es la tolerancia y el respeto a uno mismo y a los demás. Igualmente, practica la solidaridad y está para la formación de un mundo más justo y humano». Se prohíbe a sí misma el proselitismo de su acción humanitaria y destaca su parte de formación hacia adentro, hacia “el hombre total y universal”.

Frente a esta definición y planteamiento, por su carácter esotérico fue atacada desde el absolutismo desde hace trescientos años. Se la implica en el dominio político, económico y social. Ricardo de la Cierva destaca además un aspecto que fue fundamental en el rechazo que sufrió durante el periodo franquista. Se refiere a la “masonería total” como la fuerza espiritual e ideológica realmente importante en el mundo -no la única pero sí la más importante- que se opone a la Iglesia Católica.

Los historiadores coinciden en que la Revolución Francesa, la revolución científica, la Constitución

española de 1812, la independencia latinoamericana o la República española no hubieran sido posibles sin la influencia de la masonería liberal. Desde la propia masonería se afirma por ello que existe una obsesión hacia la masonería en la propia Iglesia Católica, a la que culpa de gran número de males históricos.

En España durante la Segunda República, 140 de los 400 diputados existentes, incluyendo al propio Azaña, eran al menos iniciados en la masonería. Tras la Guerra Civil Franco (3) inicia una campaña casi personal hacia esta organización a la que acusa de iniciar la contienda llegando a afirmar que «en todas las alteraciones de la vida española, en todas las alteraciones y convulsiones de su política, siempre había la mano oculta de la masonería...». Llegó a haber más de 11.000 condenados a muerte por el Tribunal Especial de la Masonería y el Comunismo. Desde fuentes de la masonería se afirma que había entonces alrededor de 7.000 masones en España pero que se llegaron a realizar más de 30.000 procesos. Bajo el seudónimo de Hakin-Boor en 1946 el propio Franco escribió artículos como “Masonería” en *Arriba* y otros periódicos afines, acusando a la masonería de ser una secta secreta que quería apoderarse del mando de las naciones.

Una prueba clara de la represión a que fueron sometidos la constituye el Templo Masónico de Salamanca, museo construido en tiempo de Franco y que evidencia el desprecio profundo hacia este sector de la sociedad. En Salamanca se desvirtuaron deliberadamente sus símbolos con el fin de desprestigiarla y presentarla como clara oponente de los verdaderos valores que se defendían haciendo así justificable la dura represión a que se la quería someter. De ahí que el término “masón” estuviese cargado de connotaciones negativas y que como tal fuera aplicado al arte abstracto entre los detractores del mismo cuando empezó a ser aceptado desde el poder oficial. Ricardo de la Cierva considera que Franco conocía muy bien la historia de la masonería pero que hacía una interpretación de ésta excesivamente maximalista haciéndola responsable de todos los males de España desde el siglo XVIII cuando, en realidad, hubo otras causas. Aún así, la masonería fue considerada como una sombra de constante amenaza y a raíz de las huelgas desatadas a mediados de los años cincuenta llegó a afirmar en privado que tenía «información directa de las logias masónicas sobre una campaña de grandes proporciones contra el Régimen español» (citado en Salgado-Araujo, *Conversaciones privadas*, p. 239).

### Comunismo y catolicismo

La lucha de Franco contra el comunismo venía marcada desde los orígenes de la Guerra Civil española que se presentó como una auténtica “cruzada” frente a este enemigo y en defensa de la fe. La persecución de la religión y el clero durante la Guerra en la zona republicana es equiparable a la ejercida por los comunistas durante la Revolución Rusa. Para los nacionales, sin embargo, la religión fue un apoyo de los más fuertes y una motivación durante todo el conflicto. Por tanto, el triunfo de éstos fue el triunfo del catolicismo que, tras la victoria, presidió un resurgir religioso sin parangón. En un discurso en Jaén el 18 de marzo de 1940 Franco afirmaba que «no es un capricho el sufrimiento de una nación en un punto de su historia; es el castigo espiritual, castigo que Dios impone a una vida torcida, a una historia no limpia».

En 1939 la política española estaba claramente orientada hacia Italia y Alemania, potencias que habían

contribuido a la victoria de Franco en la Guerra Civil. En marzo de 1939 se firmó un tratado de amistad con Alemania y se unió al Pacto Anticomintern del que algunas obligaciones no eran muy concretas. El 8 de mayo se retiró de la Sociedad de Naciones de Ginebra. Se desarrollaba una política de “hábil prudencia” pues pocos días antes del pacto con Alemania se firmó un tratado de amistad con Portugal en armonía con la alianza tradicional que mantenía Gran Bretaña con este país. Pero el pacto nazi-soviético del verano de 1939 constituyó una enorme sorpresa. Así mismo el estallido de la II Guerra Mundial se recibió en España con cierta decepción ya que el gobierno polaco que Hitler iba a atacar era un Estado católico nacional autoritario que tenía mucho en común con el de Franco. Se frenó la posibilidad de un acuerdo cultural hispanoalemán.

Esta actitud cambió totalmente cuando Alemania conquistó Francia entre mayo y junio de 1940. España podría formar parte del nuevo orden victorioso y llegar al “imperio”, término utilizado con cautela y en términos poco agresivos, pero que siempre había estado presente en el pensamiento falangista. Franco mantuvo su confianza en la victoria alemana hasta avanzado el año 1944. El 3 de junio de 1940 preparó un borrador de carta para Hitler donde afirmaba que España se identificaba con la causa alemana que definió como una lucha contra los mismos enemigos de los nacionales en la Guerra Civil. El entusiasmo por la guerra de Hitler se evidenció cuando Alemania invadió la Unión Soviética el 22 de junio de 1941. Desde el punto de vista del Régimen español, la lucha tenía ahora más sentido que nunca pues su objetivo primordial era el comunismo ruso, principal enemigo del Gobierno de Franco. El 24 de junio Serrano Suñer pronunció su famoso discurso “Rusia es culpable” en la puerta de la sede falangista ante numeroso público. Declaró a la Unión Soviética responsable de toda la destrucción que hubo durante la Guerra Civil e insistió en que «el exterminio de Rusia es exigencia de la historia y del porvenir de Europa...» de modo que España se convertía en “beligerante moral” del nuevo conflicto.

La participación española se tradujo en la formación de la “División Azul” que partió de Madrid en una primera comitiva el 17 de julio de 1941 y tomó posiciones como División del gran Wehrmacht alemán del sur de Leningrado. El Gobierno alemán utilizó este hecho para plantear el ataque a la Unión Soviética como una cruzada europea contra el bolchevismo, actitud que se reflejó en la prensa española. El propio Franco en su discurso del 17 de julio de 1941 ante el Consejo Nacional de la FET, en su frase final aclamaba a la Alemania nazi por dirigir la batalla que «...Europa y el Cristianismo desde hace tantos años anhelaban, y en que la sangre de nuestra juventud va a unirse a la de nuestros camaradas del Eje, como expresión viva de solidaridad» (4).

El entusiasmo por la guerra de Hitler no duró mucho pues en diciembre las tropas alemanas fueron derrotadas a las afueras de Moscú. Por otra parte, ese mismo mes, los Estados Unidos, tras el ataque de Pearl Harbour por los japoneses, entraron en la guerra europea. A pesar de estas circunstancias Franco seguía manteniendo entre los españoles el espíritu de cruzada frente al enemigo comunista y ateo. El 14 de febrero de 1942 declaraba en Sevilla: «Se ofrece a Europa como posible presa al comunismo. No tememos su realización; tenemos la absoluta seguridad de que no será así; pero si hubiera un momento de peligro, si el cambio de Berlín fuese abierto, no sería una División de voluntarios españoles lo que allí fuese, sino

que sería un millón de españoles los que se ofrecerían...». La relación que se establecía constantemente era la de comunismo-catolicismo, pero en términos de oposición.

Los años cuarenta trajeron consigo una vuelta a muchos aspectos de la vida religiosa. Se reconstruyeron muchos edificios relacionados con la religión y se elevaron los índices relacionados con la práctica de la misma. En 1942 estaban en pleno apogeo las “misiones populares” dedicadas a la cristianización masiva, que seguirían funcionando durante más de una década. Se trataba de restaurar la España tradicional católica. Por una parte, se difundió el carácter de “cruzada” tanto de la Guerra desde el bando nacional, como del conjunto de las acciones de los victoriosos. Por otra, se buscó la resacralización de la vida española.

Un importante precedente de esta actitud de “cruzada” del Régimen español fueron los elogios de Pío XII el 20 de marzo de 1943 a «la política anticomunista de España, coincidente con la de la Iglesia», y a «los deseos del Jefe del Estado de identificar sus directivas políticas con la Santa Sede, incluso en lo relativo a lo que representa el peligro nazi». Pío XII al manifestarse sobre la significación religiosa de la Guerra Civil española y sobre la catolicidad del Estado español, mantuvo una actitud que contrastaba con la prudente reserva de su predecesor Pío XI. En 1944, ante el Embajador de España, el Papa volvía a hacer un reconocimiento de la devoción de Franco a la Santa Sede y de su política “esencialmente católica”. También, el 8 de mayo de 1945, se hacía pública una carta pastoral del primado de España, Pla y Deniel, motivada por el fin de la guerra en Europa. En esta carta oponía ese “verdadero fratricidio” a la “verdadera cruzada” que había sido la Guerra Civil española. Y, en una pastoral publicada el 1 de septiembre, el primado atribuía a la providencia divina la neutralidad de España durante la guerra mundial, destacaba el apoyo popular del Estado -«la pasada cruzada vino a ser un plebiscito armado»-, su catolicismo -«desde hace muchos siglos no se había reconocido teórica y prácticamente la independencia de la Iglesia como por el actual Gobierno»- y la «orientación de cristiana libertad opuesta a un totalitarismo estatista, del Fuero de los Españoles» (aprobado el 13 de julio de 1945). El 18 de octubre Pío XII bendice públicamente a Franco y el 27 de febrero del año siguiente, el primado declara en Roma que «ante el mundo que no nos comprende, hay que proclamar la voz de la cruzada».

Esta nueva sacralización de la vida española afectó a casi todos los asuntos públicos y a las instituciones. En el Gobierno, los ministerios de Justicia y Educación se reservaron desde el principio para los ultracatólicos, para que las normas religiosas se introdujeran desde el principio en el sistema legal y en el educativo. En la Organización Sindical se eligió un consejero eclesiástico de sindicatos en 1944 y se establecieron consejerías religiosas similares en otros ministerios e instituciones estatales. Se generó una sociedad formal estrictamente puritana a la vez que, en medio de la miseria de la posguerra, se desarrollaban fenómenos totalmente incoherentes con este pensamiento tales como la prostitución o el mercado negro dominado por sectores de cierto poder que públicamente se expresaban en términos y modos totalmente piadosos.

Lo que a finales de los sesenta empezó a denominarse con ironía “Nacional Catolicismo” dio a la Iglesia un papel fundamental en la vida española: dominaba la educación, disfrutaba de ventajas económicas para sus actividades, tenía posibilidades infinitas de hacer proselitismo y propaganda, contaba con procedimientos jurídicos específicos y la vida pública estaba impregnada de prácticas religiosas como



elementos naturales de la vida social: «Las Navidades con los Belenes y las cabalgatas de los Reyes Magos; las conferencias cuaresmales y ejercicios espirituales abiertos o cerrados; novenas; las procesiones de Semana santa; las procesiones eucarísticas y para el viático de enfermos; los rosarios de la aurora; las procesiones del sagrado Corazón de Jesús; las romerías a la Virgen; las fiestas de la Patrona, los actos religiosos de cofradías y hermandades... Todo el año estaba acompañado de alguna manifestación religiosa pública» (5).

En relación con el concepto de “cruzada” está la definición de la figura política del “caudillo”. El origen de la figura del “caudillo” está en el decreto que nombraba Jefe del Gobierno a Francisco Franco. Por él, Franco asumía todos los poderes para la construcción de un nuevo Estado debido a la delegación que hacía en él la Junta de Defensa Nacional que, según el Decreto del 29 de septiembre de 1936 respondía «a las apremiantes necesidades de liberación de España». En este Decreto todavía no se utilizaba la palabra “caudillo” pero se establecían los elementos sustanciales que la caracterizaron. El término sería adoptado en el Decreto del 28 de septiembre de 1937 por el que se creaba la fiesta nacional del Caudillo, el 1º de octubre de cada año. Más tarde, en el decreto del 31 de julio de 1939 por el que se aprobaban los estatutos modificados de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, se enunció claramente la cualificación de Caudillo:

Artículo 47: «El Jefe Nacional de falange Española Tradicionalista y de las JONS, Supremo Caudillo del Movimiento, personifica todos los valores y todos los honores del mismo. Como autor de la Era Histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino y con él los anhelos del Movimiento, el Jefe asume, en su entera plenitud, la más absoluta autoridad».

El Jefe responde ante Dios y ante la Historia.

Artículo 49: «Estos Estatutos podrán ser modificados a propuesta del Jefe Nacional, salvo casos urgentes en que esta facultad queda encomendada al Jefe».

Su interpretación y doctrina corresponde siempre al Caudillo, único que puede determinar las modalidades de circunstancia, ritmo y tiempo, para dar eterna presencia al Ausente, a los forjadores y continuadores de la tradición Española y a todos aquellos que han caído por la “gloria de España”.

La figura política del “Caudillo” obtuvo un reconocimiento formal, jurídico, con la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado del 26 de julio de 1947: «La Jefatura del Estado corresponde al Caudillo de España y de la Cruzada, Generalísimo de los Ejércitos, Don Francisco Franco Bahamonde». En el artículo segundo queda claramente definida la institución del “caudillaje”: «El Generalísimo es jefe del Estado -afirmaba Fernández Miranda- en tanto que Caudillo de la Cruzada». Aunque, simultáneamente, reconocía su papel transitorio al considerar que la figura del Caudillo tenía un carácter y una función «histórica excepcional y transitoria como puente para una instauración monárquica».

### **El judaísmo en el régimen de Franco.**

Se ha querido presentar el antisemitismo como otra de las características del Régimen español sin

embargo, la relación entre el Régimen y los judíos presenta gran variedad de matices que definen, más que una actitud hostil hacia los judíos, una postura política de cierta simpatía y apoyo a un pueblo, si bien marcada por cierta fría prudencia hacia un Gobierno -el de Israel- al son de los acontecimientos internacionales.

En el terreno artístico saldría a relucir cierto despecho hacia lo hebreo, a raíz de las duras polémicas entre conservadores y aperturistas desencadenadas durante la I Bienal Hispanoamericana. El diario *Madrid* en su editorial “La revancha de los chíbiris” del 9 de noviembre de 1951 se refería al arte abstracto en estos términos:

«Esas exposiciones que enojan o desconciertan o hacen reír al público honesto, son, en realidad, la glorificación del “chíbirí” internacional, la puerta abierta a la picaresca judaica de París, que hace ya años está fabricando una mercancía pseudo artística con la colaboración de una porción de tunantes capaces, por dinero, de inventar una teoría estética en torno a una alcantarilla, y de necios que, con tal de imaginarse a la moda, les secundan gratuitamente. En la tierra de Velázquez y de Goya y de tantos maestros en el arte de pintar, como el propio Sotomayor, y Benedito y Moisés y Segura, para no citar sino a unos pocos de los actuales, esas exhibiciones tienen de obsceno lo que aquellas orgías que la plebe triunfante celebraba en las mansiones señoriales ocupadas tras asesinar o ahuyentar a sus dueños».

Desde el punto de vista histórico-político la actitud hacia Israel -que por extensión en algunos sectores se generalizó hacia el conjunto del pueblo judío- se encuadra en unas favorables relaciones con el mundo árabe que se estrechan a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta apoyadas por el no reconocimiento español de Israel y un creciente odio hacia el Estado Judío después de que éste votara abiertamente a favor del boicot de las Naciones Unidas a España en 1949. De una visita de Martín Artajo a Oriente Medio salieron una serie de acuerdos culturales y económicos. Los Estados árabes estaban dispuestos a mantener una actitud positiva hacia el papel de España en Marruecos. La actitud española estaba claramente orientada hacia el Mundo Árabe en tanto que era, en principio, claramente antisemítica.

Pero, en paralelo, existía en España un sentimiento filosefardí ya desde la Dictadura de Primo de Rivera. Areilza señala que el origen de la simpatía de Franco hacia los judíos se remonta a su etapa de militar en Marruecos donde, igual que años antes Prim, encontró una actitud afín en esta comunidad. Por otra parte, José Luis Aranguren destaca que en el franquismo fue importante el “doble juego” de no querer ser beligerante en la II Guerra Mundial pero, a la vez, tampoco se da una postura de neutralidad al existir una clara simpatía hacia Alemania y su bloque.

Desde numerosas fuentes históricas se señala la importante ayuda española a los judíos durante el holocausto. S. Ben Ami señala que desde las democracias europeas se hizo mucho menos. Gran Bretaña llegó incluso a poner trabas a los judíos, más que por antisemitismo, probablemente por una política global también de tipo colonial.

El ejemplo de Salónica es una manifestación de esta actitud española. De los judíos destinados a campos de concentración, sólo podían salvarse aquellos que acreditasen su origen español. Muchos de ellos fueron trasladados a Bergen Belse donde permanecieron varios meses hasta su traslado definitivo a

España debido a que el Gobierno español disponía que antes de su entrada en España debieran salir del país un número similar de judíos.

La actitud del Gobierno español era, a la vez que positiva hacia los judíos, cautelosa y prudente. El Ejecutivo de Franco no reconoció oficialmente la presencia de judíos en España. Éstos vivían en una situación de semiclandestinidad. Pero en 1948 un nuevo conflicto bélico lleva a España a modificar su actitud diplomática. Ese mismo año se firma un decreto que concede la nacionalidad a los hebreos de origen español que gozaban de la protección de los consulados españoles en Egipto. A principios de 1949 los judíos que querían viajar a Israel no podían hacerlo directamente. Debían hacerlo a través de países europeos. España estuvo entre los países que prestaron este tipo de ayuda. En el consulado español de El Cairo se otorgó documentación a judíos que carecían de ella para poder viajar a través de Europa hasta Israel, en unos momentos en que no había buenas relaciones con este país por hechos que ya hemos apuntado.

Cuando en 1956 Francia da la independencia a Marruecos, España se ve obligada a secundar la postura del país gallo. Las autoridades marroquíes prohibieron a los judíos el acceso a cargos públicos y suprimieron las organizaciones sionistas. Se creó una organización semiclandestina de emigración que recibió una importante ayuda española. De nuevo llegaron a España gran número de judíos.

En el sentimiento de rechazo a este pueblo quizás latía como causa de fondo, la cuestión religiosa. La sociedad española de los cincuenta seguía fuertemente vinculada al catolicismo. El artículo 1º del Concordato con la santa Sede de 1953 señalaba que «la religión católica, apostólica y romana sigue siendo la única y gozará de los derechos y prerrogativas que le corresponden en conformidad con la Ley Divina y el Derecho Canónico». Se prohibió la apertura de sinagogas y se mantuvo una actitud cerrada hasta la promulgación en 1967 de la Ley de Libertad Religiosa en que empieza a suavizarse.

En cualquier caso, las alusiones al mundo hebreo serían frecuentes en la prensa española estableciéndose una oposición entre la fidelidad a los valores espirituales de la tradición española y sus enemigos: toda manifestación de una estética abstracta y renovadora que como citábamos al principio, se califica de «judaizante, masónica y comunista».

### **Política, pensamiento, cultura, arte y franquismo.**

Así pues, finalizada la guerra civil, como orientación de todas las manifestaciones culturales y artísticas se planteó el ejercicio de un control que permitiese promover todos los valores considerados básicos y principales. Había que crear una nueva cultura adecuada a la ideología del régimen vencedor. Para elaborar las pautas por las que la vida artística y cultural debía discurrir se acudió a una herencia histórica de la que extraer aquellos aspectos considerados más adecuados. Edad Media, Barroco y Contrarreforma, historicismos y clasicismos reavivados en el siglo XIX: el neoclasicismo de Villanueva, continuador de la línea artística de Herrera. El Estado ejercerá un importante papel rector y junto a él la Iglesia, la defensa de un catolicismo a ultranza, cargado de estrictas pautas morales y de conducta que sirven para configurar

el orden deseado para la nueva sociedad y que no suele ir acompañado de una fundamentación teórica profunda ni de la posibilidad de una elección libre del mismo. La vanguardia, por otra parte, es rechazada. Arte de sistemas democráticos, subjetivos, libertarios; expresión de todo tipo de desórdenes. Se plantea la realización de un arte figurativo, de fácil comprensión, transmisor de mensajes claros, con contenido histórico-patriótico y moral.

Dentro de esta orientación son hechos significativos, por ejemplo, la celebración en 1941 de la exposición “El Libro del Movimiento Nacional” en el Círculo de Bellas Artes, patrocinada por la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y organizada por la Cámara Oficial del Libro. *El Alcázar* comentaría: «Algunas veces hemos insistido sobre la necesidad de que nuestra Cruzada fuera cantera inagotable de inspiración para toda la generación de artistas que en su tiempo ha vivido. El arte, en ocasiones, tiene el deber de emplearse en favor de la mejor causa y del anhelo patrio...» (6).

También en 1941 la Sociedad de Amigos del Arte, creada en 1910, inicia de nuevo la edición de su revista *Arte Español* dedicada ahora a estudios artísticos del pasado. Y, ese mismo año, se inician las exposiciones de “Estampas de la Pasión” organizadas por la Central Nacional Sindicalista Provincial de Madrid en cooperación con la Hermandad de Cruzados de la Fe. Especialmente apoyadas por las instituciones del Régimen que pretendía la difusión de la imaginería religiosa también entre artistas contemporáneos. De nuevo en el Círculo de Bellas Artes, organizada por la Delegación Provincial de Madrid de la Vicesecretaría de Educación Popular, se celebró la exposición “Así eran los rojos”, entre el 27 de mayo y el 15 de junio de 1943 y cuyo título habla por sí mismo. O se recurría también a temas considerados intrascendentes -inofensivos- como es el caso de la exposición “El florero y el bodegón en el arte moderno” celebrada en 1945 en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y en la que participaron José Aguiar, Francisco Arias, Pedro Bueno, Pancho Cossío, Solana, Durancamps, Zabaleta, Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Zuloaga... Enrique Azcoaga publicaba en *Vértice* nº 78 “Las direcciones en el bodegón”, donde afirmaba:

«Quizá conozca nuestra Historia crisis de producción intelectual, silencios momentáneos en disciplinas de cogitación; acaso calle nuestra música o tal vez halla decenios que apaguen la llama de los laboratorios; pero la pintura de España, para decirlo con el verbo selecto de Ortega y Gasset, “arde” inextinguible sobre los páramos y el agro, y transcurre en río flamígero desde el potente colorismo de Bermejo hasta la espesa pintura de Solana» (7).

Las exposiciones predominantes y favorecidas desde la oficialidad correspondían a figuras como Juan Esplandiú que en el Museo Nacional de Arte Moderno presentaba su obra llena de costumbrismo entre el 16 y 30 de junio de 1945. O Fernando Álvarez de Sotomayor -Director del Museo del Prado- que justo antes, entre el 1 y el 15 de junio del mismo año, presentaba en este mismo Museo Nacional cuadros costumbristas, religiosos, mitológicos, retratos... dentro de su academicismo característico. El 11 de junio, en *Arriba*, Benito Rodríguez Filloy escribía “La pintura maestra de Álvarez de Sotomayor”, con palabras claramente representativas de la orientación del arte en esos momentos:

«Después del confusionismo producido en el arte contemporáneo por los asertos de la estética posimpresionista, opuestos, como se sabe, a toda finalidad representativa, una revisión amplia se hacía

precisa, de acuerdo con un nuevo concepto de valor. No sólo venía siendo urgente señalar el definitivo alcance de las creaciones situadas en la fluencia del arte nuevo, elevado considerablemente por la eficacia de una dialéctica tan necesaria como provisional, sino el de aquellas formas más enteras que en nuestro país han venido representando el más alto grado del espíritu novecentista, la continuidad de una gran pintura y la expresión de una raza. Esta revisión, precedida por una corriente vindicatoria de la pintura romántica, se ha visto favorecida en la tendencia dominante, por la decisión de los mejores artistas de hacer un amplio recuento de su valor» (8).

### **Conclusión histórica**

1945 fue un año difícil para el Gobierno de Franco. En los primeros meses del año los embajadores de Estados Unidos y Gran Bretaña acusaban al Régimen del incumplimiento del acuerdo firmado el 1 de mayo de 1944. Por otra parte, en Madrid se temía que la nueva administración Truman fuese todavía más reacia que la de Roosevelt tal como se evidenció en la conferencia de Postdam de julio de 1945. En contra de la opinión de Churchill se recomendó oficialmente a la naciente Organización de las Naciones Unidas que rompiera las relaciones con el Gobierno de Franco y se apoyara a las fuerzas democráticas. En la reunión fundacional de San Francisco, México -máximo enemigo de Franco en Latinoamérica- presentó una moción excluyendo al Gobierno de Franco, que fue aceptada por aclamación general. La URSS fue más lejos al solicitar incluso el inicio de una campaña contra los cinco Gobiernos neutrales -España, Portugal, Argentina, Suecia y Suiza- a los que acusaba de haber favorecido a Alemania durante la guerra.

El 20 de noviembre de 1945 el embajador de Estados Unidos abandonó Madrid. El Gobierno francés había cerrado su frontera temporalmente en junio de 1945 y lo hizo de forma definitiva el 1 de marzo de 1946. El 4 de marzo un comunicado tripartito firmado por Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos condenaba el Régimen de nuevo y exigía la formación de un nuevo gobierno provisional en Madrid. Pero Estados Unidos y Gran Bretaña dejaron claro que, dentro de la actitud de presión económica y diplomática, no habría intervención militar directa. En España se interpretó esta campaña contra el Régimen como esencialmente antiespañola, conspiración de la izquierda liberal extranjera. El propio Franco llegó a hablar de un superestado masónico responsable de todos los males de España. El boicot internacional se presentó a la opinión pública española como una cuestión de supervivencia nacional. La misión de España era encabezar la resistencia anticomunista en Europa. El 1 de octubre de 1946 en Burgos se declaró que los objetivos del comunismo estaban en la zona del Mediterráneo y especialmente en España, «reducto de la espiritualidad del mundo». De nuevo los tradicionales enemigos y el papel mesiánico de España y su espiritualidad.

Otro rasgo fundamental del Régimen español sería su “acentuado hispanismo” que por una parte, podría enlazarse con el desarrollo de la pretendida noción de “imperio” y, por otra, venía dada por la evolución de las difíciles relaciones internacionales del momento. En cualquier caso, será un rasgo que marque las relaciones artísticas españolas al ofrecer un primer campo de apertura internacional de relativo fácil acceso, tal como se reflejará especialmente en los años cincuenta con la organización de las bienales hispanoamericanas o los certámenes posteriores de Arte de América y España, por ejemplo. Pero también en los difíciles años cuarenta este rasgo tuvo su precedente político.



## Notas

1. *Madrid*, 12-XI-1951, pág. 4.
2. *Madrid*, 12-XI-1951, pág.4.
3. Gran parte del origen de su oposición a la masonería procedía de su etapa militar en África. El propio Franco afirmaba que la masonería había dividido profundamente al ejército español de África en esos años -de 1912 a 1925 aproximadamente- a través de sus logias militares que actuaban dividiendo al Ejército.
4. *Arriba*, 18-VII-1941.
5. GÓMEZ PÉREZ, R. *Política y religión en el régimen de Franco*, Barcelona, 1976.
6. M.S. *El Alcázar*, Madrid, 1941. Cfr. CALVO SERRALLER, F. *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, MEC, 1985, pág. 138.
7. CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.* p. 193.
8. CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.* p.183.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## “Actuar en libertad, con fe en el porvenir y respeto por el pasado”: Tomás García Luna y la difusión del eclecticismo en España.

Francisco Daniel Hernández Mateo  
Universidad Carlos III de Madrid

### Resumen

Tomás García Luna fue el más directo discípulo de Victor Cousin en España, difundiendo su pensamiento desde la cátedra de filosofía de la Sociedad Económica de Amigos del País de Cádiz y luego desde los salones del Ateneo de Madrid. La intensidad de su participación en la vida intelectual española durante las décadas centrales del siglo XIX le convierte en uno de los principales instauradores del eclecticismo en España, destacando sus numerosas publicaciones filosóficas, la edición de revistas culturales como la *Revista Gaditana* en 1839, en la época de la Regencia de María Cristina, continuada en la *Revista Andaluza*, editada en Sevilla en 1841. Y su intensa colaboración con las mejores revistas culturales, de entre la que destaca la *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, fundada en Sevilla en 1855 por Adolfo de Castro.

### Abstract

*Tomás García Luna was the most direct disciple of Victor Cousin in Spain, where he spread Cousin's thinking, first from the chair of Philosophy in the “Sociedad Económica de Amigos del País” in Cadiz and later on from the “Ateneo” in Madrid. He was one of the most important founders of Eclecticism in Spain due to the intensity of his commitment in the Spanish intellectual circles during the middle decades of the 19th century. The publishing of several cultural journals stands out among his numerous philosophical publications. Two examples are the Revista Gaditana in 1839, during the María Cristina's Regency, and the Revista Andaluza, published in Seville in 1841. His contributions to the Revista de Ciencias, Literatura y Arte, founded in Seville in 1855 by Adolfo de Castro, stand out from his numerous contributions to the best cultural journals.*

### ***Sobre un eclecticismo neoplatónico, espiritualista e historicista***

En el momento de transición entre el final de los estilos históricos y la modernidad, los arquitectos tuvieron ante sí varios caminos que apuntaban en la dirección de la incorporación a la modernidad y anunciaban la capacidad de dar respuesta a las nuevas demandas de una sociedad transformada por la Revolución Industrial. Una de las sendas en la encrucijada de la modernidad fue la del eclecticismo arquitectónico, el cual tuvo su origen –al igual que el historicismo romántico– en una corriente filosófica.

El filósofo ecléctico se sitúa en una atalaya que permanece ajena a todos los sistemas de pensamiento, lo que le permite examinarlos y juzgarlos, teniendo siempre a la vista la sucesión de las diversas escuelas. Los errores de los sistemas de pensamiento propician su decadencia. Sin embargo, en medio de los errores se encuentra una porción valiosa, una parte de verdad. Esto no quiere decir que el eclecticismo defienda la multiplicidad de las verdades, sino que supone un convencimiento de la unidad y valor absoluto de la verdad. La labor del filósofo ecléctico consiste en un deambular por entre los ramajes de las diversas escuelas para ir separando la verdad del error, y quedarse con la primera.

La difusión del eclecticismo en la cultura occidental se atribuye al filósofo francés Victor Cousin (París 1792 - Cannes 1867). Profesor de la Universidad de La Sorbona, donde se doctora (1) en 1813, traductor de Platón, al que siempre se achaca algo de protagonismo en cualquier revolución de ideas que se acometa, su figura acapara el contenido de su discurso de recepción en *l'Académie française* (2).

Seguidor de las doctrinas de Laromiguière –de quien fue alumno–, Jouffroy, y Royer-Collard, en la línea de los espiritualismos postkantianos que se esforzaron por llegar a la certeza del conocimiento de Dios, el mundo y el propio yo –obstaculizado por las doctrinas sensualistas en boga (Locke y Condillac)–, primando la capacidad de la percepción sobre la sensación. Su obra *Du Vrai, du beau et du bien*, cuya primera edición realizada por Didier en París en 1853, fue el cenit de sus trabajos. La segunda edición sale de imprenta al año siguiente incluyendo un apéndice sobre el arte francés. De esta segunda edición se llevan a cabo doce reimpresiones (3) hasta el año 1881.

La trayectoria profesional de Victor Cousin revela un trabajo intelectual de gran altura, no sólo como historiador de la filosofía, campo en el que destaca por haber reactivado las posibilidades de todas las escuelas de pensamiento, capaces de colaborar en la edificación de la nueva filosofía, sino –como recoge Menéndez Pelayo–, porque «prestó a la erudición filosófica servicios más eminentes que ningún otro hombre de nuestro siglo, exponiendo leal y honradamente las doctrinas más opuestas, y poniendo en circulación un número enorme de materiales científicos, en forma de traducciones, memorias, comentarios, lecciones de clase y ediciones de textos inéditos» (4).

Eminentes servicios que explican la enorme influencia que tuvo en el despertar de los estudios filosóficos en la Francia del XIX, y la difusión por toda Europa de un talante intelectual, mezcla de espíritu crítico y tolerancia ante ideas o enfoques culturales ajenos, derivada de aquella peculiar manera de entender y servirse de la historia, que pudo convertirse en el auténtico “espíritu del siglo”.

Por otra parte, el historicismo filosófico logra desbancar al racionalismo de sus certezas inamovibles, abriendo de par en par las puertas al vasto campo de la historia y poniendo en las manos de los arquitectos un mundo casi ilimitado de referencias, soluciones y motivos arquitectónicos legados por los grandes maestros del pasado, que se hacían presentes en las joyas que integraban el patrimonio monumental de cada nación, despertándose la sensibilidad por el estudio y la conservación de las mismas.

En aquellas circunstancias, el arquitecto no podía ceñirse a una tipología arquitectónica con carácter exclusivo, debía investigar y contrastar todos los estilos y soluciones posibles, confrontándolos entre sí para poder lograr, después de aquella labor de búsqueda apasionada y paciente, la verdad de la arquitectura. El talante del método de la filosofía ecléctica que estaba haciendo famoso a Victor Cousin, fue visto con buenos ojos por un grupo de arquitectos franceses deseosos de llevar adelante la batalla por la recuperación de la arquitectura y de la profesión de arquitecto misma.

Aquella fórmula fue utilizada por el arquitecto César Daly (1811-1894) para definir el eclecticismo en arquitectura, cuya paternidad era claramente debida a Victor Cousin que titulaba la carta magna del eclecticismo filosófico con el epíteto: *Du vrai, du bien, du beau*. La fortuna de la nueva doctrina ecléctica que empezaron a experimentar los arquitectos franceses y que terminará imponiéndose como corriente dominante en la *École des beaux-arts*, se consolida cuando Constant-Dufeux (1801-1870) propone adoptar como divisa para la *Société centrale des architectes*, creada en 1840: "*Le Beau, le Vrai, l'Utile*". En el preciso instante en que se lleva a cabo su estampación sobre la fachada del inmueble de la *rue Danton* construido por Paul Sédille (1836-1900) para albergar a partir de 1900 la sede de la *Société centrale des architectes français*, podemos afirmar que ha tenido lugar la puesta de largo de la arquitectura ecléctica.

### **El papel del eclecticismo en la configuración de la arquitectura moderna.**

En palabras de César Daly, el eclecticismo significa «*Liberté dans le présent, Foi dans l'avenir, Respect pour le passé*», con la expresa finalidad de hacer progresar la arquitectura, orillando la pose estética de la búsqueda del arte por el arte, procurando poner el arte al servicio de la sociedad. Aunque se siga tratando a la Arquitectura como la más excelsa de las Artes tiene que cumplir el objetivo de la utilidad, como diría Constant-Dufeux al describir su *Mausolée du Dumont d'Urville*, respecto a los tres principios sobre los que se asienta su trabajo: «*Utilité dans la disposition, utilité dans la construction, utilité dans la décoration*». (5)

El eclecticismo aparece en la arquitectura en un momento en que la profesión y el arquitecto mismo se encuentran en una situación de desamparo institucional, debido principalmente a la pérdida de autoridad de la Academia como consecuencia de su expulsión del pedestal de la infalibilidad, provocado por los embates de un romanticismo que, aunque liberara al arquitecto de las férreas normativas del clasicismo, su propio mecanismo de funcionamiento interno, alimentado por la sacralización de la libertad, la exaltación de la individualidad y la valoración de la historia y las tradiciones nacionales, llevaba implícito la renuncia a la imposición de una normativa categórica.

En el caso de los arquitectos franceses, entre los cuales nació el eclecticismo, el desamparo institucional se

acentuaba por la indefinición legal y el desentendimiento gubernamental que padecían a comienzos del siglo XIX, y que se remontaba a los años finales del siglo XVIII, cuando los poderes revolucionarios suprimieron el ente corporativo de los arquitectos.

La historia de la arquitectura ecléctica discurre en paralelo a la de los arquitectos franceses del siglo XIX, que adoptaron el eclecticismo como la mejor herramienta para recuperar el lugar que les correspondía en el ámbito de la construcción, superando mediante una formación específica que combinase los conocimientos técnicos con la sensibilidad artística la firme posición conquistada por los profesionales de la Politécnica, quienes mantenían un perfil netamente utilitarista y tecnológico (6).

De esta manera, el eclecticismo adquiere esa personalidad peculiar caracterizada esencialmente por dos aspectos cuya comprensión resulta esencial para lograr entender esta nueva arquitectura. De una parte, la dimensión técnica inherente a la construcción, que necesita ciertos conocimientos sobre las leyes físicas, los cálculos matemáticos y el comportamiento de los materiales, que a causa de los avances sensibles producidos por la Revolución industrial, forzaba a una puesta al día que implicase el dominio de la nueva tecnología; de otra, la vertiente artística de la que siempre ha sido la más excelsa de las Bellas Artes que, aunque había visto superada la época de supremacía indiscutida de los modelos greco-romanos, no estaba dispuesta a renunciar a la dimensión estética como rasgo esencial de su identidad.

Esa era la aspiración de los arquitectos franceses. De ahí que lo que buscaban conscientemente los arquitectos en el eclecticismo no era el nuevo estilo nacional que reemplazara al anterior, sino una solución de continuidad que permitiera llegar hasta él.

No obstante, aquella postura de equilibrio entre tradición y modernidad, entre respeto a la historia y progreso que se encontraba en la base misma de la estructura del eclecticismo, emparentaba con el liberalismo orleanista, partidario de un punto intermedio entre Revolución y Restauración, con el que se identificaron los pioneros del pensamiento ecléctico, incluyendo al propio Cousin que fue restituido en su cátedra por la monarquía de Julio; aquel equilibrio, decíamos, resultó a fin de cuentas una postura verdaderamente incómoda para los arquitectos.

### ***Tomás García Luna y la adopción del eclecticismo en España.***

El moderno eclecticismo de raigambre francesa encontró sus primeros adeptos españoles en Andalucía, ya que fue en Cádiz donde el filósofo Laromiguière, profesor de la Sorbona y maestro de Victor Cousin, tuvo a sus más entusiastas seguidores y difusores de su pensamiento. El Colegio de San Felipe Neri, de cuyo Colegio de Humanidades era director Alberto Lista (1775-1848) quien se ajustaba estrictamente a las doctrinas del famoso profesor de la Sorbona, se convirtió en el principal centro de irradiación de la filosofía ecléctica (7).

Aunque se tiene como más fiel seguidor del eclecticismo propugnado por Victor Cousin al gaditano Tomás García Luna (m. 1880). A pesar de la aparente fragilidad del *corpus* filosófico del eclecticismo en



España tuvo una influencia muy destacada en el campo de la enseñanza, en cuanto que fue considerado el mejor método para el estudio de la filosofía y, en muchos casos, de las ciencias experimentales. Fue acogido con agrado por cuantos intelectuales buscaban armonizar los logros del materialismo y del sensualismo con la fidelidad a los dogmas de la doctrina católica, y para muchos el eclecticismo era la encarnación del buen talante, del espíritu del siglo.

Sin embargo, es muy poco lo que se puede obtener sobre Tomás García Luna de la historiografía española, ni siquiera pudimos encontrar citada –valga la anécdota– su fecha de nacimiento. Pero tampoco su maestro Victor Cousin, por destacado personaje público e intelectual que se le tenga en Francia, ha despertado mayores simpatías entre los investigadores españoles, salvedad hecha de algunas menciones esporádicas en las obras de los especialistas (8).

De ahí que nos propusiéramos profundizar en la figura de Tomás García Luna, en el papel que desempeñara en el universo intelectual de la España del siglo XIX, ubicándolo además en el contexto del eclecticismo europeo. Porque su aportación al campo del pensamiento español va mucho más allá de la consideración de filósofo de segunda, al no reconocérsele más mérito que su labor como difusor de la doctrina ecléctica de Victor Cousin. De hecho, en los prontuarios sobre la historia del pensamiento español, al gaditano lo suelen etiquetar de escritor y no de filósofo. Bien es verdad que figura como titular de una cátedra de lingüística y otra de gramática en el Ateneo de Madrid, antes que desempeñara las de Filosofía y Filosofía del Derecho (9).

Tomás García Luna (Cádiz, 14.10.1806 - 19.11.1880) (10) empezó dando sus *Lecciones de Filosofía Ecléctica* en su casa de Cádiz a unos cuantos amigos con inquietudes culturales y filosóficas. Como él mismo relata en la introducción a sus *Lecciones...*, la insistencia de sus amistades le llevó a trasladar las clases a los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad trimilenaria, hecho que no pasó inadvertido para una parte de la intelectualidad de la época, celebrando la iniciativa de aquella Sociedad de establecer una cátedra de filosofía, como una de las mejores armas para mejorar la calidad moral de los ciudadanos y elevar el nivel de vida de la sociedad. Aquellas lecciones tuvieron un éxito sonado, tanto que poco después encontramos al ilustre gaditano dictando sus clases ante un selecto auditorio en los salones del Ateneo de Madrid, que fue constituido el 26 de noviembre de 1835, bajo el impulso del movimiento literario romántico, que puso al Duque de Rivas en la Presidencia (11).

El público asistente celebraba la claridad de exposición del ponente, quien exhibía un respeto reverencial por cualquier episodio de la historia de la filosofía, lo que también significaba un conocimiento profundo y extenso de la disciplina en cuestión, y una capacidad poco común de ejemplificar los conceptos abordados en abstracto, o como decía su paisano y amigo Felipe Villaranda «ciertos destellos de imaginación, que fecundizan la natural aridez del asunto» (12), cualidad que tuvo en común con su maestro Victor Cousin, como refleja con evidencia la lectura de sus escritos. Aquellas *Lecciones de Filosofía Ecléctica* terminó dándolas a la imprenta en tres tomos, entre 1842 y 1845. Consagrando el primero a la idea general de la filosofía, al método, a la sensibilidad y a las facultades intelectuales; prosigue con la psicología, abordando la teoría estética al tratar de la imaginación, en el segundo tomo, y termina desplegando sus amplios conocimientos de gramática en el tercero, que titula *Gramática general ó filosofía del lenguaje*.

Pero ¿cómo llega García Luna a Madrid desde la periférica Cádiz? ¿Quién le introduce en los círculos intelectuales madrileños? ¿Qué hace en Madrid, además de consagrarse a la noble tarea de la difusión del eclecticismo y a dictar sus clases en el Ateneo? Porque de seducción intelectual es muy difícil vivir, máxime en una época tan convulsa de la historia de España como la que le tocó vivir al filósofo gaditano.

Aunque nada se ha dicho hasta ahora, el protagonismo de García Luna en la vida intelectual española se debe, en buena medida, a su íntima relación con el gran crítico, filólogo e ideólogo extremeño Bartolomé José Gallardo (1776-1852), uno de los principales activistas del liberalismo español, amigo personal de Cristóbal García, padre de Tomás, quien cedía su casa al destacado liberal, hospedándole y manteniéndole económicamente en las largas estancias que realizara a lo largo de su vida en la ciudad de Cádiz, por otra parte meca del liberalismo español (13). A cambio de tan generosa hospitalidad, Cristóbal le hizo un encargo a su amigo, hacer de tutor de su hijo Tomás (14), encargo que Gallardo cumplirá con exquisita responsabilidad, y con sumo gusto, ya que –como se desprende de su abundantísima correspondencia– se fraguó una amistad entre los dos que fue más allá del respeto del tutelado por la figura autoritaria, y que sólo terminó por serias discrepancias intelectuales al distanciarse García Luna del magisterio de Gallardo, cuando adopta primero a Laromignière y luego a Victor Cousin como sus referentes intelectuales.

Hay una carta de Gallardo a García Luna de 18 de septiembre de 1838 entre las impresas en el libro de Sainz, que revela claramente la relación entre ambos y retrata en trazos muy vivos el carácter del maestro, y de una manera más apagada y difusa, pero bastante expresiva, el del discípulo, y que viene a ser el primer choque serio que sufrió tan íntima y larga amistad. «Gallardo era difícil en su trato, caprichoso y terco en sus opiniones, caviloso y lleno de desconfianzas (...)». García Luna, comedido y respetuoso, pero picado ya de filosofías, se atreve a replicar que por haber sido Gallardo su maestro de filosofía racional no se cree obligado a esclavizar a él su pensamiento, y que no ha faltado en su conducta a ningún principio moral. «La indignación y la dialéctica de Gallardo para rebatir estos racionales puntos de vista rayan en lo cómico» (15).

La impronta de Gallardo en la formación intelectual del filósofo gaditano fue muy acusada; su amor por la lectura y por los libros queda reflejada en una bibliomanía a la que da cauce en la correspondencia entre ambos, donde una de las mayores pasiones compartidas es el hallazgo de una biblioteca desconocida, siendo en ocasiones motivo suficiente como para emprender un viaje a cualquier rincón de la península, recreándose en las cartas en detalles propios de bibliófilos a la hora de describir las obras con las que se topaban. El amor por la lengua española y el estudio minucioso de la gramática castellana llenará pliegos y pliegos de sus cartas, exhibiendo el intelectual extremeño un bagaje de conocimientos que le hicieron acreedor de gran prestigio como crítico literario y gramático (16), a pesar de las famosas controversias sobre sus exiguas publicaciones, debidas, según el propio Gallardo, a la pérdida de sus escritos motivada por los continuos registros y salidas precipitadas al exilio, como consecuencia de su señalada militancia liberal en los periodos previos al trienio liberal y durante la *década ominosa*.

Gallardo vigilará la formación de Tomás, le saca de Cádiz para estudiar leyes en Sevilla, donde recibe el título de abogado en 1834 (18), haciéndolo compatible con el estudio de la filosofía, ampliándole el

horizonte bibliográfico que pudiera ofrecerle la Universidad Hispalense con las obras que le enviaba desde Londres. Gallardo fue también quien introdujo a García Luna en Madrid, en el círculo romántico y liberal con la seguridad y la confianza de quien ha visto crecer y madurar a un discípulo aventajado, permitiendo que su amigo gaditano pudiera desplegar su brillante magisterio en un contexto adecuado.

Su presencia en Madrid se constata ya a finales de 1843, no sólo por sus intervenciones en el Ateneo, sino, como consta en su expediente personal, ejerciendo el oficio de Agente Fiscal de la Audiencia de Madrid dependiente del Ministerio de Gracia y Justicia. A partir de entonces se estableció en la capital del reino y sus relaciones con Madrid se extenderán hasta finales de 1866. Durante aquellos años trabajó en el Ministerio de Gracia y Justicia, en el Ministerio de Gobernación y en el Ministerio de Hacienda, desempeñando diversos cargos y oficios, entre los que destacan el de Abogado Fiscal 2º de la Audiencia de Madrid (1844-1849), Auxiliar mayor del Consejo Real (1849-1851), Jefe de Negociado de primera clase de la Secretaría del Ministerio de Hacienda (1853), Subdirector segundo de la Dirección general de lo Contencioso de la Hacienda Pública (1853), Oficial 2º de la Subsecretaría del Ministerio de Hacienda (1854).

En 1857, en pago a sus servicios a la Monarquía, la Reina le nombra Vocal de número del Consejo Provincial de Cádiz dependiente del Ministerio de la Gobernación, en el que permanecerá hasta noviembre de 1866, imposibilitado para desempeñar el cargo por unas graves cataratas que le dejan ciego (18). Ceguera que debió ser la culpable de su retirada de la vida cultural madrileña y gaditana, hasta el punto de que, cuando fallece en 1880, en el *Diario de Cádiz* no se recoge más que una escueta necrológica sin panegíricos de alabanza, síntoma claro del distanciamiento de la vida pública provocado por la enfermedad (19).

Pero lo más interesante de García Luna no es su vida laboral en los ministerios, sino su influencia en la vida intelectual española a través de sus conferencias y de la difusión de su obra escrita. En cuanto a su faceta de funcionario del Estado, podríamos destacar la publicación de un trabajo que fue de especial interés para el desempeño del poder local en España, desde el Ministerio de Gobernación publicó el *Boletín Oficial Recopilado* (20), un servicio espléndido a los ayuntamientos españoles al poner a su disposición toda la jurisprudencia directamente relacionada con sus funciones y atribuciones. Un tema, el del poder local, que parece ilusionar a los liberales españoles, dado el interés de hombres como Alberto Lista que pronuncia conferencias en el Ateneo y publica trabajos sobre el régimen municipal en España, como se desprende de las crónicas presentes en las páginas de la *Revista de Madrid* (21), publicación –por otra parte– vinculada a los miembros del Ateneo de Madrid.

En cuanto a su dimensión filosófica e intelectual, junto a sus famosas *Lecciones...*, hemos de hacer mención de su *Manual de historia de la filosofía* (22) obra que refleja singularmente la preocupación de todo filósofo ecléctico por la salvaguarda de la historia de la filosofía, en ese respeto sagrado por todas las escuelas de pensamiento, sin discriminaciones de ningún género, ya que todas ellas contienen porciones distintas de la única verdad. De este modo, también pudo contribuir a prestigiar a quien consideraba su maestro, ya que el citado manual fue uno de los pioneros en incorporar en el último epígrafe la nueva filosofía ecléctica, y al

ser declarado manual de uso oficial en varias ocasiones por la Dirección General de Instrucción Pública fue un libro muy difundido (23).

También realizó incursiones en el campo de la filosofía de la historia, una ciencia relativamente moderna, aparecida por primera vez según el filósofo gaditano en 1725, cuyo cultivo elevaba el alma humana a la contemplación de cuanto grande y sublime se encuentra en el destino del hombre, que sintoniza armónicamente con la preocupación por el estudio de la historia, por el aprendizaje de las lecciones impartidas por las distintas civilizaciones que han poblado el orbe, siguiendo el rastro de Hegel, cuando afirmaba que cada pueblo está destinado a llevar a cabo una tarea determinada.

Desde la cátedra en el Ateneo de Madrid imparte un curso de Filosofía Ecléctica que fue una de las grandes atracciones intelectuales del momento, convirtiéndose muy pronto en sesiones extraordinariamente concurridas, muy comentadas en los círculos intelectuales madrileños, y reseñadas en la prensa cultural al menos desde 1842 (24). El otro instrumento eficaz de difusión del eclecticismo fue la puesta en marcha de revistas culturales y la colaboración asidua con diversas publicaciones editando un caudal inmenso de artículos entre finales de los años treinta y finales de los años sesenta, momento en que se ve obligado a poner fin a su faceta de escritor por problemas de salud: las cataratas revierten en ceguera. Sus colaboraciones son muy variadas, van desde la filosofía de la sintaxis, la filosofía de la historia, filosofía del derecho, la estética, la filosofía ecléctica, pero el común denominador es la presencia inexcusable de las doctrinas de Cousin y el eclecticismo. También colaborará enviando reseñas de obras en las que destacará la vinculación de aquellas publicaciones con el eclecticismo, entendido como espíritu del siglo.

En su faceta de editor, debemos destacar la fundación de la *Revista Gaditana*, descrita por sus editores como “Periódico Popular de comercio, industria, agricultura, ciencias, literatura, administración, jurisprudencia, viajes, etc.”, publicación semanal que comienza su andadura en 1839, y que se muestra como la encarnación de los deseos de García Luna: un manifiesto del eclecticismo, un término medio entre liberales y carlistas, un lugar para dar cabida a todo lo bello, lo verdadero y lo bueno. Aunque el filósofo gaditano sea por familia y convencimiento de ideología liberal, hastiado de la degradación a la que ha llevado a España los enfrentamientos continuos, se muestra moderado y abierto a la acogida, tratando de encarnar en su propia persona los ideales del filósofo ecléctico que aspira ser.

«Un periódico es, por lo general, el eco de las pasiones de quienes lo escriben, y bajo pretexto de sostener opiniones, suelen defender los intereses de un bando, sus extravíos y flaquezas. Desterrando las polémicas políticas de nuestras columnas, daremos en ella acogida a todas las ideas nuevas, a todos los proyectos útiles y a todos los pensamientos fecundos. (...) Es por consiguiente la REVISTA un periódico POPULAR: un periódico cuyas doctrinas y cuyos artículos estarán al alcance de todos los talentos y de todas las clases de la Sociedad. (...) Los diarios hablan a las pasiones de los partidos: nosotros nos dirigimos a la razón de nuestros lectores.» (25)

La *Revista Gaditana* tuvo un éxito que sorprendió a los propios redactores y colaboradores, quizás compartiendo el hartazgo del enfrentamiento permanente, muchos intelectuales vieran con buenos ojos la aparición de una publicación no sectaria, abierta a opiniones distintas y que apostaba por la moderna

doctrina del eclecticismo, tal y como reflejan las buenas críticas obtenidas de otras publicaciones sevillanas y madrileñas, especialmente por parte de liberales relacionados con la ciudad de Cádiz, como Donoso Cortés. Aquella buena acogida quizás explica la fácil y rápida ampliación del círculo de colaboradores que publicarán en la *Revista Gaditana*, mediante la incorporación de personalidades de mayor calado intelectual.

De este modo, a finales de 1840 la *Revista Gaditana* se convierte en *Revista Andaluza*, ampliando considerablemente su ámbito de influencia y tratando de dar respuesta a la demanda de suscripciones que llegaba hasta la empresa editora. En 1841 (26) los editores firman un acuerdo con el Liceo de Sevilla para que los miembros de la Ilustre sociedad sevillana colaboren con sus trabajos para mantener el rigor y el ritmo de publicación, aunque podamos constatar que el protagonismo de Tomás García Luna, muy presente a lo largo de la etapa gaditana de la revista, se diluye en esta segunda fase, aunque no dejen de aparecer largos y frecuentes artículos de su autoría, así como frecuentes reseñas de obras que destacan el espíritu ecléctico del momento. A finales de 1841, el Liceo de Sevilla retira su colaboración, no sólo intelectual sino monetaria, para concentrar esfuerzos en una nueva etapa ligada al acondicionamiento de una nueva sede. Esta deserción conducirá al poco tiempo al abandono de la empresa editorial.

Respecto a las colaboraciones de García Luna, destacaríamos por la importancia del eco que pudieron tener, la publicación de sus artículos en la *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, fundada en Sevilla en 1855 por Adolfo de Castro, en unión a los poetas y co-directores de la misma, José Fernández-Espino y Manuel Cañete profesor este último de Literatura dramática también en el Ateneo de Madrid, discípulos ambos poetas de Alberto Lista; revista que en opinión del historiador de la filosofía Mario Méndez Bejarano fue uno de los mejores órganos culturales de que dispuso España a mediados del siglo XIX (27).

En aquella revista colaboran habitualmente –además de los ya citados– personajes como Luis Segundo Huidobro Catedrático de Historia General de la Universidad de Sevilla, Juan Eugenio Hartzenbusch crítico y dramaturgo, Fernán Caballero, Juan Guillén Buzaran, o Antonio Machado padre, quienes desarrollan una importante labor intelectual en el más genuino sentido ecléctico del concepto, es decir, ejerciéndola con carácter abierto y universal, y en pro de la utilidad de los conocimientos revelados, estudiados y analizados en sus páginas.

«Sin desterrar de nuestras columnas los estudios que más íntimamente se relacionan con las ciencias morales y políticas (...); pero ajenos al mismo tiempo a toda cuestión concreta de actualidad, aspiramos a que cualquier razonable opinión científica, artística o literaria pueda, como en terreno propio, desarrollarse en las páginas de esta Revista, dedicada muy principalmente a la juventud, y destinada a difundir útiles conocimientos» (28).

La Revista proclama desde sus orígenes su explícita opción por el método ecléctico y su expresa admiración por la filosofía ecléctica difundida por Victor Cousin desde su cátedra de la Sorbona de París, como pone de manifiesto el que la primera cita en el primer artículo del primer número de la Revista, obra de José Fernández Espino, es para Victor Cousin. Además, podemos asistir a una explicación detallada del método de filosofía ecléctica, tal y como lo expone el filósofo francés en su *Cours de Philosophie sur le fondement des*



*idées absolues, du vrai, du beau, du bien*, poniendo en relación los principios de la metafísica, lo verdadero, lo bello y lo bueno, con el progreso de la humanidad hacia el bien infinito, y a las bellas artes con la civilización.

«La ley del orden absoluto se revela vagamente al alma humana bajo la triple categoría de orden inteligible, sensible y voluntario, o sea de verdad, belleza y bien; y la inteligencia, la sensibilidad y la voluntad aspiran a aproximarse a esos tipos perfectos por medio de la triple serie de la ciencia, el arte y la moral. Toda civilización tiene pues un carácter filosófico, un carácter artístico y un carácter moral, unidos por estrechas relaciones, como que no son en realidad sino tres distintas formas de una misma aproximación hacia el orden absoluto» (29).

La otra gran filia explícita de la publicación es hacia el magisterio de Alberto Lista, a quien se le define como «moderado en sus juicios, profesa, con sabio eclecticismo, el principio de apreciar lo bueno donde quiera que se encuentre» (30).

García Luna aparece, en el contexto de la revista, integrado en la denominada escuela de Sevilla (aunque se extendiera hacia territorio gaditano, como en este caso) considerada por entonces la primera escuela literaria española. Surge ya en la década de los treinta en la Biblioteca Colombina como tertulia y revista *El Cisne*, en las que participan Juan José Bueno, Francisco Rodríguez Zapata, José Fernández Espino, Javier Valdelomar y Pineda, Miguel Tenorio de Castilla, Felix Uzuriaga, Diego Herrero, José Muntadas y José Amador de los Ríos. Aquella revista vive tan sólo entre junio y septiembre de 1838, fue refundida y fundada en *El Paraíso* (octubre 1838) y en el *Nuevo Paraíso* (1839), colaborando los miembros de aquella tertulia, concretamente José Amador de los Ríos, en sus idas y venidas de Madrid al socaire de las vicisitudes políticas provocadas por la militancia liberal de su padre con la revista *Aureola de Cádiz* (1839, 1840) (31).

El filósofo gaditano participa en la misma sintonía de todos los redactores y colaboradores de la *Revista de Ciencias, Literatura y Arte* con el eclecticismo en el que militan, afinidad que se materializa en un elevado índice de colaboraciones del filósofo gaditano, principalmente en los dos primeros años de vida de la publicación (1855-1857), donde no sólo aborda problemas relacionados con la historia de la filosofía, su especialidad, sino que difundirá cualquier aspecto relacionado con aquellos referentes culturales que hagan alguna mención explícita a la filosofía ecléctica, sea al analizar un drama fantástico en cuatro actos del Duque de Rivas, donde se propone destacar que «el drama del Sr. Duque de Rivas, pertenece al género que cultivaron Goethe y Lord Byron: la intención filosófica resalta en toda la obra» (32); sea en el caso ya citado de la difusión de un libro de medicina, el así titulado *Espíritu del hipocratismo en su evolución contemporánea*, cualquier ocasión es propicia para difundir sus ideas eclécticas, aunque de este modo logre que la crítica, con el paso del tiempo, le subestime como filósofo y lo deje –injustamente– en mero ‘escritor’.

Podemos mencionar también otros cometidos para la difusión de la cultura romántica en España, en la que se enmarca el eclecticismo de García Luna. Nos referiremos, por último, a la faceta de traductor de obras esenciales para la irradiación del romanticismo, como es el caso de las *Memorias de ultra-tumba*, del Vizconde de Chateaubriand, publicadas en Madrid en 1848 por Ramón Rodríguez de Rivera, convencido colaborador de la causa romántica, quien no puede resistir la tentación de redactar un “Prólogo del editor”

para explicar los motivos que le han inducido a apostar por la edición de aquella obra y por la elección de tan insigne traductor.

«Notorio es que el análisis filosófico a puro desmenuzar las cosas había llegado en el siglo décimo-octavo a adular la literatura, reduciéndola a ser una menguada imitación de los modelos que nos dejaron Grecia y Roma. La filosofía sensualista que entonces dominaba debía producir ese deplorable resultado, porque natural era en un sistema que no reconoce en el hombre más que los órganos de la sensibilidad; (...) La filosofía y la literatura recibieron un principio nuevo de vida; y si en lo sucesivo otros ingenios han cultivado el ameno campo que el autor de 'Atala' y de 'Los Mártires' exploró con tanto acierto, ninguno podrá arrebatárle el lauro del descubrimiento. (...) Hemos escogido para esta tarea una persona de mucho crédito en la república de las letras, tanto porque el Señor García Luna fue el primero que dio a conocer en España la filosofía del siglo décimo-noveno, cuando porque esmerado como pocos en su estilo y en su lenguaje, podrá conservar, trasladándolas al castellano, las bellezas literarias que distinguen al célebre cronista de 'Los Mártires'» (33).

El fuerte impulso con el que irrumpe el eclecticismo en el ámbito de la modernidad se irá agotando progresivamente en el esfuerzo por pasar del estado inmaterial de las puras ideas, a la concreción hecha piedra. Pero hemos de destacar que, en el ámbito de la teoría, abundan ambiciosas y bien elaboradas argumentaciones por parte de algunos filósofos como Cousin o García Luna, con tan alta estima de su trabajo, que pretendieron que sus ideas fuesen nada menos que las definidoras del espíritu de una época, la del acceso a la modernidad.

**Notas:**

1. COUSIN, Victor: *Universitas Imperialis. Facultas Litterarum in Academia Parisiensi. Dissertatio Philosophica de metodo sive de analysi, quam ad publicam disceptationem proponit, ad doctoris gradum promovendus, Victor Cousin, Scholae Normalis Alumnus, in Facultate Litterarum jam Licenciatus*, Paris, Fain-Universitas Imperialis, (1813).
2. FÉLETZ, Charles-Marie Dorimond, Abbé de (COUSIN, Victor): *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Cousin, le 5 mai 1831*. Paris, Firmin-Didot frères, 1831.
3. En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan las siguientes reimpresiones: 1855; 1858; 1860; 1862; 1863; 1865; 1867; 1868; 1872; 1873; 1879; 1881.
4. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Edición facsímil, Vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1994. pág. 427.
5. Cit. por SABOYA, Marc: *Presse et architecture au XIXe siècle. César Daly et la Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris, Picard, 1991, pág. 125.
6. Cfr. ÉPRON, Jean-Pierre: *Comprendre l'eclectisme*, Paris, Norma Editions, 1997, págs. 13 y ss.
7. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *La filosofía española*, Madrid, Rialp, 1964 (2ª), pág. 364.
8. Vid. el trabajo de Javier Hernando Carrasco sobre la influencia del filósofo francés en la teoría estética española en general y en Manuel Milá i Fontanals (*Principios de estética o Teoría de lo bello*, 1857) en particular: “Presencias de Victor Cousin en la doctrina estética del romanticismo español” en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Tomo II, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 1187-1197. Aunque discrepamos de su repudio a la ‘voluntad de conciliar’ propia de Cousin y del eclecticismo.
9. *Lista de los Sres. Socios del Ateneo Científico Literario y Artístico de esta Corte en 20 de marzo de 1849*. Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de Rivadeneyra, 1849. *Memoria Leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid en la Junta General del 30 de diciembre de 1844 por el secretario primero Don José Joaquín Mateos*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845.
10. *Partida de Bautismo de Tomás Josef Antonio Calisto García García, Parroquia del Rosario, Cádiz, 15.10. 1806*. Archivo General de la Administración (en adelante AGA). Los primeros apellidos de sus padres son el mismo: García, de modo que adoptará como segundo apellido Luna, el segundo de su madre. Esta decisión complicará a su viuda la reclamación de la pensión de jubilación, y al investigador la localización de sus expedientes.

11. Como sentencia Narciso Alonso Cortés, «trazar la historia del Liceo y del Ateneo en sus primeros años, es tanto como trazar la del periodo romántico», *Zorrilla su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarén, 1943, pág. 153.

12. VILLARANDA, Felipe: “Lecciones de filosofía pronunciadas en la sala de sesiones de la Sociedad Económica de Cádiz, por D. Tomás García Luna”, en *Revista Andaluza*, tomo IV, Sevilla, Imprenta de la Revista Andaluza, 1842, págs. 499-500.

13. La relación entre Bartolomé José Gallardo y Tomás García Luna ha quedado recogida por los estudiosos de la figura del bibliófilo extremeño. Los datos recopilados para la elaboración de este trabajo han sido extraídos de los artículos publicados por Miguel Artigas, que reproducen parte de la correspondencia entre ambos, en el Boletín de la Real Academia Española durante los años 1928, 1929, 1930, 1931 y 1932.

14. RUBIO, Federico: *Mis maestros y mi educación: memorias de niñez y juventud*. Cit. por ARTIGAS, Miguel: “Una colección de Cartas de Gallardo” en *Boletín de la Real Academia Española*, Año XV, Tomo XV, Diciembre de 1928, Cuad. LXXV, pág. 638.

15. Idem., págs. 641-642.

16. «La fama que tenía de conocedor del idioma castellano y de la filosofía del lenguaje era tanta, que en cuanto goza de algún favor en el Gobierno se le encomienda nada menos que de Real orden (25 de junio de 1835) que escriba “una gramática filosófica de la lengua castellana que pueda servir de texto en los estudios del Reino”», Idem., págs. 646-647.

Vid. también copia del escrito del “Ministerio de lo Interior” que le envía a T. García Luna en carta de 3 de julio de 1835, donde también le pide colaboración para la elaboración de la gramática filosófica, recogida por Idem. (Continuación), en *Boletín de la Real Academia Española*, Año XVIII, Tomo XVIII, Abril de 1931, Cuad. LXXXVII, pág. 222.

17. «D. Maximo Fernandez Reynoso Escribano de Camara de la Audiencia Territorial de esta Ciudad y Secretario archivero de la misma, Certifico: que en el año pasado de mil ochocientos treinta y cuatro se instruyo expediente en el espresado Superior Tribunal a instancias de D. Tomás García, natural de Cádiz, solicitando su recibimiento de Abogado (...) Daban y dieron la aprobación para que sea abogado.» Certificado. AGA.

18. Certificado de D. Juan Ceballos, doctor en Medicina y cirugía, catedrático de la Facultad de Cádiz, firmado ante notario el 8 de octubre de 1867, por el que declara al abogado y filósofo gaditano “*en un estado completo de ceguera y de perfecta incurabilidad*”. Certificado. AGA.

19. Diario de Cádiz, 20.11.1880. Copia en pdf de microfilm.

20. GARCÍA LUNA, Tomás: *Boletín Oficial Recopilado, o Colección completa de todas las leyes, decretos, reales órdenes y reglamentos relativos a la organización y atribuciones de las Municipalidades*, Tomo Primero, Madrid, Imprenta de D. Santiago Rojo, 1847.

21. LISTA, Alberto: “Del régimen municipal en España”, en *Revista de Madrid*, Tomo I, 1838, Madrid, Oficina de Don Tomás Jordan, impresor de cámara de S.M., págs. 56-75.
22. Madrid, Rivadeneyra, 1847.
23. *Expediente de censura de libro para enseñanza, marzo de 1867*. AGA. CAJA 21/20218 Legajo 6672/17.
24. CONTE, Augusto: “Lecciones de Filosofía Ecléctica pronunciadas en el Ateneo por D. Tomás García Luna”, en *Revista de Madrid*, Tercera Serie, Tomo IV, 1842, Madrid, Imprenta de D. Fernando Suarez, págs. 457-473.
25. *Revista Gaditana*. Periódico Popular de comercio, industria, agricultura, ciencias, literatura, administración, Jurisprudencia, viajes, etc., 1839-1840, págs. 3-4.
26. *Revista Andaluza, y Periódico del Liceo de Sevilla*, Tomo Segundo, Sevilla, Imprenta de la Revista Andaluza, 1841.
27. MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid, Renacimiento, s.d. pág. 463.
28. s.a.: “Revista de Ciencias, Literatura y Artes”, en *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, Tomo Primero, Sevilla, Imprenta.- Librería Española y Extranjera (sic.), págs. V-VII.
29. HUIDOBRO, Luis Segundo: “De las Bellas Artes consideradas en sus relaciones con la civilización”, en *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, Tomo Segundo, Sevilla, Francisco Alvarez y Comp<sup>a</sup>., impresores, 1856, pág. 209.
30. CAÑETE, Manuel: “Discurso leído en el Ateneo de Madrid, para inaugurar el curso anual de literatura dramática, el 10 de noviembre de 1852”, en *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, Tomo Primero, Sevilla, Imprenta - Librería Española y Extranjera (sic.), 1855, pág. 233.
31. Cfr. RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Discurso leído ante S. M. el Rey D. Alfonso XII, presidiendo la Real Academia de la Historia en la sesión pública anual conmemorativa de su fundación el día 29 de junio de 1879, y dedicado a la buena memoria del Excmo. Señor D. José Amador de los Ríos; por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, Académico de Número*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1879, págs. 9-12.
32. GARCÍA LUNA, Tomás: “El desengaño en un sueño. Drama fantástico en cuatro actos, original del excmo. sr. D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas”, en *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, Tomo Segundo, Sevilla, 1856, pág. 152.
33. RODRÍGUEZ DE RIVERA, Ramón: “Prólogo del editor”, en CHATEAUBRIAND, Vizconde de: *Memorias de ultra-tumba*. Traducidas por Don Tomás García Luna, Madrid, Ramón Rodríguez de Rivera, 1848, págs. 3-6.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Influencias de los conventos franciscanos extremeños en la arquitectura conventual novohispana del siglo XVI

Yolanda Fernández Muñoz  
Universidad de Extremadura

### Resumen

La tipología de los conventos fundacionales franciscanos en Nueva España, se cree que tiene su origen en los conventos de la orden de San Gabriel de Extremadura, pues desde aquí salieron los primeros franciscanos que llegaron a México para evangelizar en estas nuevas tierras. Se localizaban en zonas rurales caracterizadas por una sencillez constructiva y mobiliaria. Moles definió estos conventos como «pequeños y pobres, bastantes a los moradores de la casa y fuertes sin curiosidad» (1). Los ejemplos más antiguos, siguen esa normativa de pequeño claustro, con aposentos individuales donde ningún extraño sabía llegar. Los franciscanos fueron los introductores de la vida comunitaria en la Nueva España, con la repercusión que tendría este hecho en su arte y en el de los dominicos y agustinos, que llegaron posteriormente.

### Abstract

*The typology of the convents fundacionales Franciscan in New Spain, it is believed that it has his origin in the convents of San Gabriel's order of Extremadura, since from here there went out the first Franciscans who came to Mexico to evangelize in these new lands. They were located in rural zones characterized by a constructive and movable simplicity. Moles defined these convents "as small and poor, enough to the inhabitants of the house and strong without curiosity". The most ancient examples, they continue this regulation of small cloister, with individual rooms where no stranger could come. The Franciscans were the introductory ones of the community life in the New Spain, with the repercussion that would have this fact in your art and in that of the Dominicans and Agustinos, that came later.*

Desde mediados del siglo XV, en la orden de San Francisco se fue gestando una reforma auspiciada por los frailes extremeños, que buscaban aproximarse a sus orígenes viviendo la regla sin privilegios ni mitigaciones e inclinándose hacia la vida eremítica. Entre sus figuras destacadas se encontraban fray Juan de la Puebla, fray Juan de Guadalupe o fray Pedro de Melgar. Este último pertenecía a una noble familia de Trujillo, donde intentaron fundar una nueva casa para experimentar la primitiva regla franciscana en toda su pureza, bajo la dirección y custodia de fray Juan de Guadalupe (2).

Así, en 1498 se suplica al pontífice la edificación de un nuevo convento y, finalmente se levanta una pequeña edificación junto a la ermita de nuestra Sra. de la Luz, tomando el Convento la misma denominación en virtud de la Bula Pontificia “*super familiam domus*” de Alejandro VI, el 25 de julio de 1499 (3). Por tanto, el fundador de la llamada descalcez franciscana sería Fr. Juan de Guadalupe, con la autorización del Pontífice, y el 24 de marzo de 1500 el eremitorio de la Luz se convertiría en la primera casa de la descalcez.

Pero apenas se habían puesto los cimientos del nuevo convento, cuando el Concejo trujillano, bien por la necesidad de clérigos que administraran los sacramentos, o por instigación de los frailes de la Provincia de Santiago enfrentados a la reforma descalza, acudió al romano Pontífice para que fuera autorizada la erección de un convento observante. Alejandro VI aceptó, ajeno a las luchas internas que dentro de la orden se estaban forjando y creyendo probablemente, que no estorbaba a la primera fundación. Los observantes ocuparon entonces la casa recién construida por fray Juan de Guadalupe y fray Pedro de Melgar.

Se trataba de un convento de extremada pobreza en su fábrica, tal como marcaba la vida ejemplar de sus fundadores. Pero tuvo pocos años de existencia, pues fue suprimido y desmantelado por los observantes en 1506, ya que el lugar no se adecuaba a su modo de vida. Poco después se trasladaron al hospital del Espíritu Santo, en los arrabales de Trujillo, mientras esperaban la construcción de un nuevo convento franciscano observante, en el que años más tarde trabajaría el arquitecto Francisco Becerra, encargado también de realizar algunos beaterios de la orden en Nueva España. Sabemos que en un primer momento se concertarían con él las obras de la iglesia nueva, pero la falta de medios económicos impediría estas obras, reduciendo su actuación a una de las alas del claustro (4) (il.1).

En 1523 se celebró en Burgos el Capítulo General por la fiesta de Pentecostés, que sería la primera recepción de la regular observancia, donde el padre fray Francisco de los Ángeles fue elegido Ministro General de la Provincia del mismo nombre (5). Aquí se hicieron los nuevos estatutos, entre los que se guardaba la pobreza y pureza de la regla y la vida evangélica, que el padre Francisco instituyó junto a fray Juan de la Puebla (6). Estos serían muy semejantes a los que rigieron la vida de los primeros franciscanos que llegaron a México, y por esto es interesante conocerlos: «En los edificios, esta Provincia siempre ha guardado lo que es necesario y conveniente, edificando los conventos pequeños y humildes bastantes a los moradores de la casa y fuertes sin curiosidad y aunque el culto divino y reverencia del Santísimo Sacramento hay lo necesario así en relicario y cálices de plata y ornamentos limpios, guardase no se recibir superficialidad, ni cosa alguna de seda y singular limpieza en todo lo que toca el altar y sacristía» (7).

Queremos anotar aquí, que Fr. Francisco de los Ángeles también fue Cardenal de Quiñónez y el 30 de

octubre de 1523, nombró primer custodio y fundador de la Provincia del Santo Evangelio de México a Fr. Martín Valencia (8), responsable principal de la construcción de los primeros conventos franciscanos en la Nueva España (il.2).

La tipología de estos conventos novohispanos se cree que tiene su origen en los conventos de la orden de San Gabriel de Extremadura, pues desde aquí salieron los primeros franciscanos que llegaron a México para evangelizar en estas nuevas tierras. Además de esto, un tiempo antes de su partida a México, desde Nuestra Señora de Monteceli del Hoyo, cerca de Gata, fray Martín de Valencia comentaba que «había tenido una premonición sobre la futura conversión al cristianismo del Imperio de Moctezuma, cuando vio súbitamente, en espíritu, muchas ánimas de infieles en gran número que se convertían a la fe y venían como desaladas a recibir el santo bautismo. En esta soledad se formuló la primera empresa evangelizadora de América, propiciando una salida hacia lo desconocido, las Indias. Los conventos estaban localizados en lugares solitarios y aún ásperos, para que el espíritu sólida y derechamente subiera a Dios» (9), aunque algunos autores piensan que esto no podría darse para una actividad evangelizadora.

En nuestra opinión, cuando los franciscanos llegaron a las Indias seguirían las mismas pautas que la regla les imponía, y poco a poco se irían adaptando a las nuevas situaciones que se iban produciendo. «La provincia de San Gabriel de los Frailes Menores de la Regular Observancia de la Orden del Seráfico Padre San Francisco, está plantada y situada en estos reinos de España, en las partes del reino de Castilla que es llamada Extremadura, en la falda y confines que hace con el reino de Portugal» (10).

Los conventos fundacionales franciscanos en Nueva España, se localizaban en zonas rurales caracterizadas por su pobreza y donde apenas existían otras casas regulares. Estos edificios se caracterizaban por un esencialismo constructivo y mobiliario, que situaba sus precedentes en Extremadura, en pequeños edificios como la iglesia de Ntra. Sra. de la Luz de Moncarche, Alconchel, «...la cual es toda hecha y cavada a mano debajo de una peña viva, y toda ella muy pequeña que pone grandísima devoción...» (11). Está situado en la sierra de la frontera con Portugal y corresponde al término de Alconchel, aunque está más próximo a Villanueva del Fresno. Fue edificado en 1500 por fray Juan de Guadalupe y se trata del convento más antiguo de la Provincia de San Gabriel. Era muy pequeño y constaba de unas siete celdas, refectorio, oficinas y una pequeña iglesia, aunque no tenía claustro. Por otra parte, el convento de El Palancar (Cáceres) será un poco más tarde la culminación de esta austeridad constructiva.

El tipo conventual de la Provincia de San Gabriel queda definido por fray Juan de Guadalupe en su norma de «...casas pobres y pequeñas y desviadas de en medio de los pueblos y tratos del siglo...» (12). Así se presentan hoy los vestigios de sus conventos fundacionales, algunos como Ntra. Sra. de Monteceli de Hoyo, en Gata, y Ntra. Sra. de los Ángeles, en Robledillo, en pleno monte y a quince y once kilómetros respectivamente, de las poblaciones más cercanas. Desde su nostalgia americana, Motolinía los describe material y espiritualmente: «...Que todos están apartados de los pueblos, y muchos en las montañas metidos, ocupados en la oración y contemplación, con grande abstinencia y mayor penitencia...» (13).

La casa matriz de la provincia fue Ntra. Sra. de los Ángeles en Robledillo y se encuentra escondida en la montaña. Su iglesia conventual tiene planta de una sola nave sin crucero, ábside poligonal y cubierta

de madera a dos aguas, con muros de mampostería realizados con las pizarras del lugar. Además, se puede considerar uno de los precedentes más antiguos de los templos de una nave que llega a Nueva España.

Por su rusticidad, no puede adscribirse a un estilo determinado, como expresión que es de un arte popular, pero el modelo se perpetuará en las iglesias de San Gabriel hasta el siglo XVIII. Su tipo constructivo, tan familiar para la generación de los primeros franciscanos en Extremadura, condicionará fuertemente su modelo de iglesia en México. Por su parte, Kubler se afanó en la búsqueda de un precedente hispano para explicar la singularidad de los templos de una nave; pero, ante la suntuosidad de los posibles precedentes como la iglesia de Mondéjar o del Monasterio de Yuste, indica seguidamente que los ejemplos mexicanos nos hablan de una fe interior, sencilla y unificada, concentrada de manera rigurosa en la esencia más que en las superficialidades (14).

Ésta es la tipología de las iglesias de San Gabriel en Extremadura y el estado actual de algunos de estos conventos, como el templo de Monteceli de Hoyo en Gata, que conserva la cubierta de terceletes de su presbiterio, aunque la nave estuvo cerrada por bóveda de cañón con lunetos. Por su parte, la bóveda del convento de Belvís de Monroy se cubrió de forma semejante y su presbiterio es similar al de San Isidro de Lorian, en Puebla de Ovando. Las ruinas de san Onofre de La Lapa, también de una nave, parecen anteriores a la reforma que efectuó Lorenzo de Figueroa, Duque de Feria, en 1598. A su vez, la iglesia conventual de la Madre de Dios, en Valverde y San Francisco, de Arroyo de la Luz, mantienen la nave única; muy transformada la primera y ya a fines del siglo XVI la segunda.

Un dato interesante en la tipología de estos conventos, es que en alguno de ellos, como en los recintos conventuales de La Lapa, El Hoyo y El Palancar, se conservaban restos de cuatro capillas en los ángulos de la cerca del convento, que quizá pueda verse como precedente de las capillas posas en los atrios de la Nueva España (15).

Por otra parte, algunos autores piensan que los primeros ejemplares de claustros mexicanos con bóvedas de cañón abiertas a un patio interior con arquerías, ya se anticipaban en una crujía existente en el convento de El Palancar (16), hoy embutida en un claustro del siglo XVIII (17). Moles definió estos conventos como «pequeños y pobres, bastantes a los moradores de la casa y fuertes sin curiosidad» (18). Los ejemplos más antiguos, siguen esa normativa de pequeño claustro, con aposentos individuales donde ningún extraño sabía llegar.

Debemos tener en cuenta además, que la reforma que propugnó Mendieta a finales del siglo XVI en Nueva España, volverá la mirada a los cenobios extremeños donde «aquella simplicidad, pureza y observancia en que aquellos benditos Padres, primeros fundadores de la fé y religión en esta tierra vivieron» (19). Uno de los conventos más destacados donde podemos ver esos orígenes, será San Onofre de La Lapa y otro de los enclaves importantes, que pueden haber marcado su tipología en los nuevos conventos novohispanos, es el de San Francisco en Belvís de Monroy, del que fuera su primer guardián fray Martín de Valencia, que será mudo testigo de su misticismo crucífero y punto de partida de los doce primeros franciscanos hacia la aventura americana (20).

Del estado de todos estos conventos extremeños, ruinosos o en completo abandono, a veces utilizados

como molinos y establos, apenas se pueden extraer otras consideraciones artísticas. El convento de La Madre de Dios, por ejemplo, se fundó en 1506 a unos cuatro kilómetros de Alburquerque. Contaba con una gran huerta y una fuente, y estaba rodeado por un bosque. De él solo se mantienen en pie algunos muros con sus contrafuertes de piedra granítica. Sólo el lugar con su entorno paisajístico, hace revivir la atmósfera que los envolvió y que describe Moles, dibujando a la vez el convento de Huexotla en el Estado de México: «...las celdas, aunque son muy pequeñas, todas tienen de más de la pequeña piecicita en que está la cama, otra adentro, aún más pequeña con un escritorio, y más adentro un bastante corredorcito al sol cubierto de jazmines y en olor suave de las flores y frutas de la huerta y en medio del claustro una fuente de agua fresca y buena...» (21) (il.3).

Cuando los doce franciscanos parten hacia la Nueva España, San Gabriel apenas tenía cuatro años de existencia como provincia autónoma. Su espiritualidad se formulaba en la Obediencia y la Instrucción del General Quiñones. Este mismo ideal lo encarnará Fray Martín de Valencia en la Nueva España, mientras en Extremadura, San Pedro de Alcántara será su electo provincial en 1538 y fallecido en 1562, siete años antes que Motolinia, el último de los doce. Su tratado de la oración, por sí mismo o según el Libro de la Oración del dominico fray Luis de Granada, nutrirá la espiritualidad de la provincia novohispana del Santo Evangelio. Desde su canonización, ejemplificará oficialmente el espíritu de los doce primeros franciscanos, con sus hábitos ásperos, remendados y estrechos, gruesas cuerdas, mantillos cortos y pies descalzos, como llegaron por primera vez a la Nueva España.

Por tanto, provistos de todas las autorizaciones necesarias, los franciscanos salieron hacia Nueva España desde el convento de Santa María de los Ángeles, hacia Belvís de Monroy, para despedirse allí de la provincia de San Gabriel. Entre los religiosos se encontraba: Fr. Martín Valencia, fray Francisco Soto, fray Martín de la Coruña, fray Toribio Benavente (Motolinia), fray García de Cisneros, fray Luis de Fuensalida, fray Juan de Rivas, fray Francisco Jiménez, fray Andrés Córdova, fray Juan Juárez (llamado Alonso en el convento de Belvís) y fray Juan Palos (que estaba en Sevilla). Llegaron a Sevilla el 6 de diciembre de 1523 y de aquí partieron hacia San Lúcar de Barrameda, desde donde saldrían definitivamente para México el 25 de enero de 1524 (22). (il.4 y 5)

Cuando los franciscanos llegaron a Nueva España, se repartieron en torno a veinte leguas para constituir las cuatro cabeceras de la evangelización franciscana: México-Tenochtlán, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo. Perseguían con ello la eficacia evangelizadora y el cumplimiento de la obediencia al Cardenal de Quiñones (24). Nueve meses después, llegaron nuevos franciscanos para fundar su quinto convento en Cuernavaca, que se convertiría en el primer paso de incursión hacia la zona sur y poniente. Por tanto, así quedaba establecido el mapa de acción misionera durante el siglo XVI en el valle de México y la región de Puebla-Tlaxcala. Tomando como residencia estas poblaciones, los franciscanos fueron los primeros que llegaron a la mayor parte de los lugares accesibles de que se tenía noticia y se expandieron en todas direcciones. A su vez, desde Huejotzingo fundaron los conventos del costado oriente de los volcanes: Calpan, Tochimilco y Huaquechula.

La Sierra Nevada, nombre que pusieron los conquistadores a los volcanes de nieves perpetuas, Popocatépetl e Iztaccíhuatl, había sido conocida por el ejército de Hernán Cortés desde su llegada en 1519 a la gran



Tenochtitlán. Entre los dos volcanes se encuentra el Paso de Cortés, llamado así, por haber sido elegido desde Tlaxcala, como el único camino seguro hacia el territorio mexicana del Valle de México. En las faldas de los volcanes se ubicaba Huejotzingo y próxima a ellos, Cuernavaca; algo más distantes estarían Tlaxcala, Texcoco y la ciudad de México (il.6).

Con su austeridad primera, los franciscanos, ya en la Nueva España, serán herederos del espíritu de San Gabriel. Pero esta primera espontaneidad de vida será reconducida hacia la uniformidad por los viejos legisladores de Europa. Por otra parte, el medio geográfico y social de la Nueva España en el siglo XVI, tan pleno de posibilidades, los decantó por la libertad interpretativa de la norma, con su consiguiente reflejo en el arte religioso. Éste, además de transcribir su Regla y Constituciones Provinciales sería, sobre todo, el resultado de poderosas personalidades autónomas que al organizar desde sus fundamentos una comunidad cristiana, adoptaron decisiones en los aspectos más variados de la vida. A ello se añadirían las variaciones regionales, que iban acentuando así las diferencias.

Los franciscanos fueron entonces los introductores de la vida comunitaria en la Nueva España, con la repercusión que tendría este hecho en su arte y en el de los dominicos y agustinos, que llegaron posteriormente. El recinto conventual respondía a la esfera privada y el atrio al apostolado ordinario. Al mismo tiempo, la forma de compartimentar el espacio religioso reflejaba claramente la diferenciación de la clausura: «...Item, ordenamos que ningún fraile salga de la portería afuera sin licencia, salvo a bautizar los niños y a enterrar y confesar los enfermos... » (25).

El grabado de Diego de Valadés (26), ejemplifica la evolución del proceso catequético hasta su fijación iconográfica en los programas conventuales. La composición reproducía el primer método de predicación inaugurado por los primeros franciscanos, «conforme al uso que ellos (los naturales), tenían de tratar todas sus cosas a través de pinturas. Y era de esta manera, pues debían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los Diez Mandamientos, y en otro los Siete Sacramentos, y lo demás que querían de la Doctrina Cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los Mandamientos, colgaba el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería» (27) (il.7).

Todas estas lecciones aparecían además reflejadas en los relieves y pinturas del conjunto conventual, en las capillas posas, en la iglesia o en el claustro del convento.

También queremos hacer una mención especial a la puerta norte del templo, que tuvo siempre un amplio desarrollo entre los franciscanos (29). Entre sus ejemplares sobresalen los de Puebla, Cholula, Huaquechula, Texcoco,... Su decoración se hace inteligible a través de la indulgencia de la Porciúncula, de donde toma el nombre la portada, explicándose desde su jubileo la simbología y riqueza decorativa. La gracia alcanzada por San Francisco de una redención anual de culpa y pena a todo aquél que, contrito y confeso, la franqueara para rezar en la festividad de santa María de los Ángeles, y esto justifica el relieve artístico concedido (30).

La orden franciscana y los establecimientos fueron creciendo muy rápidamente a lo largo de la centuria, hasta tal punto, que para el año 1595 la orden franciscana contaba ya con cinco provincias, y solo la del Santo Evangelio tenía unos 66 conventos.

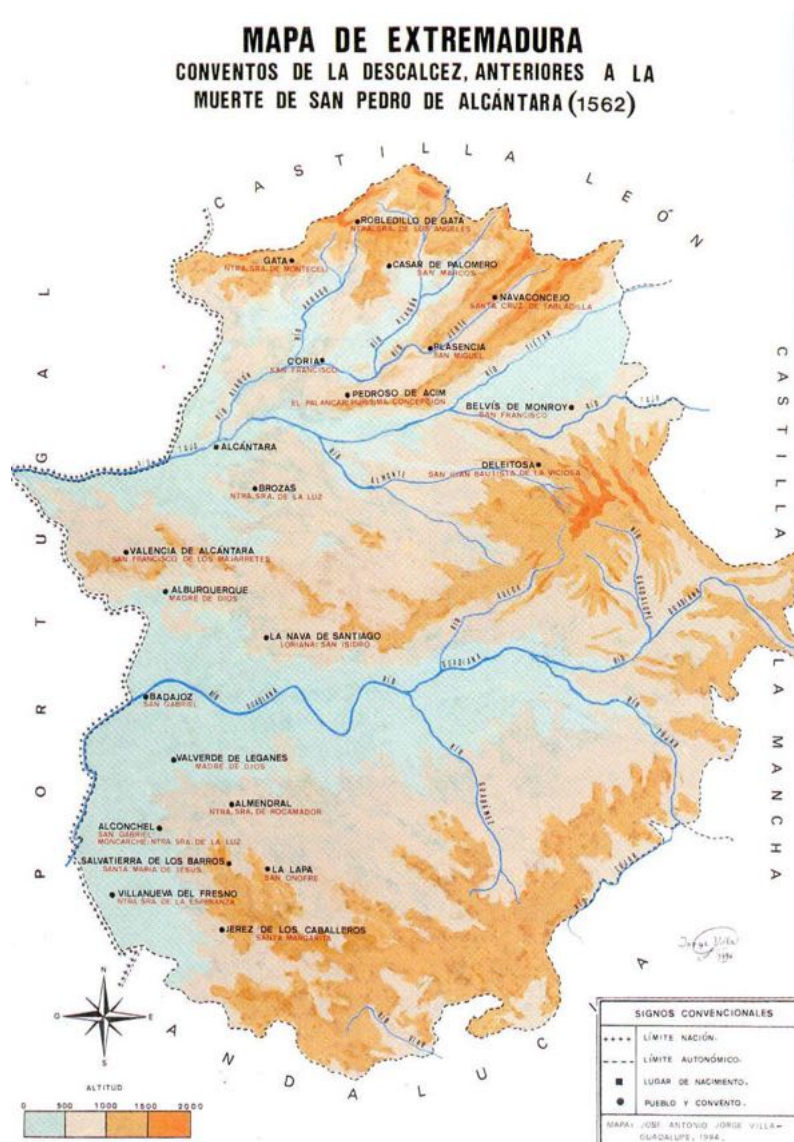
## Notas

1. MOLES, J. B: *Memorial de la Provincia de San Gabriel*, Madrid, Editorial Cisneros, 1984, Edición de Hermenegildo Zamora [1592], pág. 27.
2. Sus mejores valedores serían los caballeros placentinos Gómez Fernández de Solís, Juan de Chaves y Álvaro de Hinojosa, que se ofrecieron a enviar una súplica al Pontífice, para edificar un convento de tal índole en las proximidades de la villa trujillana. DIEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Carmen: *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (s. XVI y s. XVII)*, Cáceres, Editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, demarcación de Cáceres, 2003, pág. 321.
3. TENA FERNÁNDEZ, J: *Trujillo, sus hijos y monumentos*, Badajoz, Editora Regional, 1988, pág. 150.
4. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda: *Francisco Becerra, su obra en Extremadura y América*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.
5. Los conventos de la orden de san francisco de regulares (OFM.- Ordo Fratrum Minorum) en Extremadura, se encuadraban administrativamente en la gran Provincia de Santiago de Compostela, que se extendía desde Galicia a Huelva, y estaba dirigida por ministros claustrales. De esta provincia, a lo largo del siglo XVI y a consecuencia de las grandes reformas que sufrió la Orden, se desgajarán cuatro en la zona extremeña, con la particularidad de que se superponían unas a otras. Dos de la Observancia: la de los Ángeles (1517), de recolección, y la de San Miguel (1548); y dos descalzas: San Gabriel (1519) y San José (1561). DIEZ GONZÁLEZ, M. C. (2003), op. cit., pág. 24.
6. Las tres prescripciones claves de la regla de la Orden Franciscana serían: obediencia, castidad y pobreza.
7. MOLES, J. B. (1984) op. cit. pág. 27.
8. El *Ministro General* es la máxima autoridad dentro de la Orden; le sigue el *Ministro Provincial*, que está al frente de la Provincia; después está el *Custodio*, que es el responsable de un grupo de conventos; los *Guardianes*, presiden comunidades superiores a doce frailes y los *Vicarios*, que presiden comunidades menores a doce frailes.
9. MONTES BARDO, J: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*. Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2001, pag. 39.
10. MOLES, J. B. (1984) op. cit., pág. 12.
11. MOLES, J. B. (1984) op. cit., pág. 109.
12. MOLES, J. B. (1984) op. cit., pág. 12.
13. MOTOLINIA, T: *Historia de los Indios de la Nueva España*. México, Estudio crítico de Edmundo O.Gorman, 1979, pág. 130.

14. KUBLER, G: *Arquitectura del siglo XVI en la Nueva España*. pág. 254.
15. Aunque carecemos de datos que nos confirmen su función dentro de estos conventos extremeños, lo más probable es que no tuvieran mucho que ver con la función que desempeñaron las capillas posas de la Nueva España.
16. Sin embargo, hemos podido comprobar que solo se intentó hacer esas bóvedas de cañón, por que aún se conserva el arranque de las mismas que nunca llegaron a concluirse.
17. MONTES BARDO, J: *Arte...* op. cit. pág. 42
18. MOLES, J. B. (1984) op. cit., pág. 12.
19. GARCÍA ICAZBALCETA, J: *Nueva Colección de Documentos para la Historia de México*. Vol. 1, Códice Mendieta, México, Traza de Eremitorios, 1892, pág. 234.
20. ORTEGA, A: "El convento de San Francisco de Belvís" en *Archivo Iberoamericano*, vol. VIII, Sevilla, 1917, págs. 18-34.
21. MOLES, J. B: (1984) op. cit., pág. 183.
22. VETANCURT: *Crónica, Teatro mexicano*. Parte IV. México, 1697.
23. «R.P.F. Toribio de Benavente, conosido por Motolinia por su pobreza ejemplar. Renuncio Mitra; H. F. Andrés, de Cordova; R.P.F. Antonio de Ciudad Rodrigo. Renuncio Mitra; R.P.F. Martín de la Corruña; R.P.F. Francisco Soto, renuncio la Mitra de Mégico; N.V.R.F. Martín, de Valencia. Legado Apostólico o Primer Custodio a principio de S. T»  
«R.P.F. Luiz de Fuensalida. Renuncio Mitra; R.P.F. Juan, de Ribas; R.P.F. García de Cisneros; R.P.F. Juan, Suare. Renuncio, Mitra; R.P.F. Francisco Ximenes cantó la primera misa en esta capilla; H.F. Juan Palos»
24. Fray Francisco de los Ángeles.
25. GARCÍA ICAZBALCETA, J: *Nueva Colección de Documentos para la Historia de México*. Códice franciscano. Vol.2. México, 1892, pág. 147.
26. Nos remitimos al grabado mostrado en el apartado de arquitectura para la evangelización, capítulo VI, apartado 2.3.2. VALADÉS, D. *Retórica ...* op. cit. pág. 107.
27. MENDIETA, J: de. *Historia Eclesiástica Indiana*. México, 1945. Relación de la Descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias occidentales que llaman la Nueva España. Ed. De Fidel de Chauvet. México, 1975, págs. 95-96.
28. Biblioteca Nacional. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973. Lámina 8v.
29. Nos interesa fundamentalmente por el trabajo que Francisco Becerra realiza en muchas de ellas.
30. La puerta norte también se denomina porciúncula, nombre que procede de una pequeña capilla románica en las afueras de Asís dedicada por san Francisco a Ntra. Sra. de los Ángeles. Para el franciscanismo es cabeza y madre de todas las iglesias de la Orden por originarse en ella el ideario franciscano.



1. Claustro del Convento de San Francisco de Trujillo.



2. Situación de los Conventos de la Descalceza en Extremadura, 1562.





3. Ruinas del convento de la Madre de Dios, Alburquerque (1506).



4 y 5. Anónimo. Los doce primeros franciscanos. Copia del siglo XVIII de una pintura del siglo XVI. Óleo/tela. Templo de San Francisco de Puebla (23)





6. Convento de Ntra. Sra. De la Asunción de Cuernavaca.



7. Códice Osuna (28)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje, Cruzada

María Pilar García Cuetos  
Universidad de Oviedo

### Resumen

La restauración arquitectónica del primer franquismo, estrechamente unida a la reconstrucción de posguerra, se basó en una importante transformación de los criterios aplicados en el período precedente. La ideología del nuevo Estado, basada en los conceptos de Caudillaje y Cruzada y al servicio del nacionalcatolicismo, revisó no sólo la historia española, sino también su paisaje monumental. El establecimiento hegemónico de esa ideología, impuso la figura de Francisco Franco como un nuevo Caudillo al frente de una nueva Cruzada. Este nuevo panorama ideológico determinó la lectura de los monumentos y favoreció el desarrollo de una parafernalia y una escenografía concretas.

### Abstract

*The architectural restoration of the first years of Franco's regime, strongly linked to the postwar reconstruction, was based on a transformation of the criteria applied in the previous period. The ideology of the new state, based on the concepts of Caudillaje and Crusader in support of nacionalcatolicismo, reviewed not only the Spanish history, but also its monumental landscape. The imposition of the hegemonic ideology established Francisco Franco figure as a new Caudillo to head a new Crusade. This new scenario determined ideological readings of the monuments and encouraged the development of a specific paraphernalia and scenography.*

## Caudillaje y Cruzada

La restauración arquitectónica del primer franquismo adquiere caracteres propios determinados tanto por las peculiares condiciones materiales de la posguerra, como por la revisión de los criterios aplicados en el período precedente. Restauración y reconstrucción adquieren un marcado carácter ideológico especialmente bajo el primer franquismo, cuando se hacía más necesario afianzar ideológicamente el Régimen, al mismo tiempo que se intentaba mejorar su imagen en el exterior. La ideología del nuevo Estado se basó en los conceptos de Caudillaje y Cruzada, inseparables de la imposición del nacionalcatolicismo. A su servicio, la restauración se convirtió en un instrumento que contribuyó a revisar no sólo la historia española, como han puesto de manifiesto diversos estudios (1), sino también su paisaje monumental y su Memoria. El régimen de Franco cambió sustancialmente el panorama de la conservación y restauración de monumentos en España. En el período anterior se había asistido a la renovación de la restauración monumental (2), pero el franquismo trajo consigo una vuelta hacia teorías propias del siglo XIX. Según Ascensión Hernández, la restauración científica, vinculada a la II República, sería rechazada al igual que la modernidad arquitectónica, prefiriéndose una restauración estética y estilística, auspiciada intencionadamente dentro de una operación general de vuelta a una concepción tradicional y conservadora de la cultura española (3).

Por otro lado, la imposición de la ideología nacionalcatólica contribuyó a esa revisión. El nacionalcatolicismo es una doctrina política que surgió en la España franquista y que se caracterizaba por una estrecha relación entre la iglesia católica y el Estado. A juicio de Payne, constituyó una de las señas de identidad ideológica del franquismo y su manifestación más visible fue la hegemonía que tenía la Iglesia Católica en todos los aspectos de la vida pública e incluso privada (4). Esa hegemonía de lo religioso supuso la imposición de la figura de Francisco Franco como un nuevo Caudillo al frente de una nueva cruzada. Conceptos como el de Reconquista fueron integrados en ese entramado ideológico, que determinó la lectura de los monumentos y favoreció el desarrollo de una parafernalia y una escenografía político-religiosa que incidirán directamente en alguna de las intervenciones de restauración monumental más destacadas del momento.

Según Vázquez Montalbán (5), fue en el diario ABC donde se utilizó por primera vez el calificativo de “Caudillo” aplicado a Franco en relación con sus victorias militares en Marruecos, pero el final de la guerra civil y la instauración del nuevo régimen, hicieron de Franco un Caudillo providencialista, “por la gracia de Dios”, idea impuesta por textos como el *Catecismo Patriótico español*, obligatorio en la escuela de los años cuarenta y en el que se afirmaba: «El Caudillo es como la encarnación de la patria y tiene el poder recibido por Dios para gobernarnos...» y «el Caudillo, hombre providencial puesto por Dios para levantar España» (6). Tal y como reseña Reig Cruañes (7), el factor decisivo en la estructuración del régimen franquista fue el elemento ideológico del “Caudillo” y esta función ideológica del caudillaje requería la fabricación deliberada de un liderazgo carismático. Esa elaboración ha sido analizada por Paul Preston, quien revisa la progresiva mitificación de Franco, incluida la aceptación de la intervención

de la Providencia en su llegada al poder (8), señalando que el liderazgo político de Franco, basado en la idea del caudillaje, fue uno de los pilares más sólidos de su régimen. También señala Reig Cruaños otro elemento interesante respecto a la elaboración ideológica del Franquismo y que tiene que ver con su supuesto origen en una amalgama no demasiado coherente, ya que, al contrario de lo que se suele aceptar, tras algunas de las elaboraciones y escenografías propias del primer franquismo encontramos revisiones del pasado español que hacían necesaria la participación activa de intelectuales, en el mismo sentido en que se admite su colaboración en la génesis de las parafernalias propias de los fascismos europeos. El franquismo, por tanto, tiene componentes culturales complejos y, si es cierto que no recurrió, como el fascismo, en gran escala al aspecto exterior o ritual de las concentraciones (9), a mi entender, las reuniones y actos religiosos cumplieron el necesario papel de la identificación colectiva con la ideología imperante. Esa preeminencia de lo religioso como un factor de socialización, encontró buena acogida en una Iglesia orientada a imponer una nueva evangelización y recristianización de la sociedad española.

Así pues, la idea de cruzada, la visión de la guerra civil como una victoria contra el mal, se convirtió en uno de los elementos legitimadores por excelencia del franquismo y, según Reig Cruaños, durante toda la primera fase de la dictadura, el recuerdo de la guerra se mantuvo como un recurso de esa legitimación. En *La Guerra Civil como Cruzada* Payne (10) describe la unificación de la Iglesia y del Estado en torno a la pretensión de hacer *tabula rasa* y rehacer la Historia, y Hedy Labra afirma que el dictador quería unificar el país y controlar todos los aspectos de la vida de los ciudadanos mediante la creación de su propia versión de la historia y de su visión del destino del pueblo español y que eso hizo necesario enaltecer la acción militar y convertir la toma de poder ilegítima en una liberación necesaria teñida de heroísmo patriótico (il.1). Para afirmar ese mensaje unívoco, se crearon banderas, carteles e himnos y se institucionalizaron varios días conmemorativos, como el 18 de julio de 1936, bautizado como Día del Alzamiento, y el 1 de abril de 1939, que se denominó el Día de la Liberación (11).

### **La restauración como creadora de los “Lugares de la Memoria” (12) franquista**

En esa elaboración mítica, los monumentos también ocuparon un papel importante, aunque hasta ahora no hayan sido tenidos en cuenta a la hora de hacer este análisis. Roland Barthes (13) señala a los monumentos como uno de los instrumentos de elaboración de los mitos y expone que el nuevo mito se elabora a partir de la apropiación del objeto, de su imagen y de su historia anterior. De esa forma, la elaboración del mito de cruzada se llevó a cabo mediante la fusión de la ideología falangista con la idea de cruzada. Se insistió sistemáticamente en la afirmación de que la guerra era una liberación de la nación que peligraba y, para apelar a la imaginación y a la memoria de un pasado ejemplar, se recuperaron el mito de El Cid, la memoria del reino de los Reyes Católicos, cuyo modelo unificador se convirtió en un referente (14), y también el ideal de la Reconquista. La apropiación de las ideas de Reconquista y Cruzada fue de la mano de la elaboración de una imagen de Francisco Franco como Caudillo, que vemos plasmada en imágenes pictóricas o escultóricas. Tal y como expone Alberto Reig Tapia (15), los nuevos cruzados asumieron plenamente la misión que la providencia divina supuestamente les había asignado. No se trataba de una guerra civil sino de una nueva Cruzada contra el infiel. No combatían españoles contra españoles, sino “españoles y antiespañoles”. Es justificación ideológica estaba impregnada de un

fuerte providencialismo, que el apoyo de la Iglesia contribuyó a cimentar (16) y en palabras de Reig Tapia, «La guerra civil española, desde la perspectiva franquista, aspiraba a convertirse –al igual que Hitler y el resto de los regímenes caudillistas pro-fascistas de la Europa de entreguerras– en el nuevo paradigma de la defensa de la civilización cristiana de Occidente frente a la bárbara acometida del paganismo oriental» (17). En definitiva, según Julián Casanova (18), reelaborando la historia y el paisaje monumental, el régimen franquista, llenó de lugares de memoria la geografía y la sociedad españolas. Muchos de nuestros monumentos más significativos fueron revisados en esa clave y el análisis de unos casos concretos nos permitir constatar el replanteamiento de los criterios restauradores al que hacía referencia y también su recreación como espacios de memoria al servicio de los nuevos mitos y de los nuevos ideales.

**La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo** resultó arruinada tras la voladura que sufrió en el transcurso de los sucesos revolucionarios de 1934 (19). En ese momento era arquitecto restaurador de la primera zona Alejandro Ferrant quien, en estrecha colaboración con Manuel Gómez-Moreno, llevó a cabo los primeros trabajos de desescombros y apeo de las ruinas, que permitieron recuperar la Cruz de los Ángeles, el Arca Santa y numerosos relicarios y elaborar un minucioso estudio del monumento. Posteriormente, Ferrant apeó y cubrió provisionalmente las ruinas, a la espera de materializar un proyecto de reconstrucción, que propuso como una labor de “recomposición” que debía aunar labores de restauración y de reconstrucción de las zonas faltantes. Por su parte, Manuel Gómez-Moreno se encargó de la restauración de la Cruz de los Ángeles y del Arca Santa, que fue enviada a Madrid, donde finalmente se expuso, siendo integrada además en el Desfile de la Victoria. Al desencadenarse la Guerra Civil, Ferrant permaneció en Madrid y finalmente fue expedientado por su colaboración con la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. En su lugar, Luis Menéndez-Pidal, que se había unido a las tropas franquistas en el frente norte, recibió el encargo de reconstruir la Cámara Santa, siendo nombrado finalmente arquitecto de la primera zona en sustitución de Ferrant.

Luis Menéndez-Pidal cambió radicalmente el proyecto. Ya no se trataba de reconstruir la Cámara Santa evidenciando su historia reciente, sino de rehacer el monumento reintegrándole su aspecto anterior a la destrucción, más aún, acentuando su “carácter” altomedieval. La idea de la reconstrucción se impuso y el proyecto de restauración de la Cámara Santa fue utilizado con claros fines propagandísticos por el nuevo Estado, que el mismo Pidal reconoció en sus escritos (20). Borrando el pasado reciente, la reconstrucción de la Cámara Santa se llevó a cabo recurriendo a una mixtura de materiales nuevos y originales, cuya perfecta confusión aún nos lleva a equívoco. Reutilizando todos los elementos originales, que ya había recuperado y ordenado Ferrant, se elaboraron otras piezas a su imagen y semejanza, como sucedió con las de la bóveda de la cripta. La intervención alcanzó a los muros, en los se procedió a una “repristinación epitelial” (21), por así decirlo, y en las zonas reconstruidas, el falso efecto del paso de los siglos, del tiempo nunca acumulado y vivido por la materia, las hace idénticas a los restos medievales, poniendo de manifiesto la extraordinaria capacidad de recrear visualmente el “ambiente” de Menéndez-Pidal. Son igualmente notables la reapertura de la comunicación entre la cripta de Santa Leocadia el Cementerio de Peregrinos y la reordenación del mismo como un espacio en el que queda de manifiesto el gusto pintoresquista



de Pidal. No menos característica su forma de entender la restauración fue el reacondicionamiento del interior de la capilla de San Miguel, en la que el arquitecto diseñó unos expositores de estética rococó para las reliquias y una puerta de inspiración medieval, propios de una España vuelta hacia su pasado y sus raíces castizas (il.2).

Las fechas y los hitos más significativos del proceso de reconstrucción de la Cámara Santa ponen de manifiesto su valor propagandístico: las obras dieron comienzo en la festividad de San Miguel Arcángel, fue Francisco Franco quien colocó la última baldosa que cerraba la bóveda de la cripta de Santa Leocadia y el 7 de septiembre de 1942, coincidiendo con los actos conmemorativos del centenario de Alfonso II el Casto, se procedió a reconsagrar la Cámara Santa. Como colofón a todo el proceso, esa ceremonia supuso un nuevo episodio de exaltación de la figura de Francisco Franco, que entró en la catedral de Oviedo portando la Cruz de la Victoria (il.3), a la manera de los reyes asturianos y, más aún, recuperando una ceremonia de la iglesia goda de Toledo, la de la vuelta del rey victorioso de la batalla, que se recoge en el *Liber Ordinum* (22). Nada quedó en esta ceremonia al azar y podemos constatar que el nuevo régimen contaba con ideólogos capaces de recuperar la historia al servicio de los nuevos ideales del franquismo triunfante.

Pero si hay un lugar que deba ponerse estrechamente en relación con la recuperación de la idea de Cruzada y de Reconquista ese es el **Santuario de Covadonga**. Allí, Luis Menéndez-Pidal desarrolló una compleja labor que le permitió recrear la imagen de los elementos fundamentales del conjunto.

El santuario de Covadonga se caracterizaba, hasta su incendio del 17 de octubre de 1777, por la presencia en la Santa Cueva de un templo de madera de dos niveles, conocido como “el Milagro” por estar al borde mismo de la gruta y como suspendido en el aire. Esa estructura ocultaba la Cueva a la vista y alojaba en su interior la imagen de la Virgen (23). Tras el incendio, Ventura Rodríguez propuso un monumental proyecto para rehacer el santuario, que suponía elevar un templo clasicista de enormes dimensiones situado ante la Cueva, ocultándola, y bajo el que debía canalizarse la cascada, o “Chorrón”, que manaba de la gruta. Finalmente, esa empresa no se llevó a cabo, aunque sí se levanto una enorme explanada que constituía el basamento del fallido santuario clasicista. El romanticismo del siglo XIX puso énfasis en el valor histórico de Covadonga, en la gesta de Pelayo y la Reconquista, pero también en su valor devocional y paisajístico. En esa misma centuria, los monarcas españoles comenzaron a visitar el Santuario, siendo Isabel II la primera en hacerlo en el verano de 1858, siguiéndola Alfonso XII en 1877 y Alfonso XIII en 1918 y 1928 y el valor histórico del Real Sitio fue reconocido en su declaración como Monumento Nacional de 19 de abril de 1884.

Bajo la prelatura de don Benito Sanz y Forés (obispo de Oviedo entre 1868 y 1881) empeñado en hacer de Covadonga un lugar de peregrinación nacional, se inició la radical reforma del Santuario. El proyecto de Forés implicaba la construcción de la nueva basílica, alterando el entorno natural, y de un nuevo camarín en la Cueva (24), que diseñó Roberto Frasinelli (1811-1887) con criterios historicistas, empleando elementos formales del prerrománico asturiano (il.4) y se construyó con madera y escayola doradas, en alusión al “trono de oro” de la letanía mariana. La Cueva se concebía como antesala al aire

libre de este pequeño santuario y el suelo de la misma fue nivelado. En el siglo XX Covadonga se convirtió en un centro turístico, creándose la carretera de acceso y la unión de la explanada de la basílica y la Cueva. En 1908 se construyó el Hotel Pelayo y para facilitar el acceso desde el mismo a la Cueva se perforó un túnel. Entre tanto, el Camarín de Frasinelli recibía continuas críticas y fue objeto de un duro informe por parte de la Real Academia de la Historia (25), en el que se defendía la preeminencia del medio natural, el paisaje y la naturaleza, creados por Dios, y la “intangibilidad” de los mismos en varios centenares de metros en torno a la Gruta. La propuesta de la Academia era recuperar la preeminencia de la Cueva, instalando en ella una estructura de carácter menor, en la que se pudiera rendir culto a la imagen de la Virgen de Covadonga y siempre utilizando el material que tradicionalmente se empleara en el lugar: la madera. Este informe, que lleva fecha de 23 de junio de 1928, fue elaborado por los Académicos Ramón Menéndez-Pidal, Manuel Gómez-Moreno y Elías Tormo.

El dictamen académico quedó en suspenso y llegó la guerra civil. Los efectos de la misma en Covadonga fueron expuestos por Luis Menéndez-Pidal en su monografía sobre el Santuario, haciendo hincapié en las “profanaciones” sufridas por el conjunto. Refiere Pidal que la Cueva había resultado igualmente profanada, aunque no especifica de qué manera, y que la imagen de Nuestra Señora de Covadonga había sido sustraída del lugar. Es cierto que la “Santina” como popularmente conocen los asturianos a la imagen de su Patrona, había sido trasladada a Gijón, donde se habían reunido bienes patrimoniales de procedencia diversa, con la intención de garantizar su conservación. Desde allí, la imagen fue trasladada a Francia, muy probablemente cuando las autoridades republicanas abandonaron precipitadamente España tras la caída del frente norte. En definitiva, el Camarín de Frasinelli había sufrido daños de carácter menor, pero podía considerarse sentenciado a desaparecer desde que se emitiera el dictamen académico de 1928. En los confusos momentos de la posguerra, y sin que Menéndez-Pidal aclare cómo o por qué, fue desmontado por iniciativa del Cabildo de Covadonga y del Conde de Rodríguez San Pedro (il.5). Poco después, se creó el Patronato Pro-Covadonga y se pidió el asesoramiento del Ministerio y de la Reales Academias para intervenir en el Santuario y especialmente en la Cueva, ahora vacía. Se formó una Comisión compuesta por Pedro Muguruza, por el Ministerio de Educación y como Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional; el Marqués de Lozoya, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Marqués de Rafal, por la Academia de la Historia. Tras efectuar una visita al santuario el 7 de diciembre de 1938, emitieron un dictamen fechado en Vitoria el 27 de diciembre del mismo año. Ese documento basó, en adelante, las decisiones que se tomaron en lo relativo a la reconstrucción de Covadonga, si bien su interpretación última quedó bajo el criterio de Luis Menéndez-Pidal, en quien finalmente recayó la dirección de los trabajos. Igualmente, el informe expone claramente el valor recobrado del Santuario como episodio original de la Cruzada (26) y de la importancia que para el régimen cobró Covadonga, da buena prueba el hecho de que, finalmente, y por iniciativa personal de Francisco Franco, las obras fueron costeadas por la Dirección General de Regiones Devastadas.

Con respecto a la Santa Cueva, se decidió, como era de esperar, no reponer el Camarín de Frasinelli, proponiendo una nueva ordenación de la misma, priorizando el espacio natural, aunque el resultado

final, como veremos, puede resultar sorprendente teniendo en cuenta esta premisa de partida. Se decidió también reponer la imagen de Nuestra Señora de Covadonga en el punto preeminente de la Cueva. La gruta volvía ser el punto focal del santuario y se trataba de que en torno a ella se recuperara una devoción popular, que debía desbordar, obviamente, los límites de su pequeño recinto. La idea era que cualquier acto religioso celebrado en ella pudiera contemplarse desde el mayor número posible de lugares próximos y por eso el altar y la imagen de la *Santina* debían ocupar el fondo de la Cueva, para quedar protegidos de la intemperie, pero situarse lo más altos posible, para facilitar su visión desde el exterior. Aunque finalmente fue recuperada la imagen de la Virgen, Menéndez-Pidal no ocultó su preferencia por conseguir para Covadonga una réplica de la medieval, destruida por el incendio de 1777 y que se encontraba en Cillaperlata, Burgos. Asimismo, en su monografía sobre el Santuario recupera la advocación de Nuestra Señora la Santísima Virgen de las Batallas, acorde con la ideología de Cruzada imperante, pero que no pudo sustituir en la devoción popular a la entrañable “Santina”.

Las intervenciones de Pidal, que no es posible reseñar aquí, abarcaron la Cueva y sus accesos, el entorno de la misma y la Colegiata de San Fernando. Los trabajos se iniciaron en el entorno de la primera, recuperándose y aprovechándose al máximo las posibilidades pintorescas del espacio natural. De esa forma, se redujo la explanada bajo la Cueva, se reacondicionó el estanque y se rehizo la pequeña senda de acceso junto al mismo hasta la Fuente del Matrimonio, una vereda que discurre, estrecha y sinuosa, junto al agua y que, según Menéndez-Pidal, recordaba el camino real hacia el matrimonio. También se intervino el túnel que comunicaba los hoteles con la Cueva y que era preciso cerrar, para eliminar las corrientes que su presencia causaba en la gruta. Pidal optó por introducir dos puertas, enmarcadas mediante unos arcos muy abocinados que acusan los efectos de perspectiva, tamizando su aspecto ingenieril, que el arquitecto consideraba inadecuado, y ocultó en su primer tramo una bóveda de cañón. Los valores escenográficos y pintoresquistas de este acceso se vieron potenciados con elementos como el calvario que se instaló ante el hueco desde el que es visible la basílica, y no faltan tampoco símbolos propios de la ideología imperante, como un escudo de armas de los Reyes Católicos con la Cruz de la Victoria sobrepuesta, en alusión a la Reconquista (il.6).

La revisión de la Santa Cueva puso colofón a estos trabajos previos. Se trataba, como sabemos, de que el altar y la imagen de la Virgen fueran visibles, de que fueran el centro de ceremonias que reunieran el mayor número de fieles posible, pero también se tuvo en cuenta la presencia del la figura del obispo, cuyo peso se hacía decisivo en la liturgia del nacionalcatolicismo, como quedó dicho. Aunque el elemento más destacado del interior de la Cueva es la capilla-sagrario, para la que Menéndez-Pidal eligió un estilo sobrio basado en las formas románicas, sin detalles ornamentales, y que se dispuso literalmente incrustada en la roca de la Cueva, con la intención de recordar el templo del Milagro, para que se pudieran celebrar en la gruta misas de Pontifical, se instalaron la cátedra episcopal, un ambón, un atril, un banco para los sacerdotes oficiantes y un gran balcón o púlpito, localizado estratégicamente sobre la cascada, o “Chorrón”, y desde el que se podían impartir bendiciones solemnes (il.7). Todos estos elementos, y muy especialmente el barandal y el púlpito, imponen su presencia en el entorno natural, orillando los preceptos del informe académico en beneficio de la imposición de la nueva liturgia a celebrar en la Cueva.

Ceremonias a las que, finalmente, vino a unirse el Voto de Covadonga, instituido en 1948 por el prelado Arriba de Castro, con la intención a afianzar el culto al Santuario y «en recuerdo, además, y acción de gracias a la Santísima virgen por la visible protección que dispensó a España y a su glorioso Caudillo en la Cruzada de Liberación» (27). Se trata de una ceremonia similar a la Ofrenda al Apóstol de Santiago de Compostela, en la que una representación de los municipios asturianos debía acudir presentando, por turno, el Voto, recibido por el Arzobispo, y algún donativo para el culto o para las necesidades del Santuario de la Patrona de Asturias, culminando todo ello con una misa de Pontifical. En la Carta del prelado ovetense explicando esta iniciativa, se manifiesta, asimismo, cierta pugna con el santuario de Santiago, puesto que se dice que Covadonga merecería para sí el “Voto Nacional”. En definitiva, la vinculación de Covadonga con la Cruzada quedó establecida y también su relación directa con la figura del Caudillo. En este sentido, Menéndez-Pidal señala en su monografía sobre el Santuario que el interés del matrimonio Franco favoreció el apoyo económico a las diferentes empresas llevadas a cabo en el lugar (28) y el Vitor de Franco (il.8) aparece en un canapé, reutilizado en una fuente localizada en la explanada abierta ante la ampliación de la Colegiata de San Fernando, donde se había instalado una Casa de Ejercicios.

**La catedral de Santiago de Compostela** fue otro de los santuarios estrechamente relacionados con la revisión de la historia por parte del nuevo Estado. Hasta mediados del siglo XX, el interior de la catedral compostelana era diferente al actual y la percepción de su espacio estaba determinada por la presencia del coro (il. 9), pero en los años cuarenta esa disposición ya no respondía a las necesidades del nuevo culto jacobeo, fundamentalmente porque Santiago se había convertido en un hito ideológico del régimen franquista. Santiago representaba como ningún otro lugar la idea de Cruzada y se concebía como el centro de cultos masivos y no de una liturgia canonical. En julio de 1937, se recuperó la ceremonia civico-religiosa de la ofrenda al apóstol, suprimida por el gobierno de la República en 1931. El mismo arzobispo de Santiago, Tomás Muñiz Pablos, había señalado en diciembre de 1936 que la intervención del apóstol había contribuido a la victoria de la Cruzada en su territorio (29) y en los discursos del día se refrendaba el patronazgo apostólico sobre la Cruzada. La catedral se convirtió en escenario de esa nueva liturgia y ello propició una empresa completamente desfasada ya desde el punto de vista de la restauración monumental: el desmontaje del coro y de su sillería. No se trataba de repetir operaciones similares regidas por los criterios de la restauración estilística del siglo XIX, ya que en casos precedentes esos elementos fueron eliminados sin que se les prestase excesiva atención, mientras que en Compostela los arquitectos responsables del proyecto, Méndez-Pidal y Pons Sorolla, formados ya en la teoría restauradora emanada de Italia, que formalmente se afirmaba respetar, documentaron, aunque no de una forma demasiado precisa, el proceso. Además, las piezas desmontadas fueron realojadas, aunque quedaron descontextualizadas.

La ideología nacionalcatólica favoreció la intervención, puesto que publicaciones como *Arte y Liturgia* (30), del obispo Manuel González, destacaban la importancia de eliminar coros y sillerías, que se correspondían con un momento en el que «el arte se había impuesto a la Liturgia», que era la que tenía que primar. Ese manual proponía la vuelta a la disposición de las primeras basílicas cristianas, con un altar visible para todos los fieles, tras el que debía colocarse en lugar preeminente el Trono Episcopal, destacando

el papel preponderante del prelado en la liturgia catedralicia, en detrimento del cuerpo canonical, cuyo coro debía instalarse tras el altar. Estos planteamientos ya habían sido esgrimidos a principios del siglo XX por el obispo de Oviedo, Fray Ramón Martínez Vigil, para justificar el desmonte de la sillería de su catedral y partían de la iniciativa del Papa Pío X, quien llamó a esa renovación litúrgica en 1903, pero su utilidad en la ideología del triunfante nacionalcatolicismo era notoria, al imponerse su concepción jerárquica y transformarse iglesias y catedrales en espacios destinados a acoger masas de fieles de una religión que se convertía en oficial y se basaba en los cultos colectivos y en la misa “oída en familia”. Se recuperaban las posturas que habían justificado la eliminación de los coros desde finales del siglo XIX y, como claro ejemplo de ello, el obispo González recordó en su obra el debate de la catedral de Oviedo, buena muestra de las diferencias entre los partidarios de conservar los coros en su lugar y unos prelados empeñados en recuperar su protagonismo dentro de la catedral (31). La nueva Iglesia, reforzada por el resultado de la guerra civil, se veía apoyada para proseguir con este tipo de empresas y el obispo González las alentaba, equiparándolas a una “reconquista litúrgica”, en el ambiente de Cruzada que se vivía en ese momento: «¡Qué bien si la reconquista litúrgica comenzada en Asturias siguiera la misma suerte de la reconquista patria en aquellas montañas iniciada!» (32).

Este contexto explica la iniciativa tomada en Santiago de Compostela. Según refiere Manuel Chamoso Lamas en una de sus memorias de restauración (33), desde el final de la Guerra Civil, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes «no dejó ni un instante de preocuparse de la conservación del gran monumento románico que es la catedral de Santiago de Compostela», y obsérvese que el monumento es calificado exclusivamente como “románico”, pese a su importante patrimonio barroco. Las intervenciones alcanzaron a las cubiertas, el edificio y su subsuelo y el entorno y dieron comienzo en 1941, cuando Luis Menéndez-Pidal restauró las cubiertas de las naves y las torres de la catedral (34). En 1942 se intervino en la fachada del Obradoiro (35) y en 1944 se propuso la eliminación del coro. No cabe aquí hacer un análisis minucioso del proceso, pero cabe señalar que la operación implicó restaurar los pilares próximos al crucero, en los que estaba encajado el coro. Se repusieron todos los sillares dañados siguiendo el criterio de Menéndez-Pidal (36) de mantener la unidad visual, material, pero asentándolos con cemento, que se ocultó con mortero de cal.

En julio de 1945, el coro había sido desmontado y fue necesario disponer un nuevo solado, porque la sillería estaba emplazada sobre una tarima de madera a mayor altura que el resto del pavimento de la catedral. En ese momento, y por indicación de la Academia de San Fernando, se propuso fabricar un nuevo pavimento para toda la catedral, asentado en una base de hormigón armado sobre vigas del mismo material apoyadas en pies derechos, haciendo así visitable el subsuelo. Ese criterio de excavar completamente el monumento y facilitar el recorrido por el subsuelo fue defendido con énfasis por Luis Menéndez-Pidal, quien acabó haciéndose cargo de las intervenciones, acompañado por Pons Sorolla (37). De su mano, la basílica compostelana adquirió su aspecto actual. Se decidió que los órganos debían ser conservados en su lugar, aunque aislados del resto de la obra que en su día los completara, y colocar bajo ellos sendos arcos y Menéndez-Pidal diseñó una sobria sillería de madera de castaño con la intención de que adoptara un papel neutro. Más efecto sobre el conjunto tuvo su proyecto de reorganización de la



cabecera, eliminando las escaleras de acceso a la cripta localizadas tras el altar y creando un forjado de hormigón cubierto por losas de granito rojo que unificaban todo el solado del presbiterio. A su entender, ese espacio recuperado tenía gran importancia funcional para el uso propio de la catedral, tan limitada hasta entonces por el coro y las necesidades de la visita a la cripta.

Unas últimas intervenciones contribuyeron a componer la imagen que hoy tenemos de la catedral compostelana y estuvieron determinadas por el hito fundamental de la celebración del año Santo de 1965, que dio origen a la creación de un patronato el año anterior, el Patronato Nacional de Santiago, que obtuvo de diferentes organismos dotaciones económicas para atender a las operaciones que tenían como finalidad preparar la catedral para el evento. Se culminó la reorganización de la cripta y sus accesos y se completó la restauración de las fachadas y de las casi perdidas pinturas barrocas de la capilla mayor y el cimborrio. Dado que su estado de conservación era muy precario y que la superficie total pintada era de 843 metros, el presupuesto de la intervención ascendió a un millón novecientos cincuenta mil pesetas (38), una cantidad enorme para la época, distribuidas en varias fases, que se tenía previsto finalizar en el año Santo de 1971. Rematados estos trabajos, quedó el interior de la catedral de Santiago más o menos como hoy lo vemos, con primacía de la direccionalidad y vista directa del monumento del Apóstol, con una nave apta para la liturgia de los fieles, con un solado que hace patente la estructura arquitectónica románica y una ordenación de los accesos al camarín del santo y la cripta que no interfiere con la liturgia de manera importante: un nuevo espacio para una nueva liturgia (il.10).

En definitiva, la restauración de la arquitectura religiosa en el período franquista muestra el evidente peso de la ideología férreamente impuesta por el nuevo régimen y cimentada en las ideas de Caudillaje, Cruzada y Reconquista. La transformación que sufren algunos monumentos en este período estaba encaminada a contribuir a revisar la Historia desde el punto de vista de los vencedores, a transformar la memoria y la imagen de los monumentos y a crear Lugares de Memoria para el franquismo. Asimismo, no podemos entender todas estas transformaciones al margen de ceremonias de exaltación pública de los nuevos valores, del nuevo Estado y de la figura de Francisco Franco, unos ritos que la Historia del Arte ha analizado certeramente, pero que no se ponen en relación con los procesos restauradores. El resultado es que estas intervenciones, quizás por seguir a una destrucción traumática y a una profunda revisión cultural, han acabado por adquirir el valor de la primera fábrica. Se identifican con el original y se les atribuye valor de autenticidad. Ha sido un pilar fundamental en la recreación de la memoria colectiva.

## Notas

1. Vid. entre otros: BONET CORREA, Antonio: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981 y HENARES CUÉLLAR, Ignacio: (ed.) Congreso *Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo 1936 – 1956*, Granada, 2000.
2. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián y GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar. *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla León y la primera zona monumental*, Valladolid, 2007.
3. GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar: *El Prerrománico Asturiano (1844-1976). Historia de la Arquitectura y Restauración*, Oviedo, 1999 y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: “Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo”, *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción de monumentos bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, 2006, págs. 241-268.
4. PAYNE, Stanley G: *El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía*, Madrid, 1999 y PAYNE, Stanley G: *El catolicismo español*, Barcelona, 2006.
5. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: “De “Franquito” a ¡Franco, Franco, Franco!””, *El País Semanal*, 29-11-1992.
6. MENÉNDEZ-REIGADA, Albino G: *Catecismo patriótico español*, Salamanca, 1939 [2003].
7. REIG CRUAÑES, José: *Opinión Pública y comunicación política en la transición democrática*, Alicante, 2000.
8. PRESTON, Paul: *Franco “Caudillo de España”*, Barcelona, 1994.
9. REIG CRUAÑES, J. (2000), op. cit.
10. PAYNE, Stanley G: *El régimen de Franco. 1936-1975*, Madrid, 1987.
11. LABRA, Hedy. “Deconstrucción del tejido mítico franquista”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 28, Madrid, 2004, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitofran.html>
12. Entendemos el término en el sentido en que lo desarrollara Pierre Nora. NORA, Pierre: (dir.) *Les lieux de mémoire*, 3 vols., Gallimard, 1997.
13. Según Barthes, los medios de difusión de los mitos son los audio-visuales, los textos escritos e ilustrados y los monumentos, entre otros. BARTHES, Roland: *Mythologies*, Paris, 1957.
14. AGUILAR, Paloma: *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, New York, 2001.

15. REIG TAPIA, Alberto: “La Depuración intelectual del nuevo estado franquista”, *Revista de Estudios políticos* (Nueva Época), nº 88, Abril-Junio, 1995, págs.175-198.
16. REIG TAPIA, Alberto: “La justificación ideológica del alzamiento”, en GARCIA DELGADO, José Luis (ed.). *La II República española. Bienio rectificador y Frente Popular, 1934-1936*, Madrid, 1988, págs. 211-23, y REIG TAPIA, Alberto. *Violencia y terror. Estudios sobre la Guerra Civil Española*, Madrid, 1990.
17. REIG TAPIA, Alberto: “La Depuración intelectual del nuevo estado franquista”.
18. CASANOVA, Julián: “Lo que queda del franquismo”, *El País*, 20-11-2005 y *La iglesia de Franco*, Madrid, 2001.
19. GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar: *El Prerrománico Asturiano* y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián y GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar: *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España*.
20. «al llegar a territorio nacional me encomendó don Eugenio D’Ors entonces Director General de Bellas Artes, me hiciera cargo de las ruinas de nuestros monumentos, señalando con especial veneración a los restos de la Cámara Santa. Entonces el ilustre arquitecto y nuestro llorado amigo don Pedro Muguruza, me preguntó sobre las obras que convendría hacer cuanto antes por interés hacia nuestros Monumentos, y también para que ello sirviera de propaganda en el extranjero a favor de la causa nacional, respondiéndole sin vacilación que la obra primera a realizar en Asturias debiera ser la reconstrucción de la Cámara Santa, como así se hizo después, siguiéndole otras en la catedral y su torre, obras que todavía continúan por el gran interés que en ellas ha puesto desde un principio nuestro invicto Caudillo», cit. MENÉNDEZ-PIDAL ÁLVAREZ, Luis: *Los monumentos de Asturias. Su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid, 1954, pág. 42 y “La Cámara Santa de Oviedo. Su destrucción y reconstrucción”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 39, 1959, pág. 12.
21. GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar: *El Prerrománico Asturiano*.
22. FÉROTIN, M: *Le Liber ordinum en usage dans l’église wisigothique et mozarabe d’Espagne du cinquième siècle*, Roma, 1906, [1904].
23. MENÉNDEZ-PIDAL, Luis: *La Cueva de Covadonga*, Madrid, 1956.
24. MENÉNDEZ-PIDAL, L. (1956), op.cit.
25. MENÉNDEZ-PIDAL, L. (1956), op.cit.
26. «No le fue posible, sin embargo, al marxismo, borrar del todo la huella material de uno de los acontecimientos más trascendentales de nuestra Historia. En Covadonga aún más que en los tesoros acumulados por la fe de nuestros antepasados en conmemoración del hecho milagroso que dio origen a la restauración de nuestra patria, la evocación de esta página de nuestra Historia está en la naturaleza misma, que nos explica el episodio inicial de la Gran Cruzada secular mejor que la prosa de los cronistas», MENÉNDEZ-PIDAL, L. (1956), op.cit.

27. MENÉNDEZ-PIDAL, L. (1956), op.cit.
28. «El gran interés y devoción hacia el santuario de S. E. el Generalísimo Franco y de su ilustre esposa, la asturianísima señora doña Carmen Polo de Franco, hicieron llevar la atención del gobierno hacia este histórico y Real Sitio de Covadonga», MENÉNDEZ-PIDAL, L. (1956), op.cit.
29. «Hace medio año que estamos empeñados los hijos del apóstol Santiago en una guerra religiosa y patriótica de la misma trascendencia que aquella que empezó en Covadonga y terminó en los muros de Granada” y “al apóstol Santiago le debemos que se haya visto esta tierra libre de la dominación comunista...», REDONDO GÁLVEZ, Gonzalo. *Historia de la Iglesia en España 1931-1939*, Madrid, 1993, vol. II, pág. 321.
30. GONZÁLEZ, Manuel: *Arte y Liturgia*, Palencia, 1938. La primera edición de esta obra data de 1932 y la tercera edición coincide con la voluntad de recuperar el arte religioso destruido durante la contienda: «*Quemados los restos de la 2ª edición por obra y desgracia de los rojos otra vez en Málaga durante su tiranía de 1936, allá van de nuevo estas páginas para ayudar a la restauración de tanto arte religioso destruido en España*», op. cit., p. 13.
31. GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar: “Un desaguisado en la catedral. La azarosa vida de la sillería del coro de la Sancta Ovetensis “, *Centenario del Obispo Martínez vigil, O.P. 1904-2004*, Oviedo, 2005, págs. 51-78.
32. GONZÁLEZ, M. (1938), op. cit., p. 54.
33. CHAMOSO LAMAS, Manuel y ARENILLAS, Anselmo: Proyecto de desmontaje del coro de la catedral de Santiago de Compostela, 1944, A.G.A., Cultura, 71.061.
34. MENÉNDEZ-PIDAL, Luis: Catedral de Santiago de Compostela. Proyecto de Restauración. Torres, cubiertas y naves, 1941. A.G.A., Cultura, sig. 71.062.
35. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián y GARCIA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar: “Alejandro Ferrant Vázquez y Luís Menéndez-Pidal. Secuencia de unas intervenciones contrapuestas en las catedrales de Oviedo y Santiago de Compostela”, *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, págs. 313-348; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther; GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar; y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: “Espacios para una cruzada”, *VI encuentro de Investigadores sobre el franquismo*, Zaragoza, 2006, págs. 289-300 y CASTRO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Belén: *Francisco Pons-Sorolla Arnau, Arquitecto-Restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.
36. MENÉNDEZ-PIDAL, Luis: *El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos*, Madrid, 1963.
37. MENÉNDEZ-PIDAL, Luis. y PONS SOROLLA, Francisco: *Proyecto del traslado del coro y proyecto de reformas generales de la catedral de Santiago de Compostela*, años 1945 y 1949. A.G.A. Cultura, sigs. 71.061 y 71.062, respectivamente.
38. CHAMOSO LAMAS, Manuel: *Proyecto de restauración de las pinturas de las bóvedas de la Catedral de Santiago de Compostela*, 1968. A.G.A., Cultura, sig. 70.841.



1. Una pancarta en una calle asturiana. La reconstrucción como instrumento de propaganda.

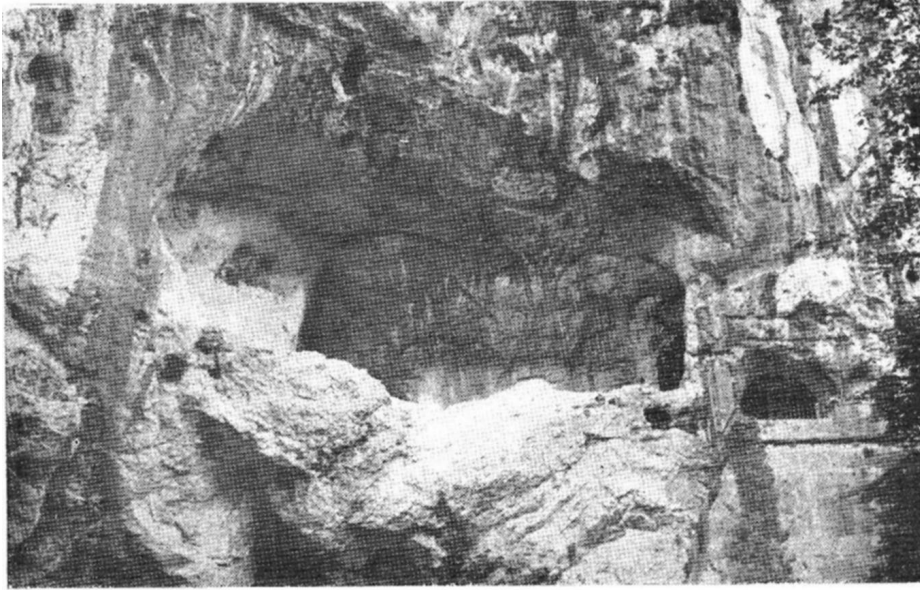


2. La Cámara Santa hoy. La reconstrucción de posguerra cobra valor de original.



3. Francisco Franco entra en la Catedral de Oviedo portando la Cruz de la Victoria.





5. La Santa Cueva de Covadonga vacía.



9. La Catedral de Santiago de Compostela con el coro en la nave mayor.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada: Memoria del Pasado (1885-1985)

María José García Larios

Junta de Andalucía, Delegación Provincial en Granada de la Consejería de Cultura

### Resumen

El Centro Artístico, es la memoria cultural no sólo de Granada, sino de España del último tercio del XIX hasta 1985 (s.XX) y de los dos primeros del siglo XX, a nivel artístico, literario, musical y en definitiva científico-cultural. Se fundó el 12 de abril de 1885 para promover el progreso y desarrollo de las Bellas Artes granadinas, tuvo tres etapas, claramente diferenciadas. El Centro fue foco, referente, promotor y crisol para artistas e intelectuales célebres de España y a veces del extranjero, que fueron socios y deseaban participar con sus conciertos, conferencias o exposiciones dado su prestigio y relevancia. Tuvo un rico patrimonio pictórico, escultórico, archivístico, musical y bibliográfico. Pertenecieron al Centro personalidades de la talla de Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Morcillo, Apperley, Joaquín Turina, Pablo Iglesias, Gregorio Marañón, Strawinsky, Andrés Segovia, Antonio Muñoz Molina y un largo etc.

### Abstract

*The Centro Artístico was a unique institution of the city of Granada. It was a source of culture since the end of the nineteenth century till 1985. That institution was founded on april 12<sup>th</sup> 1885 to promote the development of the cultural and artistic life in the city of Granada. The Centro Artístico attracted many people of literary, scientific and cultural spheres, and lots of people wanted to join it and take part in its activities, as concerts and speeches, due to the prestige that involued that entity. The Centro Artístico owned a rich collection of pictures, scultures, documents and books. Many members of the Centro Artístico were renowned personalities among them Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Morcillo, Apperley, Joaquín Turina, Pablo Iglesias, Gregorio Marañón, Strawinsky, Andrés Segovia, Antonio Muñoz Molina, etc.*

El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada fue promotor y crisol para artistas e intelectuales de España y en muchos casos de algunas celebridades extranjeras que deseaban participar con sus conciertos, conferencias, exposiciones en sus salas y ser sus socios, dado el prestigio y relevancia que adquirió, facilitando el intercambio intelectual y el conocimiento entre los diferentes artistas e intelectuales, como lo probaba su epistolario, según pude ver personalmente, cuando en 1987 trabajando como técnica Historiadora del Arte de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura en Granada, tomé contacto por primera vez con el Centro Artístico y con el entonces Director del mismo D. José Alonso Gómez, dada la entidad que tenía su archivo con documentos de gran valor histórico, cartas de García Lorca, Blas Infante, Fernando de los Ríos, Pablo Iglesias, Manuel de Falla, y otros muchos, que guardaba el director aparte para evitar su extravío. Dado el interés que tenía solicité que estuviese protegido por la Ley del Patrimonio Histórico Español a la Junta de Andalucía y que se inventariase por un especialista. Es la Directora del Archivo Histórico Provincial, Eva Martín la que en 1988 hace un informe en el que recoge de modo general la documentación por colecciones que integra dicho archivo. El Ministerio de Cultura, el 22 de marzo de 1988, en base a estos antecedentes, declara indivisible e inexportable expresamente el Archivo del Centro y requiere a la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, que instruyera expediente de protección en alguna de las categorías previstas en la Ley. El 23 de mayo de 1988, tras la propuesta de incoación de expediente para su inclusión en el Inventario General de BB.CC. realizada por la Delegación de Cultura de Granada, se llega al Acuerdo de 27 de mayo de la Direcc. Gral de BB.CC de incoar (iniciar el expediente de protección) el Archivo del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada dentro del Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español incluyendo el periodo de 1885 a 1982.

Mientras tanto, la sociedad denominada Centro Artístico, según Tania Fernández (1) en su tesis sobre el mismo, al entrar en crisis económica en el año 1985, consigue un compromiso cultural con el Ayuntamiento de Granada por el que le vende los 17.000 volúmenes de su biblioteca por 10.500.000 de pesetas (63.000 euros), colaborando en la tasación el profesor Domínguez Ortíz. En marzo de 1986 el Ayuntamiento compra esta vez el Teatro Isabel la Católica donde se incluyen los locales del Centro Artístico. El 23 de marzo de 1987 se formaliza la compra-venta entre el Ayuntamiento de Granada y la Empresa Obras y Arrendamientos de Granada del edificio y la voluminosa y valiosísima Biblioteca por un total de 70.000.000 de pesetas (420.000 euros). Había autos de Magistratura contra el Centro Artístico, que estaba pendiente de liquidación por embargo de los trabajadores debido al impago, así como los lotes que se hicieron para salir a subasta pública los bienes que contenía el Centro, fundamentalmente obras de arte. Para indemnizarlos, sale a subasta pública el patrimonio restante del Centro, obras de arte y archivo. Se paraliza la subasta gracias a la intervención de la Caja General de Ahorros de Granada que se compromete con el Ayuntamiento en garantizar el uso cultural público y de interés general para la ciudad de la planta baja y sótano, asumiendo la Caja de Ahorros la indemnización de los trabajadores. La cesión de uso a la Caja para fines culturales es en principio por 15 años. A su vez, el Centro Artístico, acepta la donación de todos sus bienes y del Archivo a la ciudad de Granada a través de su Ayuntamiento,

con la condición de que se preserven debidamente y se siga manteniendo su uso público (dos parámetros que solamente se han cumplido con la biblioteca sin que la sociedad Centro Artístico haya hecho nada al respecto). Además renunciaba al uso de las plantas sótano, baja, primera del edificio, propiedad del Ayuntamiento. A la Sociedad Granada 92 se le cede el uso de la primera planta hasta 1992. El documento lleva fecha de 9 de abril de 1988 (2). En abril de 1989 se inauguró la nueva sala de exposiciones de la General, Caja General de Ahorros de Granada, actualmente Caja Granada, con una exposición de cuadros, cartas y manuscritos del Centro, restaurados, así como algunos instrumentos musicales como el piano de cola, la guitarra o el violonchelo. Realmente esta sala de exposiciones está aportando a nivel cultural un aliento a la ciudad de Granada ya que suele traer exposiciones de gran relevancia y aunque han pasado los 15 años de cesión de uso, se merece por su trayectoria, la permanencia en esa ubicación tan emblemática del centro de la capital.

### **Historia del edificio que fue su última sede y la más emblemática**

El Centro Artístico tuvo tres etapas, claramente diferenciadas, y varias ubicaciones en su trayectoria, pero es el Edificio Isabel la Católica en la Acera del Casino el emblemático lugar que pervive en la memoria de la ciudad como su sede y ha sido su último destino. El edificio tiene cinco plantas y ático con torreón octogonal en el ángulo de la fachada, encontrándose sobre él una monumental escultura de la reina Isabel la Católica, que le da nombre al Teatro y edificio y cuyo autor es el artista granadino Nicolás Prados López (il. 1). Acoge al Teatro Isabel la Católica y se ubica en la Acera del Casino. Pertenece a una de las parcelas de la reforma interior de la Manigua que hiciera el alcalde Gallego y Burín en los años 40 del pasado siglo XX. Está catalogado el inmueble en nivel A 2 dentro del Plan Especial del Área Centro de Granada, como edificio de especial significación. El proyecto arquitectónico corresponde al granadino Miguel Olmedo Collantes. Como mencionaba D. José Alonso Gómez (3) (el último presidente del Centro Artístico antes de que sobreviniese la debacle del mismo), cuando fue presidente Antonio Gallego y Burín a la vez que alcalde de Granada, y con ocasión de la Reforma Urbana que propició, pensó comprar el solar que había dejado el incendiado Casino Principal (el edificio del Centro Artístico) y solicitar un crédito para construir un edificio en el que ubicar el Centro y un hotel. Esta propuesta se aprobó en la Junta General del Centro por poco margen y el presidente, Antonio Gallego y Burín, dimitió, perdiéndose así para el Centro Artístico la posibilidad histórica, según D. José Alonso, de no llegar a una crisis económica como la que hubo, aunque a ello contribuyó también el reducido número de socios y que la cuota era muy modesta. Actualmente el inmueble acoge al Teatro Isabel la Católica, propiedad del Ayuntamiento al igual que el sótano, bajo, primera, segunda y tercera planta del edificio. Las restantes plantas son de particulares para uso de vivienda. En sótano y planta baja está Caja Granada, con sus salas de exposiciones. En la planta segunda permanece el Centro Artístico, con su equipo actual.

## **Antecedentes del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada**

En un artículo de El Universal de 1789, se ve, según nos dice Maroto Ortiz (4), el deseo de un grupo de artistas de crear una sociedad que les acogiera; pero sería en 1871-72 cuando fundaría Mariano Fortuny una Sociedad de Acuarelistas apostando por una renovación de los valores estéticos. Sin embargo, el precedente más importante del Centro, se encuentra en el Liceo Artístico, Literario y Científico de Granada, fundado en 1839, a fin de evitar el declive cultural de fin de siglo. Aunque las enseñanzas las considera Maroto Ortiz demasiado escolásticas, se constituyeron como herederos de una renovación en las artes, pretendiendo el resurgimiento de los conceptos regeneracionistas. Colaborarían con el Liceo, y el Centro las autoridades estatales y especialmente las provinciales: Ayuntamiento y Diputación, tanto en la organización de las actividades como en el patrocinio de las mismas. Nombres integrantes del Liceo Artístico y precursores y colaboradores del Centro Artístico son Francisco de Paula Valladar, figuras filosóficas y románticas de las Bellas Artes como Gómez-Moreno, Isidoro Marín, los literatos Leopoldo Eguilaz, etc.

El Centro ocuparía el lugar vacío en la ciudad de las Artes Plásticas. Las primeras reuniones previas a su fundación, se hicieron en el antiguo Convento de Sto. Domingo, donde se reunía el Liceo. Tras los terremotos de Granada de 1884, vienen a Granada muchos artistas movidos por el espíritu romántico de la época, había mucha prensa reunida en Granada por la catástrofe y también por la llamada que hizo la revista “La Alhambra” desde cuya dirección se decide reinstaurar eruditamente la Sociedad de Acuarelistas. En este proyecto participaron miembros de la Cofradía del Avellano, así como Angel Ganivet.

## **El Centro Artístico fundación y etapas**

El Centro Artístico, memoria cultural de Granada y referente de la España del último tercio del s.XIX y de los dos primeros tercios del siglo XX, se fundó el 12 de abril de 1885, en la Casa de Gavarre en Plaza Nueva 20, primer piso. Los artistas e intelectuales que le dan vida son muchos de los precursores dichos, Ángel Ganivet, Francisco de Paula Valladar, Nicolás María López, Valentín Barrecheguren, etc.

Según manifiesta el art. 1 del Reglamento de su Constitución «EL CENTRO ARTÍSTICO, LITERARIO Y CIENTÍFICO DE GRANADA, entidad con ámbito de acción en la ciudad de Granada, tiene por objeto el estudio y fomento de las Bellas Artes, la Literatura y las Ciencias, y velar por la conservación de los monumentos y espíritu granadino...».

Su primera etapa va desde su fundación hasta en 1898. Sus miembros se diversificaban en socios de honor, de mérito, protectores, numerarios y corresponsales. Las Secciones eran de Exposiciones, Modelo, Música, Folklorista y de Excursiones, Publicaciones y Modelado. Se daban clases periódicas de Literatura, Artes Gráficas, Plásticas y clases de Modelo natural, (como nuevo procedimiento pedagógico), idiomas, estudios de perspectiva, arqueología de la ciudad y teoría de las Bellas Artes. Adquiere gran prestigio en la sociedad granadina por la elegancia y buen gusto de sus instalaciones y los artistas que exponían vendían sus obras. Sus primeras actividades son la publicación de sus Boletines, la faceta didáctica y protectora



de artistas noveles como López Mezquita, Andrés Segovia, los Hermanos Carazo, Marino Antequera, Manuel Ángeles Ortiz, Gabriel Morcillo, etc. Algunos de ellos también colaboraban con el Centro. Así los colaboradores del Centro Artístico en esta etapa son entre otros: Andrés Segovia e Igor Strawinsky en música; Marino Antequera, Manuel Benítez Carrasco, Gerardo Diego, Melchor Fernández Almagro, Angel Ganivet, Federico García Lorca, Eduardo Molina Fajardo, Manuel Orozco Díaz, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Abu Chefer, Al-Ilbiri, en literatura; Antonio y Marienma en danza; José Carazo Martínez, José María López Mezquita, Gabriel Morcillo y José María Rodríguez Acosta en pintura; los colaboradores en dibujo eran Hermenegildo Lanz y Manuel Orozco y en fotografía M. Torres Molina, Uribe, E y H. Lanz, R. Jofré, etc. En el año 1887, eran socios Manuel Gómez Moreno, José Larrocha, Valentín de Barrecheguren, Manuel Varela, Isidoro Marín, José Ruíz de Almodóvar, etc.

El Centro entró en crisis y cerró sus puertas en 1898, abriéndolas en 1908 entrando por las puertas la modernidad (5). Se vinculan a sus actividades literarias los amigos de Ángel Ganivet, Nicolás M<sup>a</sup> López y Ruiz de Almodóvar. Don Manuel Gómez Moreno colaboró en la etapa inicial del boletín.

La segunda etapa del Centro Artístico iría desde 1908 momento en que reabre sus puertas hasta 1936, mientras surgen los hombres del 98, Ganivet, las Escuelas de Artes y Oficios. El 20 de enero, en el estudio del escultor Nicolás Prados Benítez y asistiendo entre otros Francisco de Paula Valladar, José María López Mezquita, José Garrocha, Vicente León y A. Álvarez Cienfuegos y Cobos, se concreta una reunión para estudiar los estatutos. Como reacción defensiva, el Liceo, organiza al poco conferencias, pero el Centro continúa con su labor de asentamiento, esta vez en la Calle del Ángel nº 7. El Centro mantuvo siempre buenas relaciones con el Liceo Artístico, así como con los organismos e instituciones públicas y privadas más diversas.

Se hacen conferencias diversas, como la del escritor Melchor Almagro S. Martín, con quién el Centro Artístico entró en el siglo XX. Así mismo se organizan exposiciones de postales, dibujos y caricaturas, se dirige artísticamente y se colabora en las procesiones de la Semana Santa granadina, empezando por el Santo Entierro. Se participa también en el Carnaval. Con motivo de la Primera Guerra Mundial, dio varios conciertos el famoso violinista Franz Degeem que se exilió en España al igual que Rubinstein o Loyolet, residiendo grandes temporadas en Granada. Se ayuda económicamente a las familias de los heridos en la Guerra de África. En noviembre de 1909 se renueva la directiva llegando a la Presidencia D. Francisco de Paula Valladar, fundador, Director y propietario de la revista "Alhambra", cronista de la ciudad. El Centro Artístico se vincula con la revista "Alhambra" de Francisco de Paula Valladar.

En esta segunda etapa el reglamento se amplía en áreas más científicas y filosóficas; en sus conferencias, colabora Eugenio D'Ors, siendo sus secciones: BB.AA., literatura, avance cultural, estudios científicos, comerciales, arqueológicos, sección de biblioteca y publicaciones, de música (colaborando con otras sociedades y Sección importante), de excursiones y fotografía, escultura, modelo y exposiciones. Como estaba muy cerca del Centro Artístico, el destruido teatro Cervantes (calle Campillo Alto 27), se celebraban en él conciertos durante años para los socios. Figuraban en éstos años como concertistas y socios de Mérito Rubinstein, las hermanas Bertuchi, Loyonet, etc. En aquellos años aparece por el Centro la figura del pintor Ismael Gómez de la Serna cuyo arte repercutiría en la evolución de la escuela granadina.

La figura de Fernando de los Ríos está implicada totalmente en esta segunda etapa del Centro Artístico. Se hizo socio el 1 de febrero de 1913 y fue Vicepresidente en 1914, año en que organizó un ciclo de conferencias sobre Ángel Ganivet, propiciando otro en abril de 1915 sobre Rubén Darío tras su muerte, así como una serie de recitales poéticos en los que participaron Manuel Góngora y Gallego Burín entre otros. Ese año Fernando de los Ríos escuchó a un nuevo socio tocar en el Centro una Sonata de Beethoven, era Federico García Lorca, a partir de ese momento se desarrolló entre ambos una gran amistad, llegando a ser Fernando consejero del poeta. En 1916 Fernando de los Ríos accede a la Presidencia del Centro, como se puede ver en la Memoria de Actividades del Centro de ese año, avalada por su firma. Entre los proyectos que manifiesta en dicha Memoria para 1917, están una Exposición de Artes Industriales y otra de Arte Granadino (es bastante interesante, ya que se observa el interés del Centro por patrimonio que hasta hace unos años no se le daba la suficiente trascendencia). Proyecta así mismo la reanudación del Boletín del Centro, muy interesante, porque se desglosan en él todas sus actividades. Dio entre otras, una conferencia sobre la Guerra Europea, luego años después, en 1922 sobre el Drama Ruso, recogiendo el Centro obras donadas por artistas para su subasta con destino a Rusia. Cuando fue Diputado a Cortes en 1918, el Centro le hizo un homenaje en el Generalife.

Fue muy importante la contribución de Fernando de los Ríos al Centro Artístico, al que ayudó bastante, primeramente con la Biblioteca, en 1915 con sus propios libros y los de sus amigos, llegando los volúmenes a 1309 y los folletos a 218, en 1916. Estando bien dotada la biblioteca en arte, se intensificaría en los años sucesivos en las materias de literatura e historia. Patrocinó e impulsó la inscripción al Centro y en 1914 registró un centenar de nuevos socios, llegando en 1915 a más de 400 socios. El 10 de abril de 1927, se declara Socio de Mérito (de Honor y Mérito) a Fernando de los Ríos en la Junta General del Centro. En 1931, con el advenimiento de la Segunda República, fue designado Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y desde su cargo ayudó y protegió al Centro Artístico. Hay correspondencia de 1927 con su esposa y otras autoridades y cartas con él de febrero y julio de 1932 y de 1934 (6).

La trayectoria como vemos de Federico García Lorca estuvo también directamente relacionada con esta entidad, se inscribió en el Centro como socio en 1915, en concepto de músico y estuvo hasta 1924, presentó a Manuel Ángeles Ortiz de socio y colaboró en diversas actividades de importancia hasta 1924, como por ejemplo la Coronación de Zorrilla de 1917 por su Centenario, para la que el Centro publicó un boletín especial con el primer trabajo del “músico” García Lorca, “Fantasía simbólica”; en dicho especial colaboró Gallego y Burín.

Por su parte, el Centro fue pionero en numerosos proyectos e ideas, que luego se han asentado en la cultura, la sociedad y el patrimonio. Las iniciativas culturales fueron desde clases de pintura, ajedrez, concursos, conciertos de música, a la protección del patrimonio artístico, excursiones, publicaciones, etc. Igualmente fue el origen de importantes actividades que se dieron en esta gloriosa segunda etapa y que tuvieron trascendencia a nivel nacional como el Festival del Cante Jondo o la Cabalgata de los Reyes Magos, etc.

La semilla de la que nace el primer Festival del Cante Jondo en España, surge en un paseo por los

Jardines del Generalife de Manuel de Falla con su amigo Miguel Cerón en 1921. El poema “El Cante Jondo, primitivo canto andaluz”, leído el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico por Federico García Lorca, es el primer paso entusiasmado y decidido, y es la primera conferencia de Federico en el Centro. En 1922 un grupo de artistas, encabezado por Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ignacio Zuloaga, Andrés Segovia y Manuel Jofré y los organizadores Miguel Cerón (amigo de Manuel de Falla) y del pintor J.M Rodríguez-Acosta, solicitaban la creación del Primer Concurso de Cante Jondo a fin de purificar el folklore e investigar lo que aún quedaba de milenario y auténtico en este arte, haciendo una encendida y culta defensa del mismo. Como tenían problemas económicos para llevar a cabo su propósito, el Centro Artístico colaboró con ellos aunque que no era idea suya como entidad. El cartel anunciador del Primer Concurso de Cante Jondo, lo realizó Manuel Ángeles Ortiz. Nos ha quedado como testimonio de los colaboradores y participantes del Primer Concurso de Cante Jondo, una buena caricatura de López Sancho (il.2). Manuel de Falla fue el alma del Primer Concurso del Cante Jondo. Posteriormente, en 1972 y con motivo del Cincuentenario de dicho certamen, el director del Centro, Miguel Olmedo Moreno, organizó un nuevo concurso conmemorativo y se hizo un cartel de Manuel Maldonado.

La primer Cabalgata de Reyes Magos del mundo, fue la que se organizó por el Centro Artístico (il. 3). En una Junta General el 6 de noviembre de 1912 se propuso recaudar fondos para costear juguetes y alegrar a los niños más desfavorecidos y para prepararla y sufragar los gastos, los comercios colaboraban con regalos que luego se subastaban y la prensa se hizo eco y se empezó a recaudar fondos o juguetes. El Centro Artístico hizo una Exposición de Juguetes para luego donárselos a los niños pobres. El proyecto era llevar primero juguetes a los niños hospitalizados en San Juan de Dios, San Rafael o el Hospicio (Hospital Real), los otros se entregaban en el Centro a los niños. El 5 de enero de 1912 salió la Primera Cabalgata de Reyes del local en Campillo nº27. Hay documentación fotográfica amplia de la misma en los archivos del Centro, actualmente en el Palacio de los Córdoba, según hemos podido ver.

Sobre la infancia tuvo un especial interés el Centro Artístico. Debido a una circular de 1920, de la Comisión Ejecutiva de Mutualidad Escolar en la que se pedía «el apoyo de las fuerzas vivas», el Centro crea la sección de “Estudio y Difusión de los Derechos del Niño”, tema en el que fue pionero bastantes años antes de que se viese por otros organismos y en instancias superiores. Esta Sección pervivió 15 años.

En 1913, en las Fiestas de celebración del Corpus se organizó, con la colaboración del Ayuntamiento, una Exposición Nacional de Fotografías, que fue muy celebrada.

En las Juntas directivas del Centro Artístico estaban figuras como Eugenio Gómez-Moreno, Isidoro Marín, Gómez Mir, Melchor Almagro, Vicente Barrecheguren, Miguel Rodríguez Acosta, Nicolás Prados, Francisco de Paula Valladar, José Larrocha, Gabriel Morcillo, Miguel Peinado, Vicente León, etc. Un ejemplo de las personas que constituían una de las candidaturas a la presidencia, la tenemos en la de 1925 que presidía el Duque de San Pedro y en la que iban Manuel de Falla, Gabriel Morcillo, los catedráticos Pareja Yébenes, Palanco, Álvarez de Cienfuegos, el arquitecto Torres Balbás, etc.

La tercera etapa del Centro fue desde 1936 hasta 1985, en la que difiere de las corrientes liberales. En 1952, con una nueva Junta directiva, presidida por D. Manuel Sola R. Bolívar, se decidió el cambio de

local, y el 20 de enero de 1952, abrió sus instalaciones el Centro Artístico en el Edificio Isabel la Católica. La descripción del Centro era la que sigue: «Sótano–bar con varios accesos, una gran sala de fiestas aún no terminada, planta principal con balcones y el Comandante Valdés, magnífico salón de estar para los socios, decorado y amueblado con lujo y sobriedad, con alfombras, tapices y cuadros, cortinajes; en la segunda planta están los salones de recreos con accesos lujosísimos y en una de las plantas superiores, (la tercera) la biblioteca que lleva algún tiempo funcionando allí. En esta planta además está la Secretaría, la Sala de Juntas»(7), etc. Las obras de renovación las hizo el arquitecto granadino Antonio Rivera. Los granadinos se acostumbran a ver a los socios en “La Pecera” zona acristalada en planta baja. Desde este momento y con su nueva ubicación, se intensifican las actividades musicales, se ofrecen para tocar gratis en el Centro muy buenos artistas y grandes profesionales dado su prestigio y relevancia como foco y catalizador cultural. Entre 1952 y 1970, se dieron 500 conciertos, en los que participaron entre otros: José Iturbi, Zabaleta, Alicia de La Rocha, Rosa Sabater, Maribel Calvín, Juventudes Musicales, el Orfeón de la Universidad dirigido por Jesús López Cobos. Colaboraban a veces entidades y organismos oficiales como la Alianza Francesa, el Instituto Alemán, el Comité Dante Alighieri.

El Centro Artístico colaboró al nacimiento y desarrollo del Festival Internacional de Música y Danza. Se organizaban Conciertos Sinfónicos en el Palacio de Carlos V, con las mejores orquestas. En 1947, en Homenaje a Falla y bajo la dirección del joven Ataúlfo Argenta, clave después en los festivales, ya se imprimía, antes del año 1950, la palabra Festival en los programas de conciertos. En la Exposición conmemorativa del Festival de Música y Danza de 1984 del Ministerio de Cultura hay una historia incompleta, según nos dice D. José Alonso, del Festival: Antonio Gallego y Burín, siendo Director General de Bellas Artes, puso en marcha el Festival, pero la clave residió en el Presidente del Centro Artístico, Manuel Sola, con experiencia de muchos años en los conciertos que se celebraban en el Palacio de Carlos V, que sabía que podía triunfar el Festival a pesar de la resistencia pasiva y circunstancial de la Alcaldía. El Centro Artístico, estando ya en la última ubicación de la Acera del Casino, tenía en sus locales antiguos de Calle Mesones, esquina con Puerta Real, la Oficina del Festival. Pero se retiró de la Presidencia del Comité Local D. Manuel Sola y tras fallecer Gallego y Burín, lo sustituyó de Presidente del Centro Artístico Luís Seco de Lucena y poco a poco se fue prescindiendo de la colaboración del Centro Artístico. En la celebración del veinte aniversario del Festival Internacional de Música y Danza, ya no era necesaria la apuesta por el Festival y la colaboración del Centro, dada su consolidación y prestigio, sin embargo fue fundamental en los primeros años. Así mismo, los actuales Cursos Manuel de Falla de Música, tuvieron su antecedente claro, según cita Gallego Morell, en los Ciclos Sinfónicos del Corpus Christi de Granada, organizados por el Centro (8).

En definitiva, el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, influyó y fue referente igualmente de la vida cultural del país, ya que en él participaron personalidades de la talla de Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Morcillo, Apperley, Joaquín Turina, Pablo Iglesias, Gregorio Marañón, Strawinsky, Andrés Segovia, Antonio Muñoz Molina, Elena Martín Vivaldi y un largo etc., sobreviviendo a diferentes cambios de política y de ideología en España a caballo entre dos siglos. Pablo Iglesias dio una conferencia en 1895, García Lorca en 1922,

Ramiro de Maeztu en 1924, Andrés Segovia con 16 años dio su primer recital de guitarra en 1909 en el Campillo y estimuló notablemente a los artistas; la conferencia de Antonio Muñoz Molina fue en 1984 y la de Elena Martín Vivaldi en 1986. Conciertos más destacados, fueron los que dieron Strawinsky, Rubinstein, Andrés Segovia, Ángel Barrios, el Trío Albeniz, Daniel Barenboim, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater, Juventudes Musicales de Granada, la participación de Enrique y José Granados. Los recitales se daban en el Teatro del Hotel Alhambra Palace o en su local social. Mientras tanto, en la Sala de Música, se desarrollaban sesiones de música de cámara de las que se archivaron por el vocal de música E. Alcalde (buen violonista y organizador), gran número de partituras que forman parte del valiosísimo patrimonio musical, actualmente en el Palacio de los Córdova, dentro del Archivo del Centro (11) Obras del Centro Artístico, el Homenaje que se le hiciera al Duque de San Pedro del que queda la constancia en los jardines del Paseo de la Bomba, así como la erección del monumento a Ángel Ganivet, que es obra de Juan Cristóbal y que está actualmente en los Jardines de la Alhambra.

### **Los Bienes Muebles del Centro Artístico**

Los bienes muebles del Centro, todos ellos son propiedad del Ayuntamiento de Granada, gracias a la labor de adquisición para su protección, son el archivo del Centro con la colección de partituras musicales, las obras de arte tanto de escultura como de pintura e instrumentos musicales y la biblioteca que es valiosísima.

1.- El Archivo del Centro (il.4), se encuentra en el Palacio de los Córdova de Granada. Siendo directora del Centro Artístico, Eulalia de la Higuera y tras hacer la adquisición del Archivo el Ayuntamiento en 1998, este se llevó toda la documentación que se encontraba en el sótano del edificio porque se estaban haciendo obras en los pisos. Se encontraron muchas cajas reventadas y en el suelo, incluso grabados y fotos, manchados de agua y humedad. Se recogió todo aquel caos y actualmente está en cajas neutras más protegidas. La Consejería de Cultura encargó un contrato específico a través de la Delegación Provincial, para concluir expedientes abiertos de bienes muebles Incoados en el Inventario General de Bienes Muebles y de Incoados como BIC y realizar la documentación técnica pertinente respecto al Centro Artístico, empezando por el Archivo, y continuando con el resto de bienes muebles, que exigía en aquel momento la Ley 16/85 del PHE y el RD de Desarrollo 111/86, gracias a este contrato se ha inventariado por cajas, por materias, y cambiando a cajas neutras, los documentos, fotos, etc. que se encontraban en muy diverso estado. El Ayuntamiento tiene prevista la organización y clasificación de los documentos del Centro Artístico. Actualmente con la nueva Ley 14/2007 de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico Andaluz, su Disposición Adicional 6ª, 1. dice que «Los bienes muebles del Patrimonio Histórico Andaluz(...) en posesión de la Junta de Andalucía, las entidades locales y las Universidades quedan inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como bienes incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español», por tanto no precisan una documentación como la que se venía desarrollando, pero sí un inventario para su constatación además de otros trámites administrativos.

El Archivo engloba elementos muy diversos, correspondencia, entre la que está la relacionada



con García Lorca, las cartas del Duque de San Pedro, de Washington Irving, Blas Infante, álbum de acuarelas, grabados, acuerdos tomados por la directiva del Centro, documentación relacionada con las actividades culturales, Campeonato Nacional de Ajedrez, Fiestas Corpus Christi, facturas, fotografías, además de unos 30 ó 40 documentos referentes a correspondencia de las destacadas personalidades que pasaron por el Centro y que por su gran valor estaban depositados en una caja fuerte del Banco Popular y no sabemos su ubicación actual. En el Archivo había documentos muy interesantes el Homenaje a Villaespesa, Carta de Villaespesa a D. Francisco Vergara, de 1932, Manuscrita, Homenaje a personajes vinculados al C.A. y nombrados diputados: D. José Pareja Yébenes, D. Alejandro Otero y el Sr. Fernando de los Ríos Urruti (Ministro de Justicia 21/07/1931), Cartas del pintor Apperley, baja, agradecimiento y envío de una obra (1932,1957,1931), Homenaje a D. Francisco de Paula Valladar (1925), Escritos del pintor Soria Aedo (26/12/1948), y López Sancho (30/12/1948), Escritos en pro de la conservación de Monumentos de Granada (1914), Carpeta Homenaje a Frascuelo y a la Tauromaquia Española, Proyecto para la formación del teatro granadino, firmado por Ortiz de Alcántara (1928), Proyecto y presupuesto erección obelisco del C.A. al Excmo. Sr. Duque San Pedro Galatino 1922, Certamen Nacional de Arte 1910 (muy importante), Anteproyecto del concurso convocado por el Ministerio de Instrucción Pública para la construcción en Granada de un edificio destinado a Facultad de Medicina y Hospital Clínico del arquitecto R. Santacruz, Catálogo de la Exposición “Reconstrucción de la Iglesia de San Nicolás” (Junio 1935), Reproducciones documentales sobre Granada Antigua, documentación referente a Fernando de los Ríos (1916), Documentación referida a Ángel Barrios, El Centro Artístico y Literario en el Primer Centenario de la Guerra Independencia (02/05/1908), Solicitud del pintor Ismael González de la Serna para cubrir plaza de la Sección de Modelo del C.A.; “Canto de Ausencia” (poesía leída por Manuel de Góngora en la Fiesta Andaluza celebrada en los jardines de los Mártires el día 25 de Junio de 1935), Bases impresas del concurso fotográfico “La Ciudad Herida” que en el año 1923 F. García Lorca de puño y letra junto a otras personalidades, llamaba la atención sobre el deterioro de la Ciudad y proponía una exposición en la que se refleja el ayer y el hoy del paisaje de Granada (29/02/1988), Caricaturas del C.A.: Bagaria...

2.- El apartado Musical según una relación hecha y firmada por D. José Alonso, Presidente del Centro Artístico (que protegió notablemente su patrimonio), el 14 de agosto de 1988, había partituras originales de unos 200 volúmenes, impresas y manuscritas no estrenadas, que formaron este patrimonio a partir de enero de 1908, cuando se reinicia el Centro. Entre los músicos que son auspiciados por el Centro, estaba el músico refugiado, Arturo Rubinstein. Otros músicos relacionados con el Centro Artístico eran Francisco Costa, Andrés Segovia, Manuel de Falla y un larguísimo etc. en el que estaban incluidos los mejores músicos del momento. Esto hace que exista un archivo de partituras selectísimas, para las variadas combinaciones de instrumentos que encuadró el Presidente de Sección y músico del Centro, Eduardo Alcalde Cuadros. Entre las piezas hay dos zarzuelas originales del Maestro de Capilla de la Catedral y Director del Conservatorio, D. Rafael Salguero. Hay dos misas a 8 voces y gran orquesta, otra Misa solemne, de Ramón Noguera de 1876, una carpeta de música árabe, también una publicación de 26 fascículos de *Musique árabe y maure* publicados en Argelia. La encuadernación es en tomos verdes y se encuentra en el Archivo del Palacio de los Córdoba. Igualmente existen, partituras sin encuadernar con trozos de Tschaiakowsky, Schubert, Albeniz, Haendel, Bizet (La Arlesiana) y Beethoven (la 1ª Sinfonía).

Hay partituras de los más destacados compositores, de Beethoven por ejemplo, están las 32 sonatas de piano, las sinfonías 6ª, 7ª, 8ª y 9ª; de Chopin casi todo el repertorio, gran parte de la obra de Bach, de Mozart y Haydn (sonatas y cuartetos), de Schumann, Dvorak, Grieg, Rimsky-Korsakov (Scherezade, para piano), etc., etc. De autores españoles están las obras de Albeniz, Falla, Granados, Turina, etc. La teoría no faltaba, tratados, estudios diversos sobre música e instrumentos. Personalmente en varias visitas que realicé al Centro cuando aún era presidente D. José Alonso, ví el armario donde se guardaban las partituras, así como donde estaba el archivo del Centro, y una carpeta de gomas en su despacho, en la que me enseñó los documentos más valiosos todos en perfecto estado. El Archivo se encontraba en diversas estanterías acristaladas y cerradas. Esta visión también la tiene la directora del Archivo Histórico Provincial, Eva Martín, cuando fue a verlo.

Referente a los instrumentos musicales, tenía el Centro un piano de cola Bernstein, otro vertical López y Grifo nº 579, una guitarra, un chelo y una pianola Rhionisch que sobrevivió a los múltiples traslados y a los Festivales. Subsiste un piano en la segunda planta del edificio del Centro Artístico y el Ayuntamiento adquirió los demás instrumentos. En el piano de cola Bernstein tocaron los mejores músicos de la época dorada del Centro.

3.- Colección de obras de arte, pintura, escultura y grabados. Entre los grabados hay 300 estampas regaladas por la Calcografía Nacional, la primera edición de los grabados de Goya (encuadrados y que pertenecen hoy día a los fondos de la Biblioteca Municipal). Esta colección de arte del Centro Artístico, es un reflejo de los artistas que pasaron por la ciudad o pertenecieron a ella, representativa de la pintura que se hacía en Granada en el 27, en las décadas de los 50, 70, 80, 90, del siglo XX. Entre los artistas y obras más destacadas, figuran: Atribuido a Fortuny *Niño músico y Caballero frente al espejo*, de Apperley *Chirimías y Nocturno del Albayzín*, una escultura, un busto *retrato de Goya* de Benlliure, de Ramón Carazo *Gitanilla* de 1931 y *Cabeza de mujer* (il. 7), de José Carazo *Rosario con mantón de Manila, Cabeza de mujer y Retrato de mujer*; obras de Antonio Conde, Fernández Piñar, Rafael García Bonillo, Gilbert (1899), de Eugenio Gómez Mir *El Patio de los Arrayanes*, de Joaquín Capulino serie de paisajes, de Hermenegildo Lanz *Los puentes del Darro, San Martín*; de Vicente León y de López Mezquita *Lectura interesante* de 1906, de Isidoro Marín *Viejo*, de Martínez Olalla *Paisaje y Árboles*, de Millet *Paisaje y Cuesta del Realejo*, de Gabriel Morcillo *Muchacha y Paisaje, Campesina* de Max Moreau, un *Bodegón* de Moscoso, serie de fotografías de Mythohs, de 1929, de Nicolás Prados López, *Árabe*, de Pallares, de Juan Roex, de Santiago Rusiñol *Paisaje con Pinos*, de Ruiz de Almodóvar *Retrato de señora, Cabeza de mujer*, una acuarela de Sánchez Solá, de Soria Aedo *Abulenses y Paisaje granadino* (il. 5 i il. 6), *Muchachas y Payaso*, de Juan Vida *Mujer dando de mamar*, de Villar Yebra *Patio, Paisaje, Desnudo femenino, Estación de trenes*, retratos de Villar Yebra tocando el saxo, de Andrés Segovia, etc.

Una colección de retratos de músicos (que deberían de formar parte del patrimonio musical), otra de caricaturas de personajes del Centro, entre las que destacan las de López Sancho, con el *Concurso del cante jondo* de 1922, donde están todos los personajes de la época ligados al Centro Artístico, García Lorca, Manuel de Falla, *La partida de Chapo, La partida de ajedrez, Miguel Peinado, Vicente León*, etc. hechas en acuarela y tinta sobre papel y que refleja la vida cultural y actividades del Centro.

4.-La Biblioteca, que se creó para satisfacer las necesidades e inquietudes académicas, tuvo las primeras donaciones para una biblioteca sobre Arte, procedentes de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y del Ministerio de Fomento, con unos 200 volúmenes cada uno. Poseía una buena colección de revistas de arte europeo. Terminó siendo una biblioteca magnífica de valor incalculable a la que acompañaba una sala de lectura, sólo en los últimos tiempos no siguió creciendo debido a los problemas económicos. El 1 de octubre de 1886 aparecía el primer nº del Boletín del Centro Artístico, publicación quincenal, a lo largo de su historia participarían personalidades importantes, algunas de ámbito nacional como Manuel de Falla, Andrés Segovia Gómez Moreno o Federico García Lorca, socio desde 1915.

El Fondo antiguo de la Biblioteca está inventariado en el Patrimonio Bibliográfico de Andalucía y son 143 volúmenes de un total de 17.000 que corresponden al patrimonio bibliográfico del Centro. Estos ejemplares son obras de los siglos XVI, XVII, XVIII y escasamente del XIX, correspondiendo entre otros a autores como Hernando del Pulgar, Antonio de Nebrija, Publio Virgilio traducido por Fray Luis de León, el Papa Benedicto XIV, Baltasar Gracián, San Juan Crisostomo, San Bernardo, Aristóteles, San Francisco de Sales, el Papa Gregorio, Winckelmann, Gesner Konrad, etc. Es marcadamente religiosa, con diversos compendios de historia eclesiástica, filosofía religiosa, diatribas canónicas, etc. Está protegido en la Biblioteca Pública. Los demás volúmenes, unos 17.000, se encuentran formando parte del material de consulta de la Biblioteca Pública del Ayuntamiento, ubicada en el Paseo del Salón de Granada, que posee un total de 25.000 volúmenes.

### **Propuesta de actuación**

Tras la exposición de los valores del Centro, del inmueble y de sus colecciones, y en base a lo prescrito en el Art. 46 CE, la Ley Orgánica 6/81 de 30 de diciembre, del Estatuto de Autonomía para Andalucía, en su art.12,3 que refiere entre los objetivos básicos de la comunidad autónoma el de afianzar la conciencia de identidad andaluza a través de la investigación, difusión y conocimiento de los valores históricos, culturales y lingüísticos del pueblo andaluz, considero que debe de protegerse la memoria histórica del Centro Artístico con todos sus elementos, muebles e inmueble como exponente fiel de nuestro pasado cultural, hecho que ya se inició a nivel del Archivo. Sería interesante plantearse la posibilidad de aunar todas las colecciones del Centro en el inmueble y favorecer su unidad y exposición a los visitantes, a fin de hacer un recorrido por nuestra historia más reciente, que requeriría un proyecto al respecto consensuado por la Junta de Andalucía con el Ayuntamiento de Granada, propietario de todo (afortunadamente, ya que sino se hubiese perdido), a fin de que en la última y más conocida ubicación por la memoria de la ciudad en la Acera del Casino, se mantuvieran para su exposición los fondos archivísticos, el fondo antiguo bibliográfico, los grabados, pinturas, esculturas, el archivo musical y los instrumentos, a fin de devolver a los ciudadanos parte de su historia cultural, de la historia cultural de España, protegida, mantenida y expuesta a la visita pública, en cuyo caso, las plantas que se ocuparan tendrían la protección similar a la de los contenedores museísticos.

## Notas.

1. FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania: *El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.
2. Documentación de notas de prensa de Granada de diferentes fechas.
3. ALONSO GÓMEZ, José: *El Centro Artístico. Algo sobre su historia y sus problemas actuales*, Granada, Septiembre de 1984.
4. MAROTO ORTIZ-SOTOMAYOR, Jesús: *La Biblioteca del Centro*, Enero 1994. Edita Jesús Maroto.
5. FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania, op.cit.
6. ALONSO GÓMEZ, José: “La vida del Centro Artístico. Segunda parte (de 1908 a 1923)”.
7. FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania, op.cit.
8. MAROTO ORTIZ-SOTOMAYOR, Jesús, op.cit.
9. ALONSO GÓMEZ, José, op.cit.
10. 3ª COLECCIÓN BOLETÍN CENTRO ARTÍSTICO. Pintura, año II nº 27. 1 de noviembre de 1887.
11. ALONSO GÓMEZ, José: *El Centro Artístico. Algo sobre su historia y sus problemas actuales*, Granada, Septiembre de 1984.



Ilustraciones:



1. OLMEDO COLLANTES, Miguel:  
*Edificio Isabel la Católica. Granada.*



2. LÓPEZ SANCHO: *Caricatura del Primer Concurso del Cante Jondo.*  
En esta caricatura se pueden observar entre otras figuras a Manuel de Falla o García Lorca.



3. *Cabalgata de Reyes Magos*, fotografía, Granada, Archivo del Centro Artístico, 1912





4. *Estanterías con las cajas del Archivo*, Granada, Palacio de los Córdoba, Archivo del Centro Artístico.



5. SORIA AEDO: *Muchachas*, Granada, Ayuntamiento de Granada, Colección del Centro Artístico.



6. SORIA AEDO: *Abulenses*, Granada, Ayuntamiento de Granada, Colección del Centro Artístico.



7. CARAZO, Ramón: *Cabeza de mujer*, Granada, Ayuntamiento de Granada, Colección del Centro Artístico.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La memoria de la Antigüedad en las armaduras de cubierta y sus diferentes vías de difusión. Reflexiones sobre la existencia de una historia de los ornamentos

Joaquín García Nistal

Universidad de León (Dpto. de Patrimonio Artístico y Documental)

### **Resumen**

El presente estudio se inicia con el análisis de los numerosos trabajos de la carpintería de armar española que desde el siglo XVI incorporan como tema decorativo la composición de octógonos secantes. A partir de aquí se plantean varias reflexiones en torno a su origen, se cuestiona la existencia de una transmisión diacrónica del mismo dentro de esta práctica constructiva y se realiza una valoración de otras posibles vías de difusión, por lo que también se atiende a las propuestas historiográficas de Riegl y Semper, que son claves para analizar, desde dos posicionamientos diferentes, el origen de éste y otros ornamentos.

### ***Abstract***

This study begins with an analysis of numerous works about wooden ceilings which incorporate decorative octagons since the sixteenth century. Beginning of it we raise some reflections about the origin of this ornament, we argue the existence of its diachronic transmission and we do a valuation about another possible ways of diffusion, so we attend also to Riegl and Semper's texts, which are important to analyse and to understand the origin of the above mentioned ornament and others.

Pocos motivos decorativos han tenido una prolongación cronológica tan dilatada y una aplicación tan variada en el terreno de las artes como el entramado geométrico formado por octógonos secantes que forman una composición de cuadrados y hexágonos oblongos. No obstante, su empleo atiende a diferentes motivaciones, asimilaciones y vías de difusión, por lo que, veremos, no es del todo correcto afirmar la existencia de una “memoria” en la perpetuación de este y otros esquemas geométricos a lo largo del tiempo.

Centraremos más específicamente nuestro estudio en la repercusión que este tema ornamental tuvo en la carpintería de armar hispana, aunque la incidencia del mismo en otras prácticas artísticas merece también una especial atención.

Los numerosos ejemplos conservados desde el siglo XVI permiten comprobar que este motivo se aplicará con frecuencia a los trabajos lignarios, principalmente en aquellos focos geográficos en los que el Renacimiento adquirió tempranamente una destacada presencia. En esta incorporación tuvieron un papel relevante algunos promotores como don Gutierre, Comendador Mayor de León en la Orden de Santiago y Contador Mayor del reinado de los Reyes Católicos, quien, en su Palacio de los Cárdenas de Ocaña (Toledo), recurrió preferentemente al sistema de alfarjes para el techado de sus estancias (1).

En uno de estos suelos holladeros, puesto que la estructura viene determinada por el entrecruzamiento de vigas en dirección perpendicular, se consigue una malla ortogonal cuyas oquedades se solventan mediante artesones cuadrados, mientras que sobre los papos de las jácenas se clavetean listones sogueados que configuran el entramado de octógonos secantes. Una solución semejante se adopta en otro alfarje del siglo XVI situado en el palacio de los Girón, en la Puebla de Montalbán (Toledo).

Pero los ejemplos más excepcionales, por su cuidada ejecución y por el desarrollo íntegro que alcanza todo el referido entramado ornamental son los alfarjes de la Casa de las Conchas de Salamanca (il. 1) y del Museo Arqueológico de la Alhambra en Granada. Aunque, como los anteriores, fueron ejecutados mediante la técnica ataujerada –es decir, sin que los elementos estructurales configuren el entramado decorativo–, la gran escuadría de los taujeles permite que tanto los hexágonos oblongos como los cuadrados resultantes incorporen artesones de gran profundidad (2).

Lejos de estos ámbitos geográficos, y ya a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, volvemos a encontrar la composición de octógonos secantes en las armaduras bercianas del crucero meridional de la iglesia de Lillo del Bierzo, del presbiterio de Villamartín de la Abadía (il. 2) y del crucero de Folgoso de la Ribera. Sin embargo, la mayor concentración de estos trabajos se sitúan en la localidad de Noceda, tanto en las capillas de la epístola y del evangelio de la iglesia de San Pedro Advíncula, como en el presbiterio de la iglesia de San Pedro Abad, en la capilla mayor de la ermita de San Antonio y en el presbiterio de la ermita de las Chanas (3).

Aunque no tenemos constancia documental sobre la autoría de estas armaduras de cubierta, las similitudes constructivas y formales, así como la proximidad geográfica de todas ellas, permiten suponer la

adscripción a un mismo taller de carpinteros, lo cual explicaría también el reiterado uso del mismo motivo geométrico en este marco geográfico concreto. Ahora bien, lejos de los modelos del siglo anterior, aquí la composición de octógonos secantes se incorpora a las armaduras inclinadas de pares. Esta condición, unida a la acuciante diversificación de las técnicas constructivas de la carpintería durante los siglos XVII y XVIII, determinó que la aplicación de esta trama ornamental quedara reducida al harneruelo –cuya sección cuadrangular permitía, por otra parte, su fácil adaptación–, y que su elaboración mediante taujeles de escasa dimensión ofrezca un resultado muy alejado de las correctas ejecuciones anteriores (4).

A pesar de esta manifiesta decadencia constructiva, los diferentes ejemplos analizados constituyen una amplia muestra que denota la gran repercusión que tuvo la composición de octógonos secantes en la carpintería de armar hispana desde el siglo XVI. Pero, ¿cuál fue la causa de esta amplia difusión durante estos siglos?, ¿se debía a la perpetuación de un modelo geométrico habitual en esta práctica artística?, y, por lo tanto, ¿podemos considerar la existencia de una clara evolución histórica de este ornamento?

### **El desarrollo progresivo del ornamento: Una constante historiográfica desde finales del siglo XIX**

Cuando Alois Riegl (1858-1905), en las páginas preliminares de su monografía *Problemas de estilo* de 1893, planteaba la tesis de que el ornamento tiene una historia, toda una historiografía posterior se sumó a esta propuesta metodológica (5). Riegl, insistiendo en la independencia de las formas decorativas respecto de la técnica y del material, se oponía al positivismo imperante en su época. Desde entonces, esta concepción evolutiva de la Historia del Arte, que ha insistido en encontrar un desarrollo progresivo para el ornamento, ha sido mayoritaria hasta nuestros días.

Bajo esta metodología “riegeliana”, la historiografía ha intentado explicar la prolongación temporal de diversos motivos ornamentales, como sucede con el mencionado de octógonos secantes, en diferentes prácticas.

De esta forma, encontramos un vasto repertorio de esta composición geométrica en la Roma Imperial, desde donde se extendió a diversas provincias. Entre estas últimas, en *Hispania* alcanzó una especial incidencia durante la Antigüedad tardía, periodo del que son numerosos los testimonios conservados el terreno de la musivaria (6). Sirvan de ejemplo, entre otros, los mosaicos de la basílica de Santa María de Terrassa (Barcelona) (7), y los de las villas de Daragoleja (Granada) (8) –cuyo paralelo exacto se encuentra en la villa romana de Villafranca (Navarra) (9)–, Pedrosa de la Vega, en Saldaña (Palencia) (10), Los Quintanares (Soria) (11) y Santervás del Burgo (Soria), con pavimentos “gemelos” a los de la villa anterior (12).

Aunque durante este arco cronológico la musivaria conforma un conjunto material cuantitativamente significativo, los procedimientos constructivo-decorativos de otras actividades y los testimonios documentales relativos a ellas permiten contemplar la aplicación de este y otros motivos geométricos similares en otros campos artísticos.

De este modo, fue un hábito generalizado revestir los muros para proteger su fábrica y dignificar la



construcción (13), y para ello se emplearon composiciones geométricas como la de octógonos secantes. Es por esto que Battista Alberti narra que «en las torres y paseos de circunvalación de las murallas de Roma hemos visto... muros revestidos hermosísimamente» (14). En la tardoantigüedad hispana tampoco faltan ejemplos, como los de la casa nº 1 de Clunia Sulpicio (Burgos) (15), por lo que, tanto a esta práctica, como a la musivaria, la historiografía vinculó la existencia de este ornamento en las placas hispano-visigodas de Alcaraceños (Córdoba), Cabeza de Griego (Segóbriga) (16) –actualmente conservada en Uclés (Cuenca)–, San Ginés de Toledo y San Julián de los Prados (Oviedo) (17).

Esta misma base argumental ha servido para explicar la pervivencia de esta composición geométrica en la escultura parietal andalusí, cuyos ejemplos más destacados los encontramos en un panel del púlpito de la Sala de la Limosna, en la catedral de Huesca, y en una lastra similar de mármol del Museo Arqueológico Nacional de Madrid procedente de Adra (Almería) (18); e incluso se ha empleado para justificar la representación de recintos amurallados con paramento geométrico reproducidos en miniaturas como la del folio 142 r. del *Códice Albeldense* (19).

También, aunque los restos conservados son escasos, fueron frecuentes las aplicaciones de temas geométricos en los enlucidos con los que se decoraban las bóvedas de los edificios imperiales romanos. La importancia de esta actividad en la Antigüedad queda patente tanto en los tres capítulos que Vitrubio dedica a su preparación y fabricación (20), como en los testimonios que sobre la misma ofrecerán los tratadistas del Renacimiento. Por ello, Andrea Palladio, sobre los templos del Sol y de la Luna de Roma, en los jardines de Santa María la Nova, afirmaba que «no se ven más ornamentos que los que hay en las bóvedas, las cuales tienen compartimentos de estuco trabajados muy diligentemente» (21). Del cercano templo de la Paz describe que «todas las bóvedas estaban hechas con compartimentos de estuco, no había parte alguna que no estuviese muy adornada» (22), y adjunta dibujos de estos estucos que configuraban artesones octogonales (23).

La existencia de este entramado de octógonos secantes aplicado a los sistemas de techado en los edificios hispanos tardorromanos viene corroborada por los excepcionales restos de pintura mural de la bóveda central de la iglesia de Santa Eulalia de Bóveda (il. 3) (Lugo) (24). Como ha argumentado la profesora Guardia Pons «es clara su adscripción a la antigua raigambre en la pintura de artesonados romana, casi en un intento de sugerir que éste era el sistema de cubierta»; sería, por tanto, un episodio de la utilización prolongada en el tiempo y de larga cadena de transmisión (25).

Ha sido la historiografía, bajo esa perspectiva riegeliana, la que vio la continuidad de este modelo en las pinturas murales del arte asturiano del siglo IX, concretamente en las bóvedas de los ábsides laterales de San Julián de los Prados (il. 4), en la nave lateral sur de San Miguel de Lillo, en el ábside lateral norte de San Salvador de Valdediós, y en la bóveda del ábside lateral norte de San Salvador de Priesca.

La mayoría de investigadores no ha dudado en relacionar estas pinturas murales con patrones de la tardoantigüedad hispana (26), incidiendo en su vinculación con las pinturas de Santa Eulalia de Bóveda (27), la pervivencia de las proporciones vitrubianas (28), la proximidad de ejemplos pictóricos murales en villas romanas de la geografía asturiana como en Puelles, Memorana, Veranes y Murias de Beloño en

Cenero (29), e incluso apuntando a una posible traducción de la superficie compartimentada de ejemplos de la musivaria (30).

### **¿Existió una transmisión directa del motivo de octógonos secantes en la carpintería de armar hispana?**

Teniendo en cuenta el rico y variado panorama anterior cabe preguntarse si esta cadena de transmisión del motivo de octógonos también es aplicable a la carpintería de armar. De esta forma encontraríamos una explicación a su amplia difusión dentro de los sistemas de techado desde el siglo XVI.

En este sentido, las numerosas soluciones abovedadas y adinteladas construidas en piedra que han llegado hasta nuestros días, así como la desaparición de los conjuntos en madera, han desvirtuado, sin duda, el rico panorama lignario de origen romano sobre el que incide Marco Vitrubio en su tratado sobre arquitectura. Un análisis de sus contenidos refrenda la riqueza de la construcción romana en madera, que se convirtió en una opción preferencial a la hora de techar los edificios (31).

Los dos modelos estructurales que prevalecieron en la construcción romana fueron los techos planos o alfarjes, y las cubiertas de tijeras y correas con las que se formaban vertientes inclinadas, y cuya distribución ordenada ya era una realidad, como demuestra en su afirmación: «en esta forma todas las cosas tienen su propio lugar, género y orden» (32).

Ambos sistemas constructivos fueron bien conocidos en la España romanizada, y, aunque no existen restos que demuestren materialmente el uso del esquema de octógonos secantes, la distribución ortogonal de los integrantes de estos trabajos de carpintería permitía, e incluso exigía, la adaptación de diseños geométricos decorativos como el que nos ocupa, especialmente en estancias de sección cuadrangular.

También esa primera tipología motivó que los espacios generados entre los elementos constructivos se solventaban, generalmente, con el uso de artesones, como también sucedía para el caso de los sofitos (33); una práctica que vimos fue habitual en los ejemplares del siglo XVI. Así, sobre las «casas a la griega», Vitrubio indica que los pórticos del peristilo eran embellecidos «con adornos de estuco y enlucidos, y lagunares o artesonados de madera labrada» (34). Alberti, en su tratado *De Re Aedificatoria*, afirmaría que «nuestros antepasados... casi llegaron a agotar todas las artes decorativas en la ornamentación de la techumbre... [fueron] adornadas con enorme elegancia a base de artesones dorados» (35).

Este mismo sistema debió de prevalecer durante la Antigüedad Tardía, de manera que encontramos testimonios similares en el *Peristephanon* de Aurelio Prudencio cuando se refiere al mausoleo dedicado a Santa Eulalia en Mérida: «los techos relucientes brillan, además, al rojo vivo desde los artesonados dorados, los mosaicos llenan de colorido el pavimento» (36).

A juzgar por los testimonios de San Isidoro de Sevilla, el empleo de artesones en las techumbres y bóvedas enlucidas continuó vigente en la *Hispania* visigoda, pues los «artesones o lacunaria», que «presentan ciertos casetones (*lucus*) cuadrados o redondos intercalados entre las vigas, o el yeso o los

distintos colores, mostrando figuras salteadas» (37), eran parte del «embellecimiento... que se incorpora al edificio para su ornato y decoración, como son los artesonados recamados en oro» (38).

Estas referencias permiten suponer que, como otras prácticas constructivas, los sistemas de techado romanos tuvieron su continuidad en el reino visigodo, momento en que también se reemplazan algunos «artesonados» antiguos por otros dignos de admiración, como sucedió en la propia basílica emeritense de Santa Eulalia (39). El uso de este tipo de estructuras con artesones posibilitó, sin duda, la existencia de esquemas constructivo-ornamentales como el referido de octógonos secantes.

No obstante, durante la Edad Media hispana los forjados con artesones irán reduciendo su presencia a favor de otras tipologías estructurales, como el sistema de pares, que ya no ofrecía unas secciones geométricas tan idóneas para la generación y adaptación de temas ornamentales como el referido.

Se interrumpe aquí, por tanto, esa hipotética transmisión de la composición de octógonos secantes dentro de la carpintería de armar hispana. De hecho, los ejemplos que contienen este tema ornamental más próximos cronológicamente a aquellos de los siglos XVI y XVII con los que iniciábamos este estudio son los de la armadura del claustro de la iglesia de San Juan en Castrojeriz (Burgos), de principios del siglo XV (40), y, más atrás en el tiempo, la armadura de cubierta de la catedral de Teruel, de hacia el año 1270 (41). En la primera el citado motivo geométrico aparece pintado en varios alfarzones de la galería Este, por lo que no podemos concluir que este ornamento fuera conocido por los carpinteros de armar, sino únicamente por los pintores encargados de su policromía. En el ejemplo turolense, en cambio, serán los carpinteros quienes lo adoptarán mediante un recurso por el que se emplean diferentes tablas superpuestas a los tirantes y asnados de la sexta sección, pero se trata de un modelo muy alejado temporal y geográficamente de los anteriores.

Resulta evidente entonces que no existió una transferencia diacrónica del mencionado tema ornamental dentro de la carpintería de lo blanco hispana. Por tanto, si habíamos afirmado la más que probable existencia del mismo en los sistemas de techado en madera de la Antigüedad hispana, ¿cómo y de dónde se rescató esta composición geométrica durante el siglo XVI?.

### **La tratadística renacentista en la creación de una “memoria” del pasado**

Como adelantamos en el inicio de esta comunicación, la verdadera regeneración de la composición de octógonos secantes aplicada a los trabajos de carpintería de armar llegaría durante el siglo XVI. Se viene aceptando que fueron los tratados, grabados, estampas y dibujos, con amplitud de repertorios “a lo romano”, y que ya fueron muy habituales en todo el contexto europeo desde finales del siglo XV (42), los principales instrumentos de difusión de los motivos “clásicos”. Para el caso hispano, conocemos la temprana incorporación que tuvieron los tratados de arquitectura, así, durante los años cuarenta ya eran conocidos los textos de Sebastián Serlio, Vignola, o Andrea Palladio, por lo que su asimilación en territorio español supuso la plena aceptación de las normas clásicas a partir de esas fechas (43).

Entre aquellos, tuvieron una especial incidencia en nuestra Península los repertorios de órdenes,

reglas y sintagmas de Sebastián Serlio, por lo que parece debieron de tener una gran repercusión en la incorporación de nuevos programas decorativos para la carpintería de armar, suponiendo además, desde entonces, una alternativa a las composiciones de ruedas de lazo de origen andalusí (44).

Concretamente, el capítulo XII del libro cuarto de Serlio trata «sobre los techos llanos de madera y su decoración». Aquí, como ilustraciones adjuntas al texto, Serlio ofrece varios patrones ornamentales para incorporar a estos entramados de madera. Entre aquellos destacan las composiciones formadas por octógonos secantes (il. 5) y octógonos tangentes que, en palabras del propio Serlio, fueron «tomadas la mayor parte de ellas de las obras antiguas, a fin de proporcionar una cierta cantidad de formas originales» (45).

Serlio recopilaba de esta forma algunas soluciones decorativas geométricas que había “tomado” de varios edificios clásicos italianos. Aunque no concreta el origen de ninguno de ellos, no parece probable que Serlio utilizara para sus dibujos ejemplos en madera, puesto que habrían desaparecido en su mayor parte, tal y como se extrae de las escasas referencias que encontramos en los textos de los mismos tratadistas renacentistas.

Ahora bien, Serlio, con este y otros entramados geométricos propuestos, recuperaba para la carpintería de armar un motivo que, como analizamos, pudo, casi con toda seguridad, haber sido habitual en los trabajos lignarios de la Antigüedad. El interés de este y otros tratadistas por recuperar la “memoria” de la Antigüedad les llevó a generar una nueva, segregada y fruto de la fusión de realidades materiales de diferentes ámbitos geográficos y cronológicos; en definitiva, una imagen del pasado heterogénea pero, como hemos dicho, posible, o al menos próxima a aquel, puesto que partía de sus restos conservados.

### **La visión positivista del origen del ornamento**

Sin embargo, y aunque nadie duda del excepcional alcance que tuvieron los tratados en nuestra península, ¿fue tan amplia la repercusión de estos textos de Serlio como para generar un capítulo tan amplio en la carpintería de armar hispana?, y ¿es posible que ese repertorio de ornamentos para los «techos llanos de madera» tuviera un alcance de tal magnitud como para afectar a la elaboración de unas cubiertas bercianas ya en los inicios del siglo XVIII?

En este punto cabe recordar la citada obra de finales del siglo XIX que Alois Riegl tituló *Fundamentos para una historia de la ornamentación*, y preguntarnos si el Historiador del arte no ha llegado a una insistencia extrema por encontrar una transmisión diacrónica de los diferentes motivos decorativos.

Incluso cuando entre los distantes ejemplos de la catedral del Teruel del siglo XIII y los del siglo XVI no existen otros trabajos intermedios, la historiografía se refugia en las fuentes librarias como vía de difusión unívoca de un tema decorativo, pero, en realidad ¿podemos estar seguros de que existe una transmisión histórica de un motivo ornamental tan elemental como este de octógonos secantes y otros similares?

Cuando Riegl planteaba su teoría de los fundamentos para una historia de la ornamentación también

hacia frente a la tesis del «origen técnico-material de los más antiguos ornamentos y formas artísticas» (46), fruto de Gottfried Semper (1803-1879) y algunos de sus seguidores, quienes, en opinión del mismo Riegl, llevaron las propuestas del arquitecto alemán hacia posicionamientos extremos.

Estas teorías “deterministas” sobre el origen de los ornamentos deben entenderse como parte de un proceso ya iniciado a finales del siglo XVIII, cuando la racionalidad científica afectó a todas las parcelas y actividades humanas, y se planteó también desde esta nueva perspectiva el origen de la arquitectura, apartándose por primera vez de la explicación mítica propuesta por Vitrubio (47). Sería el arquitecto alemán Gottfried Semper el primero en aplicar un método antropológico y de observación de las técnicas constructivas para ahondar sobre estos inicios desde un posicionamiento que atendía a los materiales, las técnicas de construcción y las sociedades en que surgieron (48).

Semper, con su “teoría positivista”, transposición del funcionalismo darvinista a la Historia del arte (49), revelaba que, por encima de todo, los materiales y las técnicas determinaron las formas, y esta es una interesante clave para entender que la aparición de esquemas compositivo-decorativos no siempre atiende a una transferencia histórica, si no, en ocasiones, a una generación determinada por los materiales y las técnicas constructivas.

En este sentido, en el terreno de la carpintería de armar, el doctor en arquitectura Enrique Nuere, con una propuesta que podíamos calificar de “semperiana”, ha planteado varios estudios sobre la incorporación o el origen de las labores de lacería en las estructuras de las armaduras de cubierta. En sus investigaciones sobre trazados simples como el formado por estrellas de ocho puntas demuestra de manera teórica y práctica-gráfica que fue la decisión de dotar de cierta rigidez a los paños que forman las cubiertas, y la incorporación de algunos integrantes estructurales con este fin, lo que determinó la aparición de un entramado reticular que, casi inevitablemente, derivó en la aparición de la estrella de ocho en el almizate (50).

Esta misma teoría es aplicable a otros entramados geométricos básicos como el citado de octógonos secantes, pues la retícula resultante de la distribución ordenada de los integrantes de madera pudo derivar fácilmente en esta composición ornamental, al igual que tiempo atrás, en la Roma clásica, la forma cúbica de las teselas de los mosaicos facilitó la generación de temas geométricos como éste que llevamos a análisis, perfectamente adaptables, por otra parte, a superficies cuadrangulares.

Esta perspectiva semperiana permite analizar la influencia de los tratados renacentistas desde una óptica diferente a la de meros instrumentos de transmisión de motivos ornamentales mediante ilustraciones. Así, cuando mencionábamos el capítulo XII del libro cuarto que Serlio dedicaba a «los techos llanos de madera y su decoración», por encima de sus figuras, ¿por qué no realizamos una valoración enfocada a la repercusión que debió tener la preferencia por una tipología estructural concreta como esta de los forjados o alfarjes?

Si bien los alfarjes supusieron una opción estructural que nunca se abandonó dentro de la carpintería, fue especialmente desde el siglo XVI cuando se generalizó su uso, de manera que los espacios generados entre los integrantes estructurales volvían a resolver, como en los ejemplos de la Antigüedad, con el uso



de artesones (51). Serlio, al igual que otros tratadistas de su época influyó con sus textos, sin duda, en la generalización de esta tipología, por lo que su alcance fue enorme desde el punto de vista constructivo, y por tanto también morfológico. Fueron estos teóricos quienes implantaron la preferencia por un sistema estructural que, por su configuración material y técnica, condicionó la aplicación de un tipo de motivos ornamentales.

El desarrollo de esta tipología lignaria en secciones cuadrangulares, las dimensiones de sus componentes estructurales y la separación ordenada entre los mismos, que generaba un entramado reticular, facilitó la aparición de temas geométricos como el de octógonos secantes. De esta forma, este tipo de entramados, debido a su carácter elemental y universal, tienen una gestación más ligada a las condiciones estructurales, materiales y técnicas de las prácticas constructivas y/o artísticas, que a una historia de las transferencias de modelos.

## Notas

1. El primero en referirse a los alfarjes de este palacio fue el profesor Basilio Pavón Maldonado, considerando que este esquema de octógonos procede de al-Andalus, y que será ampliamente «usado desde los tiempos de Madinat al-Zahra en solerías y techumbres, mudéjares y nazaríes», PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*, Madrid-Barcelona, Asociación Española de Orientalistas, 1975, págs. 50, 71 y 72. Agradezco a Vanessa Jimeno Guerra (Universidad de León) la ayuda prestada en esta comunicación.
2. Este empleo de taujeles de gran escuadría fue una opción frecuente en toda la carpintería hispana a partir del siglo XVI.
3. Todos ellos han sido analizados por Miguel Fernández Cabo, quien no duda en afirmar que participan del diseño recogido por Sebastiano Serlio en su libro cuarto, FERNÁNDEZ CABO, Miguel: *Armaduras de cubierta*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de León, 1997, pág. 188.
4. Respecto a este tema, véase, GARCÍA NISTAL, Joaquín: “Pervivencia y diversificación de la carpintería mudéjar durante el siglo XVIII”, en *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2007, págs. 747-757.
5. RIEGL, Alois: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980 [1893].
6. Para una relación completa de pavimentos hispanorromanos, vid.: DE PALOL SALELLAS, Pedro: *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, C.S.I.C., 1967, en especial, págs. 211-213; GUARDIAPONS, Milagros: *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992; BLÁZQUEZ, José María: “El mosaico tardoantiguo en Hispania”, en *XXXIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, Edizioni dil Girasole, 1992, págs. 99-137. Este esquema decorativo, si bien fue muy empleado en mosaicos romanos en todo el Imperio, como demuestran los encontrados en Aquileia, en Roma, en el norte de África, Antioquía, Grecia y Ravenna, fueron, en cambio, poco frecuentes en Gallia (a excepción de los de Souzy-la Briche), y no se conocen ejemplos en Alemania, en Suiza, ni en Britania. (BLAZQUEZ, José María y ORTEGO, Teógenes: *Mosaicos romanos de Soria. Corpus de mosaicos de España*, fasc. VI, Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 24-25; DE PALOL SALELLAS, P. (1967) op. cit., págs. 211-212). Janine Lancha dedica, en su investigación sobre los mosaicos geométricos de Viena, apartados específicos al estudio de las composiciones de octógonos adyacentes y octógonos cortantes. De estos últimos atestigua que es una variante llena de rigor geométrico que, en cambio, no alcanza gran complejidad y debe ser comparado a las numerosas variaciones vienesas del trazado hexagonal (LANCHA, Janine: *Mosaiques geometriques. Les ateliers de Vienne-Isère: leur modèles et leur originalité dans l'Empire romain*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1977, en especial, pág. 162).

7. Dentro de los esquemas ornamentales de Santa María de Tarrasa, Pedro de Palol destaca esta «combinación de cuadrados y hexágonos alargados» por ocupar el mayor espacio del pavimento del templo en zonas y fajas desiguales. (DE PALOL SALELLAS, P. (1967) op. cit., págs. 211-212).
8. Este motivo decorativo, según J. M. Blázquez, debe ponerse en relación con otros de la musivaria romana, como el del pórtico de la Casa de la Cascada de Utica y del mosaico dionisiaco de Thysdrus. BLAZQUEZ, José María: *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia. Corpus de mosaicos de España*, fasc. IV, Madrid, C.S.I.C., 1982, pág. 41 y fig. 7.
9. MEZQUÍRIZ IRUJO, María Ángeles: “Hallazgo de mosaicos romanos en Villafranca (Navarra)”, en *Revista Príncipe de viana*, nº 124-125, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1971, págs. 182 y ss. y lám. XIV; IDEM, “Recientes hallazgos de arqueología romana en Navarra”, en *Estudios de Deusto*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1972, p. 277 y Lám. V.
10. GUARDIA PONS, Milagros: “El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica”, en *Semata, Ciencias Sociales e Humanidades*, nº 14, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pág. 266.
11. Se trata del mosaico hallado en la habitación entre el patio-impluvio y el peristilo BLAZQUEZ, J. M. y ORTEGO, T. (1983) op. cit., p. 24.
12. Estos mosaicos se encuentran en las habitaciones VII y XII b. (BLAZQUEZ, J. M. y ORTEGO, T. (1983) op. cit., p. 42).
13. GALVÁN FREILE, Fernando y FERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ, Etelvina: “Un ejemplo de topografía urbana en el siglo X: la visión de la ciudad de Sevilla en el código Emilianense”, en *Homenaje a Joaquín González Vecín*, León, Universidad de León, 2005, págs. 137-147, en especial, pág. 140.
14. BATTISTA ALBERTI, Leon: *De Re Aedificatoria*, prólogo de J. Rivera, trad. de J. Fresnillo Núñez, Madrid, Akal, 1991 [1485], lib. VII, cap. II, pág. 283.
15. DE PALOL SALELLAS, P. (1967) op. cit., págs. 212-213.
16. Este ejemplar se ha vinculado constantemente con los vestigios de la musivaria tardorromana, DE PALOL SALELLAS, P. (1967) op. cit., págs. 237-238; También incluye este ejemplo en su relación sobre el citado motivo geométrico: PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1975, pág. 56.
17. Son varios los estudios dedicados a las dos placas o pilastras marmóreas del ábside central de San Julián de los Prados, siendo generalizada su adscripción cronológica al periodo hispano-visigodo y sus orígenes en la tardorromanidad. DE SELGAS, Fortunato: “Basílica de San Tirso”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVI, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1908, págs. 281-305, en especial, pág. 291; NOACK-HALEY, Sabine: “Tradición e innovación en la decoración plástica de los edificios reales asturianos”, en *Actas del III Congreso de Arqueología Medieval Española*, Oviedo,

Universidad de Oviedo, 1989, págs. 174-184; ARIAS PÁRAMO, Lorenzo: *Prerrománico asturiano. El arte de la Monarquía Asturiana*, Gijón, Trea ediciones, 1999 [1993], p. 54. Este autor relaciona los motivos vegetales de estas piezas con un fragmento de piedra caliza procedente de la catedral de Oviedo, hoy depositada en el Museo Arqueológico de Asturias.

18. La mayoría de los investigadores que han llevado a análisis ambas piezas no dudan en afirmar la asimilación de este esquema compositivo en al-Andalus a través de las artes visigodas, si bien, gracias al sustrato de las artes romanas, no debió ser desconocido en territorio islámico, principalmente en el norte de África. CABAÑERO SUBIZA, Bernabé: “Los talleres de decoración arquitectónica de los siglos X y XI en el valle del Ebro y su reflejo en el arte mudéjar”, en *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 35; ZOZAYA, Juan: “Las influencias visigóticas en el Al-Andalus (I)”. en *XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, Edizioni dil Girasole, 1987, págs. 395-425.

19. Sobre esta miniatura, véase: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y GALVÁN FREILE, Fernando: “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, en *Códice Albeldense 976*, Colección Scriptorium, 15, Madrid, Testimonio editorial, 2002, págs. 205-277; En otras miniaturas como en la del folio 205 v. del *Códice Emilianense* se insiste en reproducir un edificio amurallado con paramento geométrico sencillo de colores, en lo que parece responder a un hábito generalizado para los edificios hispano-visigodos. (CABALLERO ZOREDA, Luis: “Arquitectura de culto cristiano y época visigoda en la Península Ibérica”, en *XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, ed. del Girasole, Ravenna, 1987, págs. 31-84, en especial, págs. 51-52; CABALLERO ZOREDA, Luis *et alii*: “La Iglesia de época visigoda de Santa Lucía del Trampal”, en *Extremadura arqueológica II*, Mérida, Junta de Extremadura, 1991, p. 513; ARBEITER, Achim: “Construcciones con sillares. El paulatino resurgimiento de una técnica edilicia en la Lusitania visigoda”, en *IV Reunió d'arqueologia cristiana hispànica*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1995, págs. 211-221).

20. VITRUBIO POLIÓN, Marco: *Los Diez libros de Archîtectura de M. Vitrubio Poliôn*, Traducidos del latín y comentados por D. Joseph Ortíz y Sanz, Madrid, Imp. Real, 1787 [1486], lib. VII, caps. II, III y IV.

21. PALLADIO, Andrea: *Los cuatro libros de arquitectura*, traduc. del italiano de L. de Aliprandini, A. Martínez Crespo. Introd. de J. Rivera, Madrid, Akal, 1988 [1570], Cap. X, pág. 385.

22. PALLADIO, A. (1988) op. cit., p. 385.

23. Estos motivos geométricos también se realizaron con los propios materiales constructivos de las bóvedas, como narra León Battista Alberti: «*hay un tipo de ornamentación para bóvedas, dignísimo sin duda ninguna, que vemos en el Panteón y en otros muchos lugares, consistente en formas hechas en hueco, adornos que quienes los ejecutaban no los dejaron por escrito... En efecto, trazamos sobre la propia madera de la cimbra los contornos de los futuros casetones, ya se trate de cuadrados, de hexágonos o de octógonos;...*», BATTISTA ALBERTI, L. (1991) op. cit., lib. VII, cap. XI, pág. 310.

24. En su publicación de 1935, H. Schlunk presentaba con detalle el motivo de casetones al que nos referimos. En relación con las pinturas murales de este edificio destacamos los estudios de SCHLUNK, Helmut: “Santa Eulalia de Bóveda”, en *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Berlín, 1935, págs. 1 y ss.; SCHLUNK, Helmut y BERENGUER ALONSO, Magín: *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1957, págs. 3, 46 y 50; ABAD CASAL, Lorenzo: “Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda”, en *XV Congreso Arqueológico Nacional de Arqueología*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979, págs. 917-922; SINGUL LORENZO, Francisco: “La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana”, en *Boletín Auriense*, XXVIII, Ourense, Museo Arqueológico Provincial de Ourense, 1999, págs. 59-84; GUARDIA PONS, M. (2002) op. cit., págs. 253-276.
25. Añade, «No debemos olvidar que las estructuras basilicales con rica cubierta plana artesonada se continuaron utilizando en la arquitectura romana como una fórmula prestigiosa y adecuada a los edificios monumentales fueran éstos de función civil (basílicas forales) o cultural (templos y, a partir de Constantino, basílicas cristianas)», GUARDIA PONS, M. (2002) op. cit., p. 265.
26. CID PRIEGO, Carlos: *El arte prerrománico de la Monarquía Asturiana*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1995, p. 127; NOACK-HALEY, S. (1989) op. cit., págs. 174-184; ARIAS PÁRAMO, L. (1999) [1993] op. cit.; ARIAS PÁRAMO, Lorenzo: *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, Librería Cervantes, 1999, en especial, págs. 92 y ss.
27. SCHLUNK, H. y BERENGUER, M. (1957) op. cit., en especial, págs. 43-46.
28. ARIAS PÁRAMO, Lorenzo: “Composición y proporciones en la arquitectura y la pintura mural prerrománica asturiana”, en *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, págs. 85-96; ARIAS PÁRAMO, L. (1999) op. cit., p. 92.
29. En este sentido, Fernández Conde asevera que la zona central de la franja costera asturiana ha sido considerada por los arqueólogos e historiadores como uno de los espacios sociales más romanizados e insiste en el amplio proceso de aculturación romana en Asturias. (FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier: “Cristianización y simbología del poder en la época de la monarquía asturiana”, en *Actas del Simposio La época de la monarquía asturiana*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2002, págs. 263-294).
30. Según la profesora Guardia Pons, en estas pinturas se observa «una traducción del esquema que se distancia del de Bóveda por la supresión de los efectos de perspectiva y, por tanto, se aproxima a soluciones más propias de la musivaria», como muestran algunas superficies compartimentadas en reducidos cuadrados a modo de teselas. GUARDIA PONS, M. (2002) op. cit., p. 276.
31. «En todos los edificios se pone encima su *maderage*», VITRUBIO POLIÓN, M. (1787) op. cit., libro IV, cap. II, pág. 86.
32. VITRUBIO POLIÓN, M. (1787) op. cit., libro IV, cap. II, págs. 86-87.



33. Los sofitos, realizados tanto en madera, como en piedra y estuco, son objeto de atención en el Libro IV de Andrea Palladio (PALLADIO, A. (1988) op. cit., libro IV, caps. XXIX y XXXI, págs. 491 y 504).
34. VITRUBIO POLIÓN, M. (1787) op. cit., libro VI, cap. X, p. 156.
35. «...ello provoca que también los techos adopten formas diversas y numerosas...», BATTISTA ALBERTI, L. (1991) op. cit., lib. I, cap. XI, págs. 85-86.
36. «*Tecta corusca super rutilant de laquearibus aureolis saxaque caesa solum variant*», PRUDENCIO, Marco Aurelio: **Obras completas**, ed. bilingüe de A. Ortega e I. Rodríguez, Madrid, B.A.C., 1981, en *Peristephanon. Hymnus 3*, pág. 539.
37. DE SEVILLA, Isidoro: **Etimologías**, (ed. bilingüe, texto latino, versión española y notas por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, intr. de M. C. Díaz y Díaz), Madrid, B. A. C., 1982, libro XIX, cap. 12. “*Artesonados*”, págs. 449-451.
38. «*Venustas est quidquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia et pretiosi marmoris crustae et colorum picturae*», DE SEVILLA, I. (1982) op. cit., libro. XIX, cap. 11.
39. PUERTAS TRICAS, Rafael: “Las iglesias paleocristianas y visigodas hispánicas a través de la fuentes literarias”. en **XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina**, Ravenna, ed. del Girasole, 1987, págs. 327-337, en especial, p. 333.
40. Este ejemplar fue estudiado por TORRES BALBÁS, Leopoldo: “La armadura del claustro de San Juan de Castrojeriz”, en **Al-Andalus**, vol. XI, Madrid-Granada, Instituto Miguel Asín, 1949, págs. 230-235, y CONCEJO DÍEZ, María Luisa: **El arte mudéjar en Burgos y su provincia** (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 2003 [1999]. <http://www.ucm.es/BUCEM/tesis/19972000/H/0/H0039801.pdf>.
41. Los análisis dentrocronológicos realizados sobre la techumbre sitúan el año 1261 como el del corte de las maderas utilizadas, lo que sirvió al profesor Borrás Gualis para precisar su ejecución en torno al año 1270. (VV. AA.: **La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración**, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999, pág. 23).
42. A este respecto, véase: CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores: **El arte del renacimiento en León. Las vías de difusión**, León, Universidad de León, 1992; especialmente, págs. 59-81.
43. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. (1992) op. cit., págs. 64-69.
44. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: **Arquitectura mudéjar**, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 349.
45. SERLIO BOLOÑES, Sebastiano: **Todas las obras de arquitectura y perspectiva**, introd. de C. Sambricio, ed. castellana de F. Díaz Padilla, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, lib. IV, cap. XII, págs. 391-392. Aunque nuestro estudio se refiere más específicamente a la composición de octógonos secantes, el entramado de octógonos tangentes será otra de las soluciones

ornamentales más empleadas en los trabajos de carpintería desde el siglo XVI, sirva como ejemplo el forjado de la denominada “sala Chiqua Daurada” del Palacio de la Generalitat de Valencia, realizado por el maestro Genís Linares entre 1519 y 1535. (BÉRCHEZ, Joaquín y ZARAGOZA, Arturo: “En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano”, en *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunweg ed., 1995, págs. 91-97). No obstante, José Ràfols, en su temprana obra sobre artesanados españoles, alegaba que la composición y traza de esta obra de carpintería debió ser obra de algunos de los artistas procedentes de Italia que entonces vivían en la ciudad de Valencia. (RÀFOLS, José F.: *Techumbres y Artesonados españoles*, Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1926, pág. 75).

46. RIEGL, A. (1980) [1983] op. cit., p. 2.

47. TOCA, Antonio: “Origen textil de la arquitectura”, en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, nº 85, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, págs. 61-73.

48. SEMPER, Gottfried: *The Tour Elements of Architecture*, traduc. de Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Hermann, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1989 [1851].

49. RIEGL, A. (1980) [1983] op. cit., p. X.

50. NUERE MATAUCO, Enrique: *La carpintería de armar española*, Madrid, 2000 [1989], pág. 88.

51. Así fueron surgiendo techos de casetones y techos artesanados cuyo uso se intensificó con la llegada de nuevas corrientes renacentistas (PAVÓN MALDONADO B. (1975) op. cit., p. 443).

Ilustraciones:



1. ANÓNIMO: *Alfarje o forjado de piso*, siglo XVI, Casa de las Conchas (Salamanca).



2. ANÓNIMO: *Armadura de cubierta del presbiterio*, finales del siglo XVII, Villamartín de la Abadía (León).

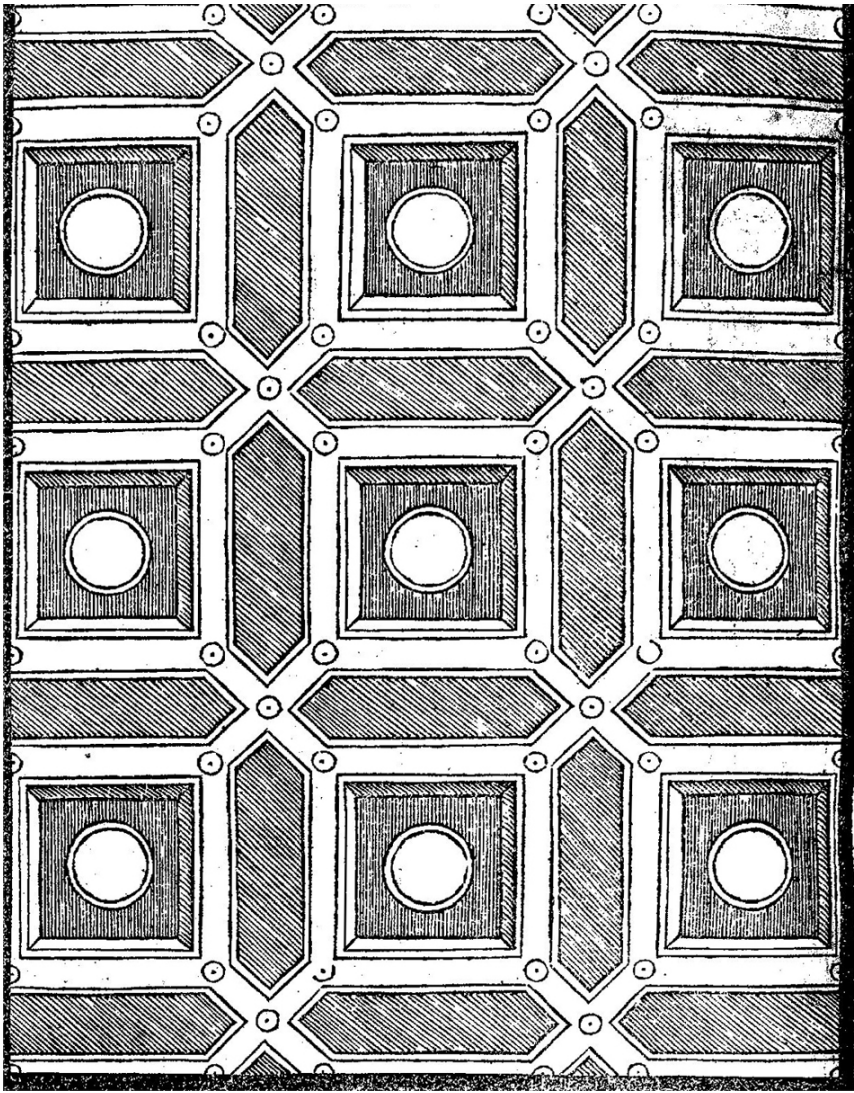




3. BERENGUER ALONSO, Magín: *Dibujo de la pintura mural de la bóveda central. Iglesia de Santa Eulalia de Bóveda, 1957, acuarela sobre papel, Santa Eulalia de Bóveda (Lugo).*



4. ANÓNIMO: *Pintura mural del ábside lateral meridional de la iglesia de San Julián de los Prados, siglo IX, Pintura mural, Oviedo.*



5. SERLIO BOLOÑÉS, Sebastián: *De los cielos llanos de madera y de sus ornamentos. Tercero y cuarto libro de arquitectura*, 1552, tinta sobre papel, Iván de Ayala impresor, Toledo.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La reconstrucción de la arquitectura militar como imagen del régimen franquista

Alex Garris Fernández  
Universidad de Zaragoza

### Resumen

La contemplación de numerosos castillos en la actualidad conforma una visión idealizada de estos monumentos arquitectónicos dentro de un falso aura medieval que responden a diversos procesos de reconstrucción llevados a cabo durante el periodo franquista. Este hecho, convierte a la restauración en un instrumento para la construcción de la memoria del pasado y una contribución en el conocimiento de estos conjuntos militares.

### Abstract

Nowadays the contemplation of some castles shapes a vision idealized of these architectural monuments falsely medieval aura that they answer to diverse processes of reconstruction carried out during the pro-Franco period. This fact, turns the restoration in an instrument for the construction of the memory of the past and a contribution in the knowledge of these military sets.

La realización del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte que lleva por título *Art i memòria* abre de nuevo el camino para el debate a través de un denominador común, la memoria, un campo de trabajo que afecta a muchas parcelas del arte y que a través de esta comunicación quiero aportar la siguiente reflexión sobre como los diversos procesos de restauración efectuados tras los conflictos bélicos de la Guerra Civil española han configurado una visión idealizada de los monumentos supeditados a unos condicionantes ideológicos y estéticos, de manera, que toda esta labor de reconstrucción y recuperación de nuestro patrimonio concluye con un cambio en su fisonomía y repercute en nuestra manera de concebir el pasado, a través de una distorsión de la realidad falsamente medieval.

La conservación y la restauración de posguerra, es un área que en los últimos tiempos se ha dado a conocer a través de varios estudios que últimamente están engrosando el volumen de la historiografía en España. Las recientes investigaciones llevadas a cabo por la doctora D<sup>a</sup>. Pilar García Cuetos (1) y D<sup>a</sup>. Ascensión Hernández Martínez (2), además de diversas exposiciones relevantes centradas en este contexto como la llevada a cabo dentro de Zaragoza bajo la coordinación científica de Carlos Forcadell Álvarez y Alberto Sabio Alcutén (3) completan esta visión de la reconstrucción de posguerra en muchos monumentos españoles. Asimismo, este área de la historia de la restauración monumental se ha centrado en los últimos tiempos de manera más pormenorizada en lo que constituye la arquitectura religiosa y civil, dejando un vacío en el terreno militar que a continuación pasaremos a tratar dando a conocer los diversos procesos de restauración efectuados en varios castillos significativos de nuestra península, como son el de La Mota, en Medina del Campo (Valladolid), el de Loarre (Huesca), el de Vallparadís, en Terrassa (Barcelona) y el de Coca (Segovia).

Antes de proceder a un análisis más pormenorizado de cada uno de estos casos de estudio es preciso dar a conocer las intervenciones llevadas a cabo dentro del contexto histórico-cultural de la época. Por ello, conviene matizar las importantes pérdidas de innumerable patrimonio artístico tras los desastres de la batalla, un hecho que no va a centrarse tan drásticamente dentro de la arquitectura militar por dos razones significativas, por un lado porque eran construcciones inhóspitas y carentes de cualquier uso y por otra parte porque no contenían ningún elemento valioso que pudiera ser expoliado.

Cuando concluye la contienda bélica, las ruinas que inundaban el territorio español serán aprovechadas por el régimen franquista para la recuperación del país a través de la reconstrucción no solo de viviendas e infraestructuras sino también de monumentos artísticos. En este caso concreto de la arquitectura militar va a cobrar mayor importancia por el hecho de asociar esta tipología arquitectónica con un colectivo muy importante que va a preponderar durante toda la dictadura franquista, como es el ejército. En este clima belicista las obras de reconstrucción efectuadas no solo en el ámbito militar sino en el resto de monumentos artísticos quedarán al cargo de dos servicios, la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección General de Arquitectura. De esta manera, las restauraciones llevadas a cabo en estos dos monumentos van a concretar unas características comunes:

1. Los criterios de intervención van a suponer un retroceso respecto a la etapa anterior de la

república, cuyos arquitectos de carácter más científico como Torres Balbás llevaban a cabo restauraciones donde primaba la modestia. Ahora, tras la guerra, se produce una involución de criterios fomentada por la figura de Francisco Iñiguez Almech, al ocupar el cargo de Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional y adoctrinar a los arquitectos de la época consejo para el restauro crítico.

2. La adaptación de estos castillos para organismos vinculantes al estado comportaron una transformación de los mismos al pasar de monumentos muertos y sin uso alguno a símbolos del nuevo régimen mediante la restauración, reconstrucción y acondicionamiento de las nuevas dependencias.

3. Los diversos procesos de reconstrucción efectuados se configuraron dentro de un falso aura medieval a través de una visión unitaria e idealizada del monumento que inducían a error al contemplarlo.

### *Castillo de La Mota. 1939-1942*

Habrà que esperar a 1939, tras la subida al poder del bando nacional cuando se lleve a cabo la restauración, reconstrucción y acondicionamiento de esta fortaleza por orden de S. E. el Generalísimo y a través de D. Pedro Muguruza Otaño, quien en ese momento es Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Este importante cargo será el que desempeñe *a posteriori* D. Francisco Iñiguez Almech durante veinticinco años (1939-1964), arquitecto que llevará a cabo junto con Pedro Hurtado Ojalvo como aparejador-ayudante las obras del recinto interior hasta 1942, siguiendo las trazas del edificio original una vez realizadas las exploraciones en el subsuelo, donde aparecieron restos de cimentaciones que permitieron dibujar la distribución primitiva del recinto.

El perfil de Francisco Iñiguez Almech fue uno de los más importantes del régimen en el ámbito de la arquitectura y en su faceta de restaurador de monumentos, una labor que es bien conocida en el ámbito aragonés por la restauración efectuada en la Aljafería aunque quizás no tanto por su tarea desempeñada en La Mota. Un monumento donde este arquitecto comienza a plasmar la nueva era reconstructiva del patrimonio artístico español a través de la imposición de nuevos criterios de intervención dando como resultado un estilo característico que ha supuesto una continuación al tomarse como modelo en futuras restauraciones. Este novedoso tratamiento que se procura al castillo se justifica por dos hechos significativos; en primer lugar, la escasez de materiales y la falta de recursos económicos que arrastra el estado después de la guerra sirvió como pretexto para que el régimen franquista se apoderara de estos monumentos inservibles hasta la fecha en el que habilitar un nuevo uso, y en segundo lugar, la voluntad reestructuradora del nuevo régimen plasmaba la nueva imagen de la arquitectura que se encontraba en sintonía con la ideología tradicionalista y conservadora que comenzaba a instaurar el dictador. De esta manera, en el castillo de La Mota, la redacción del proyecto se llevo a cabo con arreglo a las necesidades formativas y culturales que demandaba la Sección Femenina de la Falange para ubicar en su antiguo patio de armas la futura Escuela Mayor.

Para ello, se procedió a la reconstrucción de la barrera de almenas del recinto interior y la disposición de un edificio de tres plantas articulado por un patio central con pavimento de canto rodado, destacando el empleo del ladrillo y la piedra cara vista en elementos arquitectónicos y decorativos propios del medievo

como rasgos identificativos. Esta reconstrucción historicista del interior de la fortaleza repercute en nuestra manera de concebir el monumento adscribiendo este nuevo lenguaje artístico con la época fundacional del edificio en tiempos de los Reyes Católicos a través de la aplicación de elementos y motivos gótico-mudéjares gracias al asesoramiento artístico que mantuvo Iñiguez Almech con el marqués de Lozoya. Por ello, la vinculación histórico-artística entre la época de los monarcas con la falange española se transmite a través de este proyecto arquitectónico mediante la apropiación de ciertos elementos mudéjares que se incorporan al patio, como era habitual en las residencias de aquella época por el aprecio que se tenía al mudéjar en la corte castellana.

Así, Iñiguez Almech adopta como elementos característicos de época mudéjar la portada y escalera que se salvaron del edificio demolido en Madrid en 1904 conocido como convento y hospital de La Latina. Dicha portada de La Latina, se conserva como recuerdo de este edificio glorioso a modo de templete tras la restauración realizada por Fernando Chueca Goitia en 1960, en la actual avenida Juan de Herrera de Madrid. En cuanto a la escalera, está corrió la misma suerte reconstructiva mediante la sucesión de tramos de la balaustra y el pasamanos hasta alcanzar la planta noble en La Mota.

La idea que se pretendía transmitir con la incorporación de estos elementos artísticos era por un lado exaltar la tradición e historia arquitectónica del mudéjar como uno de los períodos de máximo esplendor del arte en España y por otro continuar la recuperación material y espiritual del conjunto asumiendo los restos preexistentes de la época inicial del monumento. Pero esta semejanza formal y estilística que adopta el monumento reconstruido se completa con el carácter simbólico que impregna su nuevo uso como sede de la Sección Femenina de la Falange asociada ideológicamente con el franquismo. Por tanto, podemos constatar que la restauración llevada a cabo en el castillo de La Mota por Francisco Iñiguez Almech resulta pionera en España y marca las pautas de intervención en posteriores obras en pro de una característica arquitectura historicista postulada por el régimen. (il.1 y 2).

### *Castillo de Loarre. 1942-1950*

La intervención sobre este monumento respecto al resto de conjuntos arquitectónicos militares fue minoritaria y ello se debe a su excelente estado de conservación y por otro lado porque no fue aprovechado por el régimen para emplazar algún servicio entre sus muros. De esta manera, los proyectos que se han ejecutado no solo durante los años 40 y 50 han condicionado el resultado final del conjunto sino que buena parte se debe a los trabajos realizados anteriormente por Luis de la Figuera y Lezcano entre 1913-1916 y los llevados a cabo por Teodoro Ríos en 1931. Las primeras intervenciones acometidas por Figuera y Lezcano consiguieron tres propósitos fundamentales para la conservación de este monumento. En primer lugar, labores de arqueología e investigación sobre el recinto fortificado con los consiguientes descubrimientos en su interior, una vez que había sido víctima de la mano del hombre y de la acción del tiempo. En segundo lugar, despojar al castillo de escombros y maleza mediante trabajos de limpieza y consolidación. Y en tercer lugar, por no acomodar un uso o empleo en tan magnífico escenario como ocurrió en otros castillos de la época ha permitido conservar intacta la fisonomía del castillo.

El arquitecto zaragozano también cometió algún atropello en sus intervenciones, principalmente las encaminadas a destruir sistemáticamente todo tipo de arte barroco para presidir estilísticamente las formas románicas. Esta ideología imperante en la época conllevó la pérdida de piezas artísticas y la eliminación de una fase histórica del monumento, por lo que solo nos queda como único testimonio las monografías publicadas y fotografías de época. Las actuaciones que llevo a cabo Teodoro Ríos quince años después estuvieron determinadas por labores de conservación, centradas principalmente en la adecuación de tejados, filtraciones y consolidación de partes más vulnerables por la acción de los agentes atmosféricos. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo se evidenció la necesidad de algunas intervenciones que tuvieron lugar ya en los años cuarenta y que corresponden a tres arquitectos diferentes, Arístides y Ricardo Fernández Vallespín y Manuel Lorente Junquera.

Los trabajos de Arístides Fernández Vallespín en 1942 sobre los problemas que presentaban las cubiertas fueron resueltos correctamente respetando las formas primitivas de la construcción, a pesar de la introducción de materiales ajenos a la fábrica original. Sin embargo, el dúo de arquitectos Fernández Vallespín y Lorente Junquera que firmaron el proyecto de obras de 1944 llevó a cabo una reconstrucción de tipo histórico y estético propio de la posguerra. Los trabajos dirigidos por ambos consistían en volver a levantar la muralla, aunque totalmente descontextualizada debido a la procedencia de sillares que se encontraban diseminados por la ladera, para dotar al conjunto de la imagen defensiva para la que fue concebida.

El último de los proyectos que se circunscriben en este periodo llevado a cabo por Ricardo Fernández Vallespín sigue los mismos postulados que los adoptados en el anterior proyecto, de manera que su presupuesto destinado para consolidar el cerco de muralla se traduce en una silueta de formas geométricas que simplemente busca causar un efecto estético y hacernos una idea de cómo se concebía completamente cerrado. (il.3 y il.4).

### *Castillo de Vallparadís. 1950-1958*

La restauración de este castillo se ha desarrollado en diversas campañas de trabajos dilatados en el tiempo a lo largo de los años 50. Este lapso temporal, estuvo condicionado por dos motivos significativos. En primer lugar, el escaso presupuesto económico que se otorgaba a los proyectos prorrogaba la conclusión de los trabajos en diferentes años y en segundo lugar, la descentralización en la ejecución de cada uno de los proyectos varió a través de diferentes arquitectos desde el Estado y la Diputación de Barcelona. El resultado dio lugar a una edificación encauzada por Jeroni Martorell, que tendrá continuidad en la figura de Alejandro Ferrant hasta la participación del Ayuntamiento de Tarrasa en las obras a través del arquitecto Camil Pallás. Por ello, el proceso de restauración que conllevó el Castillo-Cartuja de Vallparadís, produce un lenguaje arquitectónico propio que abarca varias escuelas a lo largo de tres décadas de proyectos.

Una vez creado el Institut d'Estudis Catalans, nace, gracias a la Diputación, el Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos, donde la figura de Martorell supone una renovación cultural en el



ambiente catalán, al asumir las doctrinas de figuras como Puig i Cadafalch y Pijoan. Partidario del criterio conservador de la arquitectura (4), sus intervenciones sobre el patrimonio se manifiestan a través del respeto por el edificio que nos ha llegado con toda su carga histórica procurando los trabajos más indispensables para su estabilidad sin pretender rehacerlo de nuevo. Ello no justifica que no se intervenga sobre el bien, sino tener presente la consolidación e intervención respetuosa sobre las partes constitutivas del monumento, rechazando el rediseño personal del arquitecto. Los criterios de esta escuela con que Jeroni Martorell ingresó en el campo de la restauración tuvo su influjo en las teorías y obras italianas de Boito y Giovanni, que sin embargo se fueron haciendo cada vez más realistas y objetivas según las circunstancias del momento, como ocurre en este caso de Vallparadís. Una ruina, que ha partido de un razonamiento conservacionista en sus intervenciones y se ha visto modificada a través de los años por su nombramiento como Monumento Nacional, adquiriendo un valor histórico-artístico que repercute en la sociedad a través de su adopción museística para desempeñar una función pública.

Martorell, que plasma estas ideas en su proyecto de los años 40, tuvo su continuidad en la figura de Ferrant, una vez iniciadas las primeras obras hacia 1950. Dicho arquitecto actuó de manera respetuosa con la arquitectura histórica, si bien la intrusión de otro arquitecto a finales de los años 50 y principios de los 60, Camil Pallás, quien abogaba por una reconstrucción de marcado sentido monumentalista en concordancia con las tendencias dominantes de la época y con la utilización del monumento como elemento representativo del Estado.

Esta pugna entre la escuela conservadora y restauradora que se encuentra presente durante los trabajos de restauración, concluye en un estilo propio que semeja a muchas otras reconstrucciones de posguerra, como por ejemplo la reconstrucción del palacio de los Sada en Sos del Rey Católico (5). Esta postura se refleja en una vuelta hacia un estricto tradicionalismo, propio de un sentimiento medievalizante que recordaba el esplendor de este monumento. Lo podemos apreciar en la inacabada vertiente sur de la muralla, donde no se ha recrecido por igual el resto de torreones, de manera que se proyecta el edificio a modo de ruina histórica adoptando una concepción romántica que deja entrever el arte medieval por encima de otros estilos mediante una sucesión de vanos de marcado carácter gótico que anuncian el claustro cartujano que se concibió en origen. Un estilo que es apreciable en todo el conjunto, incluso al interior, donde el patio que se reconstruye alberga muchas semejanzas estilísticas con el castillo de la Mota o el de Coca, fundamentalmente en la manera de concebir las arquerías con su disposición en dos plantas separadas por un forjado de madera y un pavimento de canto rodado, dejando patente unas pautas de intervención que han sido asumidas por los arquitectos durante la época del primer franquismo.

Esta transformación arquitectónica propia de la época se ha visto condicionada en este caso particular por la intervención de varios arquitectos que han visto condicionados sus proyectos en función de los presupuestos adjudicados. De esta manera, mientras Alejandro Ferrant disponía de presupuestos reducidos que cubrían las necesidades de intervenciones más conservadoras, con la llegada del arquitecto Camil Pallás y la creación del Patronato del castillo-cartuja de Vallparadís deja patente su manera de restauración gracias al respaldo económico de importantes instituciones.

El proyecto que lleva a cabo Camil Pallás en 1957 deja constancia a través de los planos del inconcluso cerramiento de la muralla meridional, es decir, que la elevación de las diferentes torres y parte del lienzo es llevado a cabo a través del criterio de este arquitecto sin ningún rigor histórico o científico. Podemos concluir por tanto que no se culminó por falta de presupuesto sino por voluntad de Camil Pallás para visualizar la continuidad del castillo defensivo y recordar la función monástica de su pasado a través de la reinterpretación de ese mirador de la ciudad destinado al turista que accede al interior del conjunto.

Actualmente, la restauración efectuada hace medio siglo mantiene un buen estado de conservación, sin embargo, las intervenciones llevadas a cabo a través de los sucesivos proyectos han eliminado la acción del tiempo, lo que ofrece una obra desprovista de vida que desorienta e induce a error temporal al que la contempla. (ils.5, 6 y 7).

### *Castillo de Coca. 1955-1958*

A diferencia del caso de estudio anterior, el castillo de Coca no experimentó ninguna restauración hasta mediados del siglo XX, debido a la tardía cesión del conjunto al estado español por parte de sus propietarios, la casa de Alba. En este caso concreto, el Ministerio de Agricultura se encargará del proyecto de reconstrucción y adaptación de dicha fortaleza hacia 1955 para albergar en su interior la futura Escuela de Capataces, Agrícolas y Forestales. El arquitecto que va a llevar a cabo dichas obras será Miguel de los Santos Nicolás junto con la colaboración de D. Fernando Cavestany, aunque desde el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se intervendrá mediante la dirección de los pertinentes trabajos bajo la supervisión de D. Francisco Pons Sorolla.

De nuevo, la restauración llevada a cabo en Coca sigue la misma línea reconstructiva en paramentos, almenas, adarves, antepechos y elementos de tradición mudéjar a imagen y semejanza de las partes preservadas. Esta intervención llevada a cabo en el exterior de la fortaleza permite completar la visión unitaria del castillo y concebir el edificio dentro de un aura medieval que sin embargo es el resultado de la práctica reconstructiva historicista de posguerra.

Estos mismos criterios de intervención son asumidos en el patio de armas, muy semejante formalmente al comentado anteriormente de La Mota aunque con un tratamiento bien distinto en cada caso. Estas diferencias se constatan ciertamente por el lapso temporal transcurrido entre los proyectos de ambos arquitectos, más o menos quince años que evidencian la cierta relajación de la dictadura franquista. Así, mientras Iñiguez Almech aplica su arquitectura más historicista en el patio con la introducción de elementos artísticos que confirman ese apego al estilo gótico-mudéjar, en Coca, el arquitecto Santos Nicolás proyecta un patio más eclecticista a través de las tres alas del patio de inspiración renacentista y una fachada exenta más propia del ámbito racionalista. El resultado es un arquitectura más funcional y libre de cualquier decoración, con predominio de la horizontalidad, enfatizado por la disposición seriada de vanos y el empleo del ladrillo en su conjunto para enmascarar una estructura de hormigón con una intención más constructiva que expresiva.

Este lenguaje depurado y carente de ornamentación es el signo que impone este arquitecto que debemos contextualizar dentro de la generación de 1925, de manera que su intervención en este patio debemos verla como una apertura de las directrices artísticas marcadas por el régimen franquista y la materialización de formas más modernas y avanzadas anteriores a la Guerra Civil, que fueron censuradas en su momento por su relación con la II República.

Por ello, vemos como cada una de las obras comentadas aunque asumen semejanzas reconstructivas evidentes debido a las circunstancias históricas del momento debemos considerar las intervenciones de ambos monumentos como biografías de autor. (il.8 y 9).

### *Conclusiones*

Esta visión de la restauración de posguerra expuesta en estas obras de la arquitectura militar quiere dar a conocer la importancia que ha tenido de manera trascendental en la adopción de una serie de criterios dentro de la conservación y restauración monumental que podemos concluir de la siguiente manera:

1. Las diversas restauraciones llevadas a cabo van a estar supeditadas a las circunstancias histórico-políticas del momento a través de reconstrucciones historicistas que suponen un consciente retraso hacia teorías más propias del siglo XIX, en consonancia con la ideología tradicionalista y conservadora del régimen franquista.

2. Vemos como la habilitación de estos espacios arquitectónicos sufren una clara transformación cuando desde su estado de ruina y su consideración de monumento muerto asume una nueva utilidad como organismo o entidad símbolo de la dictadura.

3. Es importante el cambio de imagen que sufren los monumentos, de manera que a través de este estudio contribuimos a mejorar la crítica de autenticidad de cada uno de ellos.

Por todo ello, la presencia en este XVII Congreso Nacional de Historia del Arte referente a la arquitectura militar y sus reconstrucciones de posguerra dan a conocer un campo de estudio muy interesante que reiteramos nuevamente en el agradecimiento por la acogida de este tema en espera de nuevos ensayos dedicados a la restauración de la castillología española.

## Notas

1. GARCÍA CUETOS, María Pilar, *El prerrománico asturiano: historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Oviedo, 1999; GARCÍA CUETOS, María Pilar, “La restauración de la arquitectura asturiana anterior al románico: Las obras del arquitecto Luís Menéndez Pidal”, en *Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X (investigació i disseny arquitectònic): II Simposi, Barcelona-Berga*, Diputación Provincial de Barcelona, 1991, págs.47-80.
2. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Arquitectura, Patrimonio e identidad cultural en Aragón en el periodo franquista”, en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Actas del Congreso Nacional, Granada, 2000, págs.459-484; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)”, en *III Seminario sobre teoría e historia de la restauración arquitectónica en España*, UIMP, Valencia, 2008.
3. VV.AA., *Paisajes para después de una guerra: El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, IFC, 2006.
4. MARTORELL I TERRATS, Jeroni, “El Patrimonio Artístico Nacional: Conferencia dada en el Ateneo de Madrid”, en *Arquitectura*, núm. 14, Madrid, 1919, págs.149-161.
5. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Paisajes y monumentos reconstruidos: Patrimonio cultural y Franquismo”, en *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo*, Zaragoza, 2006, págs. 241-268.



1. Autor desconocido: *Trabajos de reconstrucción de una de las alas del patio*, 1939-1942, Archivo General de la Administración, 037 F/04384.



2. Fotografía del autor: *Interior del patio en la actualidad*, 2008.





3. Autor desconocido: *Estado de ruina del tramo de muralla con la puerta Sur en primer término*, 1917, Institut Amatller d'Art Hispànic, Archivo Más, C-19252.



4. Fotografía del autor: *Reconstrucción del tramo de muralla con su torre en la actualidad*, 2008.



5. Autor desconocido: *Estado de conservación. Vista general*, 1943, SCCM-SPAL.



6. ALTIMIRA, J: *Reconstrucción de lienzos de muralla y torreones*, 1952.





7. Fotografía del autor: *Estado actual del castillo*, 2008.



8. Fotografía del autor: *Patio del castillo de La Mota*, 2008.



9. Fotografía del autor: *Patio del castillo de Coca*, 2008.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El relato de Viajes como memoria Siete recuerdos de San Juan de los Reyes

Verónica Gijón Jiménez

Becaria FPU, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Castilla-La Mancha

### Resumen

Los relatos de viajeros son una útil fuente para la Historia del Arte. Gracias a las memorias de los viajeros podemos tener una imagen de una obra de arte en una época determinada. Por esta razón es interesante el estudio de un monumento a través de los viajeros que lo visitaron en diferentes periodos. He elegido con esta intención la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo. El primer viajero mencionado en este artículo es Jerónimo Münzer, que estuvo en Toledo en 1495, el último fue el escritor Hans Christian Andersen, en 1862. En este largo periodo de tiempo otros importantes viajeros, como Madame d'Aulnoy o Antonio Ponz, nos ayudan a completar nuestros conocimientos sobre este valioso elemento de nuestro patrimonio artístico.

### Abstract

Traveller's tales are an useful source for the history of art. Thanks to the traveller's memories we can have a picture of a work of art in a determinate time. For this reason, it is interesting the study of a monument according to the travellers who visited them in the different periods. With such purpose I have chosen the church of San Juan de los Reyes in Toledo. The first traveller mentioned in this article is Jeronimo Münzer who visited Toledo in 1495, the last one was the writer Hans Christian Andersen in 1862. In this long period of time another important travellers, as Madame d'Aulnoy or Antonio Ponz, help us to complete our knowledge about this valuable element of our artistic heritage.



A lo largo de la historia los testimonios de los viajeros han constituido un modo de conocimiento de tierras lejanas, en ocasiones el único modo de conocimiento. Los antiguos griegos ya realizaban viajes con este objetivo y ponían por escrito las descripciones de todo lo que veían, así como las opiniones y sensaciones que les causaban los lugares visitados. Estos periplos griegos eran una rica fuente de información para sus conciudadanos, ya que les permitía conocer, aunque de segunda mano, lugares y costumbres que de otro modo no habrían conocido nunca.

Otras civilizaciones posteriores siguieron el ejemplo de los griegos y continuaron con esta actividad. Desde los relatos de los viajeros cristianos, pasando por las *rilhas* musulmanas y los escritos de viajeros de la edad moderna y contemporánea, vemos cómo en todas las culturas y en todas las épocas ha habido un interés por el viaje y se ha sido consciente del valor que tenían las narraciones de los viajeros, porque estas se ponían por escrito para asegurar su difusión y su perdurabilidad. De ese modo los viajeros hacían partícipes de sus recuerdos a todos los que tuvieran acceso a sus relatos escritos.

Así es como fueron considerados los relatos de viajes en un primer momento, pero a nosotros nos interesa verlos desde otro punto de vista, en el que intervienen el tiempo y el espacio, porque esos recuerdos que los viajeros dejaron plasmados en sus escritos pueden tener un valor diferente dependiendo de quien sea el receptor, hasta ahora hemos hablado del que tenían para los que vivieron en el mismo lugar y la misma época que ellos, pero en esta ocasión vamos a analizarlos con una luz diferente, proporcionada por la distancia, la distancia en el tiempo porque vamos a mirar estos relatos desde nuestra óptica de hombres contemporáneos, y la distancia en el espacio porque nosotros no vamos a estudiar descripciones de lugares lejanos e inaccesibles, sino los relatos, y por tanto los recuerdos de aquellos que vieron como ajena y remota nuestra propia tierra.

Los temas tratados en los libros de viajes son muy variados, dependen de los objetivos del viaje o de las inquietudes personales del viajero. Algunos viajeros dan noticias sobre la realidad política de los lugares visitados, otros estudian la historia, se centran más en las costumbres o en la geografía por la que realizan sus viajes; pero uno de los asuntos más comunes es la descripción de ciudades, edificios significativos, esculturas, pinturas y objetos de artes menores. Por lo tanto estos relatos, fruto de la memoria de los viajeros son una rica fuente para la historia del arte. Algunos son contemporáneos a los edificios y objetos descritos, informándonos de la consideración que tenían de ellos en la época en la que fueron creados. Otros son posteriores y nos permiten observar como el tiempo les ha otorgado a estos mismos objetos o lugares el rango de obra de arte. Si los estudiamos en conjunto podemos apreciar la evolución de la ideología frente a una determinada obra de arte o fenómeno artístico, pero también podemos analizar los cambios físicos que el paso del tiempo y la mano del hombre produce en ellos, e incluso podemos tener noticias de aquellos que han desaparecido.

Es interesante ver lo que la literatura de viajes puede aportar al estudio de una obra de arte determinada, cómo la memoria de los viajeros de otro tiempo puede complementar la nuestra aportándonos diversas percepciones del objeto de nuestro estudio, enclavadas en distintas épocas y reelaboradas a partir de

mentalidades diferentes a la nuestra, dadas por su procedencia, entendida en el sentido amplio de la palabra, es decir, el lugar y la época de los que procedía el viajero que evoca dicha obra de arte.

Que mejor que elegir con este cometido la toledana iglesia de San Juan de los Reyes, fruto ella misma de la pervivencia de un arte de otro tiempo y de otra cultura, me refiero a las formas árabes fosilizadas en la arquitectura mudéjar desde la toma de Toledo (1), que Juan Guas supo fundir con los nuevos aires que había traído a España Hánequin de Bruselas. De esta manera podemos ver bóvedas que recuerdan a la mezquita aljama de Córdoba, mozárabes y otros elementos provenientes de la arquitectura árabe, en un edificio consagrado a la gloria de los monarcas que habían unido los reinos cristianos y luchaban para ganar la última plaza musulmana que quedaba en la península.

Solo la memoria del arte del pasado puede explicar esta paradoja, pero esto quizás es una afirmación que solo podemos hacer desde el presente, o al menos desde una época más cercana a la nuestra, por eso vamos a ver a continuación cómo quedó plasmada San Juan de los Reyes en la mente de los viajeros que la visitaron y que nos pueden aportar sus recuerdos. Para descubrirlo vamos a hacer un recorrido por su historia a través de los testimonios de siete viajeros que visitaron el templo en distintos momentos.

El testimonio de nuestro primer viajero ha sido ya utilizado por muchos autores para hacer una aproximación de la fecha en la que se comenzó a construir San Juan de los Reyes, ya que carecemos de documentos que la recojan. Me refiero a Jerónimo Münzer (2).

El monasterio de San Juan de los Reyes fue mandado construir por los Reyes Católicos para conmemorar la victoria en la Batalla de Toro, que tuvo lugar en 1476. Conservamos una cédula real fechada en el 22 de febrero de 1477 en la que la reina Isabel explica al padre Juan de Tolosa, custodio de Toledo las razones por las que quiere fundar el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes.

El viajero Münzer, doctor en medicina y de gran cultura probablemente nacido en Vozelberg (Austria), realizó un extenso viaje por Alemania, Suiza, Francia y Portugal en los años 1495 y 1496. Münzer visitó nuestro país concretamente entre el 17 de septiembre de 1494 y el 9 de febrero de 1495, no hablaba español pero se cree que alguno de los tres amigos que lo acompañaban si lo hablaba, además sus conocimientos de latín, le permitirían comunicarse directamente con algunas personas, sobre todo con miembros de la iglesia. Posteriormente publicó un libro sobre su viaje llamado *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Fraciam et Alemaniam*. Pasó por Toledo en 1495 y nos dejó una descripción de San Juan de los Reyes cuando todavía no habían concluido las obras (3):

«Los reyes don Fernando y doña Isabel han mandado construir este monasterio, que es de piedra de sillería, con verdadera magnificencia. En la iglesia (que excepto el coro, está ya terminada) se ven los escudos empresas de los monarcas, la efigie de su patrono San Juan Bautista y otras imágenes de santos. De los muros exteriores del templo penden cadenas y grillos de los cautivos cristianos de Granada, puestos allí en memoria suya y en la de sus libertadores, y son tantos, que no bastarían dos carros para llevarlos. Me dijo el arquitecto de la obra que ésta vendrá a costar unos doscientos mil ducados. Los frailes de la Orden de San Francisco; guardan la regla con estrecha rigidez y hacen vida ejemplar» (4).

La de Münzer no es una descripción muy detallada, pero nos informa de que en 1495 la iglesia estaba casi terminada y que solo faltaba el coro. Da algunos datos sobre la decoración interior, pero se limita a los elementos figurativos (escudos, esculturas de santos y efigies de San Juan). Nada dice sobre la decoración epigráfica, los mocárabes ni las bóvedas. De esta descripción podemos deducir que las cadenas de los cautivos ya estaban colocadas en la fachada del templo, pero por lo que Münzer dice serían mucho más numerosas de lo que podemos ver hoy en día. Según la información que nos da Münzer, parece que durante su visita habló con el arquitecto que estaba al cargo de las obras (il. 1).

Para finalizar nos habla de los frailes franciscanos que habitaban el convento, que llevaban la regla muy estrictamente. Sabemos que la reina dio el convento a frailes franciscanos observantes, es decir, que seguían la Regla de la orden observante aprobada en el concilio de Constanza de 1414 por el papa Juan XXIII para que la orden retornara a la pureza primitiva que había ido perdiendo con el tiempo. Al dar al convento a los observantes la soberana pretendía suprimir la rama de los franciscanos claustrales, que aun seguían la regla antigua y vivían en un convento enclavado sobre lo que fue parte del palacio de Galiana (5). Esto respondería a las actuaciones de la reina Isabel para favorecer a los franciscanos, orden a la que tenía una gran devoción. El mismo Münzer dice que el general de los franciscanos le dijo que «por disposición del rey, estaban seis monasterios toledanos bajo su obediencia, dos de varones y seis de mujeres» (6).

Solamente seis años después otro viajero pasó por San Juan de los Reyes, se trata de Antonio de Lailaing, importante caballero procedente de los países Bajos, que en 1501 llegó a España formando parte del séquito de Felipe el Hermoso en su primer viaje a España. Posteriormente tuvo importantes cargos en la corte de Margarita de Austria, regente en los Países Bajos y también gozo del aprecio de Carlos V, quien lo nombró como uno de los ejecutores de su testamento.

Lailaing redactó los diversos viajes de Felipe El Hermoso, y gracias a unos manuscritos que se encuentran en la Biblioteca Real de Bruselas podemos conocer lo que dice a cerca de San Juan de los Reyes:

«El jueves 12 de mayo el rey y el archiduque, el cardenal y todos los príncipes y los caballeros del Toisón estuvieron, vestidos de luto en las vigiliyas y funeral del príncipe de Gales, cantados en un monasterio de San Francisco, fundado por el rey y la reina y llamado dicho monasterio San Juan de los Reyes, en cuyo coro había a cada lado 30 bustos armados con las armas del príncipe difunto. El catafalco tenía cuatro escalones de alto, todo cubierto de paños negros y en toda su altura estaba cargado de luminaria. Debajo del catafalco estaba la representación del príncipe. El catafalco tenía cuatro escalones de alto, todo cubierto de paño negro con una cruz de damasco blanco. Los ornamentos del altar eran de terciopelo negro y la cruz de seda carmesí» (7).

El funeral al que Lailaing se refiere es el de Arturo de Gales, heredero del trono de Inglaterra, con el que se había casado un año antes Catalina de Aragón, la hija menor de los Reyes Católicos, siguiendo una política matrimonial que tenía como objetivo aislar a Francia. Gracias a esta descripción podemos ver cómo San Juan de los Reyes, al haber sido construida bajo el patrocinio de la corona era la sede de ceremonias importantes relacionadas con ella, como este funeral del príncipe de Gales. El autor no

describe nada de la arquitectura de San Juan de los Reyes, ni tampoco de su decoración, pero si nos da a conocer la escenografía que se disponía en los funerales de personalidades importantes (8).

En 1526 pasa por San Juan de los Reyes el viajero veneciano Andrés Navajero, pero en su relato no se detiene a describir la iglesia, solo la menciona: «El otro puente es de San Martín y está mas allá de San Juan de los Reyes y de San Agustín» (9).

Tenemos que esperar hasta 1672 para encontrar otra descripción, esta vez echa por A. Jouvin, un viajero francés, autor de una obra de ocho volúmenes llamado *El viajero de Europa*. El segundo tomo está dedicado a España y en él se encuentra la siguiente descripción de San Juan de los Reyes:

«La que va al puente de San Martín es una de las más hermosas; se llama la calle de Santo Tomé, donde hay un mercado del mismo nombre, próximo a la iglesia de los Reyes, cuyas partes exteriores de los muros están como tapizadas de gruesas cadenas de los cautivos que han sido rescatados en Serpería. Esta iglesia es hermosa y tiene una torre alta de forma pentagonal, vimos allí varios naranjos en grandes vasijas sobre las graderías del altar mayor, en las que se formaba como una avenida y una perspectiva de esa capilla. Eso nos pareció muy recreativo, principalmente a causa de varias jaulas que había allí llenas de pájaros que cantaban maravilla y hacían de ese sitio un verdadero y santo desierto» (10).

Una vez más insiste en el hecho de que la iglesia había sido fundada por los Reyes Católicos y destaca nuevamente la presencia de las cadenas en la fachada del edificio, pero no parece tener claro que estas proceden de Granada. También menciona el cimborrio y describe la decoración del interior de la iglesia a base de naranjos y pájaros cantores. Nada dice de los relieves de la iglesia ni de los dos claustros, que en esas fechas ya estaban terminados, ya que el primero estaba terminado en 1517 y el segundo entre 1526 y 1534. Algunos expertos creen que el viaje de Jouvin fue ficticio y que solo hace descripciones generales de las ciudades más importantes de España (11), pero llama la atención que la decoración que describe en San Juan de los Reyes sea también descrita por Madame d'Aulnoy, la siguiente viajera de la que vamos a tratar, que si es seguro que estuvo en España. Esta viajera vino desde Francia en el año 1679 para asistir al matrimonio entre Carlos II y María Luisa de Orleans, como corresponsal de la publicación parisina *La Gazette*, o huyendo un crimen que se le imputaba en su país. Pertenecía a la nobleza, pero también fue conocida como escritora. Durante su viaje pasó por Toledo y asistió a misa en San Juan de los Reyes. Su testimonio sobre la iglesia está incluido en su obra *Relación del viaje de España* (12).

«Fuimos a oír misa a la iglesia de los Reyes. Es hermosa y grande, y está llena de naranjos, de granados, de jazmines y de mirtos muy altos, que forman avenidas en cajas hasta el altar mayor, cuyos adornos son extraordinariamente ricos. De manera que a través de todas esas ramas verdes y de todas esas flores de diferentes colores se veía brillar el oro, la plata, los bordados y los cirios encendidos en el altar adornado parece que son rayos del sol que os diesen en los ojos. También hay jaulas pintadas y doradas llenas de ruiseñores, de canarios y de otros pájaros, que producen un concierto encantador. Desearía que en Francia se acostumbraran a adornar nuestras iglesias como lo están en España. Los muros de esta están cubiertas por fuera de cadenas de hierro pertenecientes a los cautivos que se van a rescatar en Berbería» (13).

Como en la descripción anterior, la viajera hace hincapié sobre el modo en que estaba decorada la iglesia, sin referirse mucho a su arquitectura. Posiblemente la profusa decoración descrita, muy similar a la que vio Jouvin hacía que las formas y los relieves de la iglesia pasasen a un segundo plano. Si se refiere a la rica decoración del altar, seguramente Madame D'Aulnoy pudo ver el primitivo retablo de la iglesia, que fue retirado en la segunda mitad del siglo XVIII debido a que no respondía a los gustos neoclásicos, y el frontal de altar bordado del siglo XVI, que hoy se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres, y que pudo salir de España debido a la desamortización de Mendizábal (14) (il. 2).

Unos treinta años después otro viajero de nacionalidad francesa visitó San Juan de los Reyes dentro de un viaje que lo llevó a recorrer Italia, España y Portugal. Esteban Silouette nos dejó las impresiones de su viaje en un libro llamado *Viaje de Francia, de España, de Portugal y de Italia* en el que se encuentra la siguiente descripción:

«Lo que hay de más bello de ver son los restos de un castillo real, la iglesia catedral y el convento de los franciscanos... La iglesia de los franciscanos y su claustro son del estilo gótico; el convento fue fundado por Fernando e Isabel hacia el fin del siglo XV, cuatrocientos y quinientos años después de la toma de Toledo. Jiménez, que llegó más adelante a la dignidad de arzobispo y de cardenal, fue el primer novicio que allí recibieron» (15).

Este viajero por lo que más se preocupa es por relacionar el edificio con los personajes históricos más importantes que tienen algo que ver con él, en primer lugar sus fundadores, los Reyes Católicos, señalando además su faceta de conquistadores; y el arzobispo Jimenez de Rada, que fue novicio en este convento y llegó a obtener importantes cargos. Podemos decir que Silhouette mide la importancia del edificio, sobre todo por el prestigio de sus mecenas y por los personajes importantes que pasaron por él. También se hace mención al valor estético del edificio, y el autor lo localiza acertadamente dentro del arte gótico, pero no se hace una descripción muy detallada y solo menciona uno de los dos claustros, por lo que deducimos que no vio el claustro conventual renacentista.

Hasta ahora todos los viajeros que hemos visto eran extranjeros, pero el siguiente es un viajero español, Antonio Ponz, un intelectual ilustrado con una buena formación artística y humanística, que recorrió España con el fin de recoger información directa sobre su patrimonio artístico. Su obra está formada por dieciocho tomos que fueron publicados de 1772 a 1794, cada uno de ellos tuvo un gran éxito ya que casi todos fueron reeditados dos veces más (16). El tomo dedicado a Toledo es el primero, con lo cual debió visitar la ciudad poco antes de la fecha de publicación 1772, cuando habla de los monumentos de Toledo dedica un amplio espacio a S. Juan de los Reyes:

«San Juan de los Reyes es un Convento de Religioso de San Francisco, que con su Iglesia mandaron construir los Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Isabel, con motivo de cierto voto, si alcanzaban victoria contra el Rey de Portugal. La arquitectura es de aquel género, que impropriamente hemos llamado, y llamamos gótico para distinguirla sin otras señas de la Griega, o Romana. Tiene mucha magnificencia, y es por su término uno de los principales ornamentos de Toledo. En sus paredes exteriores hay colgados



muchos grillos, y cadenas, quitadas á los cristianos, que se hallaron esclavos en Granada, cuando esta Ciudad se recobró y se pusieron en este paraje para memoria del felicísimo suceso» (17).

La diferencia principal que presenta el relato de Ponz con todos los que hemos visto hasta ahora, es que el primer objetivo de su viaje es la observación de obras de arte, por lo que es más exhaustivo, da datos históricos como los demás, menciona a los Reyes Católicos, la batalla de Toro y las cadenas de los cautivos pero solo a modo de introducción, el tema central de su discurso es la descripción de la obra de arte en si. Comienza hablando del estilo del edificio, dice que es gótico, pero contradiciendo el rechazo de los ilustrados hacia este estilo, el lo valora positivamente diciendo que San Juan de los Reyes es uno de los edificios más notables de Toledo.

A continuación Ponz hace una detallada descripción de la iglesia, describe las esculturas que la decoran y es el primer viajero en mencionar los dos claustros; pero no dice que el segundo de ellos era renacentista. Además no solo se centra en los elementos arquitectónicos propiamente dichos de la iglesia, sino que hace hincapié en el mobiliario, hablando del nuevo retablo, que fue cambiado precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII, porque los destellos del oro y la plata que habían maravillado a Madame d'Aulnoy a los ojos ilustrados resultaban recargados, antiestéticos y carentes de toda armonía. A parte del retablo también habla sobre los cuadros que hay en la iglesia y de las vidrieras como vemos en el siguiente fragmento de texto:

«Entre sus pinturas no vi cosa que me llevase la atención, fuera de una, que hay en un ángulo, y representa la Asunción de nuestra señora, cuyo original es Anibal Caraci se conserva en Roma en una capilla de nuestra Señora del Pópulo. No es mala esta copia; pero está muy aniquilada. Las vidrieras de las ventanas de la iglesia están tan bien pintadas, como las mejores de la Catedral. Con la especie que yo llevaba, de que en una parte de este Templo se hallaban los retratos de los Reyes Católicos pintados por Fernando Gallegos, los busqué con cuidado: hay unos grandes colaterales al altar mayor, y otros pintados en las vidriera, que se pudieron copiar por originales del referido autor, pero acaso serán unos que me aseguran estar en unos óvalos en lo alto del retablo mayor» (18).

Es en esta parte del relato donde percibimos que Antonio Ponz tenía formación artística, ya que es capaz de identificar los cuadros que ve e incluso ya sabe de antemano los que se encontraban allí como es el caso de los retratos de los Reyes Católicos.

Ponz finaliza su descripción de San Juan de los Reyes mencionando la capilla de la Orden Tercera, que empezó a construirse en 1732 en estilo barroco, sabemos que no entro en ella ya que desde fuera juzgó que no hacía sino afear el conjunto, opinión muy acorde con los gusto de la ilustración, pero que no debería ser desacertada ya que dicha capilla no duró mucho tiempo en pie, siendo demolida en 1864 (19).

El testimonio de Ponz no es el de un viajero que ve algo ajeno, sino del que recorre su propio país y lo somete a examen, desde su mentalidad de hombre ilustrado busca el conocimiento de todo aquellos que ve, reconoce sus carencias y la manera en la que se podrían arreglar. Tiene una visión optimista admite las cosas negativas pero desde el presupuesto de que pueden ser solucionadas gracias a la razón.

Podemos comparar la descripción de Ponz con la de otro viajero que debió ver exactamente lo mismo que el, porque realizó su viaje a España entre 1772 y 1773 y visitó San Juan de los Reyes. Juan Francisco Peyron, diplomático francés nos dejó un relato de su viaje que apareció publicado por primera vez como obra anónima en Ginebra el año 1780. Son otros viajeros, Griim y Juan Francisco de Bourgoing los que le atribuyen su obra. Sabemos que Peyron cuando escribió su libro conocía la obra de Ponz y de otros viajeros anteriores, como Silhouette o d'Aunoy, puesto que son mencionadas por él (20). Como veremos a continuación Peyron se limita a dar algunos datos históricos sobre el edificio como muchos de los viajeros precedentes:

«Hay en Toledo y en los alrededores treinta y ocho conventos religiosos: el mas famoso es, sin contradicción el de la orden de San Francisco, conocido bajo el nombre de San Juan de los Reyes, porque fue fundado por los reyes Fernando e Isabel, cerca de cuatrocientos años después de la conquista de Toledo sobre los moros. Cisneros, después de tan célebre bajo el nombre del cardenal Ximénez, fue el primer novicio que allí recibieron. Los muros de la iglesia están rodeados al exterior de cadenas de hierro, que pretenden ser aquellos con que los moros encadenaban a los esclavos cristianos. Su arquitectura es gótica pero no carece de gusto ni de magnificencia» (21).

Esta descripción debe mucho a la que hizo Esteban Silhouette, y solo tiene en común con la de Ponz el hecho de que exime a San Juan de los Reyes del desprecio de los ilustrados por la arquitectura gótica, ya que valora este templo positivamente.

Peyron es el último viajero del que tenemos noticia que vio San Juan de los Reyes en todo su esplendor, antes del fatídico año 1808 en el que sus compatriotas destruyeron, dañaron y saquearon una gran parte del patrimonio español.

Durante la invasión napoleónica los soldados Franceses saquearon casa por casa las ciudades conquistadas y dejaron tras de sí un rastro de destrucción. Toledo no corrió mejor suerte, el 19 de diciembre de 1808 la división del Mariscal Victor incendió varios monasterios de la ciudad, entre ellos San Juan de los Reyes (22). Como bien dice José Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca* los que pretendían llevar las luces por toda Europa arrasaron este monasterio que había sido admirado por todos los viajeros que lo habían visitado con anterioridad (23).

Después del incendio el monasterio no volvió a recuperarse por completo, porque los daños eran irreparables. Ardió su rica biblioteca, la iglesia fue profanada, se destruyeron imágenes y la sillería del coro; decapitaron las estatuas del claustro gótico y se perdieron también las cubiertas de madera. El claustro renacentista corrió peor suerte, ya que fue completamente devorado por las llamas, alcanzando también al lado sur del claustro gótico que se derrumbó completamente.

Inmediatamente después, el guardián de San Juan de los Reyes, Fray Francisco Gómez Barrilero, que había presenciado la destrucción del monasterio, comenzó los trabajos de recuperación y consiguió abrirlo de nuevo al culto, adecentó siete celdas, reparó las escaleras que iban de la sacristía antigua hasta estas celdas y se desescombó el claustro. En 1814 Barrilero es sustituido por el padre Antonio Asensio, quien

continúa sus obras, pero estas son interrumpidas en 1834 a causa de la desamortización. En 1845 se instala en San Juan de los Reyes el Museo Provincial, que hasta entonces había estado en el ex convento de San Martín. Pero a pesar de todo esto lo que quedaba del convento no había sido reconstruido aun. De nuevo en *Toledo pintoresca* publicado en 1845, Amador de los Ríos señala que los viajeros que visitaban el templo protestaban ante su mal estado, sobre todo cuando veían claustro (il. 3).

Un último recuerdo de un viajero nos demuestra como en 1862 el convento todavía estaba en muy malas condiciones. Esta vez es el escritor Hans Christian Andersen, quien nos permite asomarnos al pasado de San Juan de los Reyes gracias a la descripción incluida en su *Viaje por España*:

«Atravesando el lóbrego arco de la Puerta de San Martín, volvimos a entrar en la ciudad, donde carreteras y senderos que se entrecruzan sobre el terreno montuoso, formado por grava y escombros, conducen a la iglesia de San Juan de los Reyes. De sus muros rojizos penden pesadas cadenas, de las que fueron liberados los cautivos cristianos con la derrota de los moros; en el interior de la iglesia hay numeroso vestigios de pasado. Casi a mitad de altura, de uno de sus pilares que se hallan bajo la bóveda, pende la tribuna en que los Reyes Católicos solían oír misa; en la parte interior hay una talla de madera del profeta Elías, notable por su ejecución artística; es una verdadera obra de arte, los pliegues de la vestidura están asombrosamente reproducidos, suaves y delicados; la faz del profeta posee una vivacidad maravillosa. Alguien encendió una cerilla y alumbró con ella la boca del profeta, dentro se veían los dientes y la lengua, perfectamente tallados.

Pegado a la iglesia está el atrio, que también podría llamarse jardín; había en él numeroso naranjos y rosales floridos, pero ningún surtidor de agua cantarina: las fuentes secas estaban medio llenas de tierra y hojas marchitas; en derredor veíanse trozos de columnas y otros ornamentos, apilados o arrojados en desorden por el suelo; apenas se podía pasar por debajo de los arcos del claustro, tal era la cantidad de cornisas, retablos y torsos que había allí amontonados. Las telarañas colgaban sobre tanta ruina como un crespón de luto» (24).

Andersen nos trasmite muy bien la desolación que reinaba en San Juan de los Reyes tras el incendio y que los trabajos realizados hasta el momento no habían conseguido reparar. Esta situación de abandono debía ser la que provocara las críticas de los viajeros que se acercaban hasta allí. Poco después se publicaron en Toledo dos guías para viajeros que llegaban a la ciudad en las que se hacía hincapié en que el estado del claustro se debía a la barbarie de las tropas de Napoleón y no al abandono. De todos modos el aspecto que presentaba el monumento (25), quedaba muy lejos del majestuoso templo engalanado y reluciente de oro y plata, en el que Madame d'Aulnoy escuchó misa; y mas lejos aun de el San Juan de los Reyes, que en los tiempos de Münzer se levantaba orgulloso, para proclamar la grandeza de los reyes victoriosos en la batalla de Toro y vencedores de los moros.

Gracias a estos siete recuerdos de viajeros, que miraron San Juan de los Reyes desde su punto de vista particular, hoy podemos rememorar lo que el tiempo y la fatalidad de la historia nos han quitado. Esta es una manera de ver un monumento, en este caso San Juan de los Reyes, a través de los ojos de aquellos que lo contemplaron cuando aun era el templo que Isabel de Castilla quiso construir para su descanso eterno

y el de su esposo y como monumento en su memoria, reiterada en los escudos de los muros de la iglesia y en las inscripciones que recorren las paredes del templo y del claustro.

Hoy en día San Juan de los Reyes nos sigue recordando aquella grandeza perdida con un eco muy lejano, ya que aunque su restauración terminó en 1888, como podemos observar en una de las gárgolas del claustro alto que se añadió en dichas obras, no se ha podido recuperar todo lo que se perdió. Pero aun así todavía podemos contemplar esta iglesia como lo hizo otro viajero que nos deja un octavo recuerdo más contemporáneo a nosotros (26) y que podría ser el nuestro propio si como el hizo contemplamos Toledo en la puesta de sol desde la virgen del Valle:

«Nitidez, inmovilidad...He aquí las dos virtudes de este espectáculo, donde San Juan de los Reyes, nacido de un voto de los Monarcas Católicos, aparece al fondo de un modo tan altivo, que yo le encuentro, si no la semejanza, por lo menos la condición de una flámula de estandarte» (27).

Al analizar los recuerdos de estos viajeros hemos podido apreciar los numerosos cambios que ha sufrido el edificio desde que fue construido, sin embargo para el autor del texto anterior, para nosotros y para todos los viajeros cuyos testimonios han sido analizados; San Juan de los Reyes sigue siendo el edificio que mejor trae a la memoria la gloria y la grandeza de los monarcas que reunieron los reinos cristianos bajo su poder, los Reyes Católicos. Las cadenas que aun hoy vemos en la fachada y que llamaron la atención de todos aquellos que las vieron anteriormente, son el testimonio vivo de su victoria contra el último reducto del Islam en la península; y la bella arquitectura del templo y sus delicadas tracerías, a pesar del tiempo y la mano del hombre, nos sigue recordando la fe que impulsó a los monarcas a dar gracias a Dios con la construcción de este convento (il. 4).

La evolución de la historia y los cambios de mentalidad que ella conlleva nunca han hecho que San Juan de los Reyes pierda valor a los ojos de los viajeros, todos han alabado su belleza, desde aquellos que lo visitaron cuando tenía importancia por su vinculación con la corona, a los hombres ilustrados, que fueron capaces de olvidar su aversión hacia el arte gótico al contemplarlo. Incluso los que lo visitaron después de su destrucción parcial, fueron capaces de ver la delicadeza y grandiosidad que había quedado empañada bajo los escombros y las telarañas.

Gracias a la memoria de otros, de los viajeros, hemos podido introducirnos en diferentes momentos de la historia del convento, y saber lo que ellos vieron y como lo apreciaron; pero sobre todo este viaje a través de memorias ajenas nos ha ayudado a comprender que la esencia y el mensaje que les transmitió San Juan de los Reyes nunca se perdió, y que no ha cambiado hasta nuestros días.

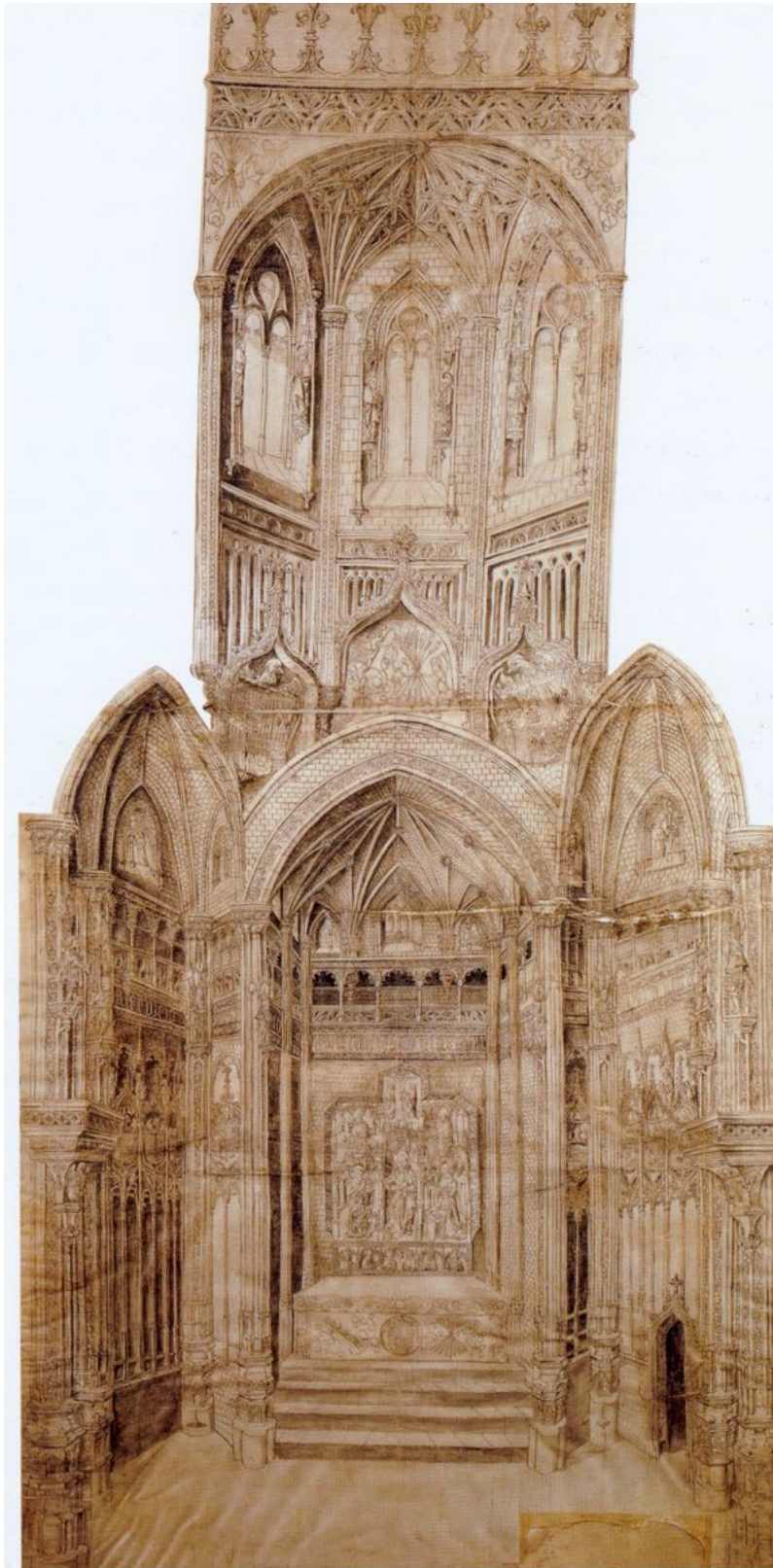
## Notas:

1. La fecha admitida para el comienzo del arte mudéjar en el foco toledano es la de la conquista cristiana de la ciudad. Ver BASTOS, Victoria y LAFORA, Carlos: *El foco mudéjar toledano*, Toledo, 1996. pág. 9
2. No se conoce la fecha exacta del comienzo de las obras de San Juan de los Reyes, solo sabemos contamos con el dato de que en 1486 ya vivían algunos monjes en el edificio, pero es la descripción de Jerónimo Münzer la que realmente nos permite conocer el estado de las obras, de ahí que se suele utilizar como fuente para el estudio de esta iglesia. Ver. DEL CERRO MALAGÓN, Rafael: y otros, *Arquitectura de Toledo. Del Románico al Gótico*, vol. I, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla. La Mancha, 1992 [1991]. MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina: *El monasterio de San Juan de los Reyes*: Toledo, Sociedad Cultura y Deporte Castilla - La Mancha 2002.
3. GARCIA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. I, Salamanca, Junta de Castilla y León [1952], pág. 305.
4. MUNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal*, Madrid, Ediciones Polifemo [1991], págs. 253-254.
5. MARTINEZ CABIRÓ, B. (2002) op. cit., págs. 12-13.
6. MÜNZER, J. (1991) op. cit. p. 254.
7. VILLAR GARRIDO, Ángel y VILLAR GARRIDO, Jesús: *Viajeros por la historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla- La Mancha [1997], pág. 98
8. MARTINEZ CABIRÓ, B (2000) op. cit., p. 37.
9. VILLAR GARRIDO, A y VILLAR GARRIDO, J. (1997) op. cit., p. 70.
10. *Ibidem.* p. 98.
11. Esto aparece mencionado en VILLAR GARRIDO, A. y VILLAR GARRIDO, J. (1997) op. cit., p. 378 y en GARCIA MERCADAL, J. (1952) op. cit., p. 579.
12. d'AULNOY, M.C: *Relación del viaje a España*, Madrid, Akal, [1986].
13. *Ibidem.* p. 98
14. MARTINEZ CABIRÓ (2002) op. cit., págs. 53, 54.
15. GARCIA MERCADAL, J (1952) op. cit., Vol. IV, págs. 633, 634.
16. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/02104210/articulos/DCIN9090110149A.PDF>
17. PONZ, Antonio. *Viaje por España*, Edición facsímil de la tercera edición, 1972 [1787] Madrid, Ediciones Atlas, pág.164.



18. PONZ, A (1972), op. cit., p.165.
19. MARTINEZ CABIRÓ, B (2002), op. cit., p. 50.
20. GARCÍA MERCADAL, J. (1952) op. cit., Vol. V, p. 237.
21. *Ibidem*, p.344.
22. R. DEL CERRO MALAGÓN, R Y OTROS (1992) op. cit., p. 521.
23. AMADOR DE LOS RIOS, J, *Toledo pintoresca*, Toledo, Editorial Zocodover, edición facsímil 1989 [1845].
24. VILLAR GARRIDO, A y VILLAR GARRIDO J (1997) op. cit., p. 288.
25. Las dos guías a las que me refiero son: L. Rodríguez Miguel, *Guía del viajero en Toledo con la descripción histórico y artística de sus monumentos*, Toledo, 1880, págs. 85-93; *Guía del antiguo reino de Toledo*, Madrid, 1885, págs. 34-35. En ambas obras además de describir el monasterio y hablar de las obras que albergaba, ya que entonces era el museo provincial; se ensalza su valor artístico y se atribuye a las tropas napoleónicas el mal estado del monumento.
26. Barres Mauricio, *El greco o el Secreto de Toledo*. Ed. A. Inzúa, Madrid, [1914].
27. *Ibidem*, p.114.

**Ilustraciones;**



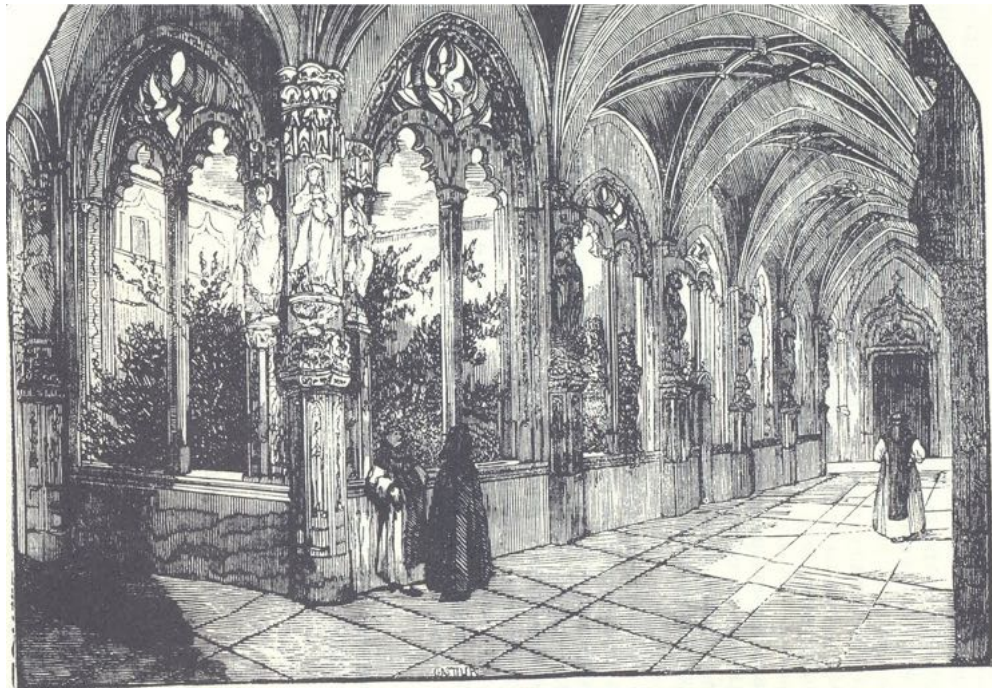
1. Guas Juan, Proyecto para la cabecera de San Juan de los Reyes, anterior a 1492, tinta a pluma sobre pergamino, 194 x 96cm., extraído de: MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina: *El monasterio de San Juan de los Reyes*: Toledo, Sociedad Cultura y Deporte Castilla- La Mancha 2002, pág.15.





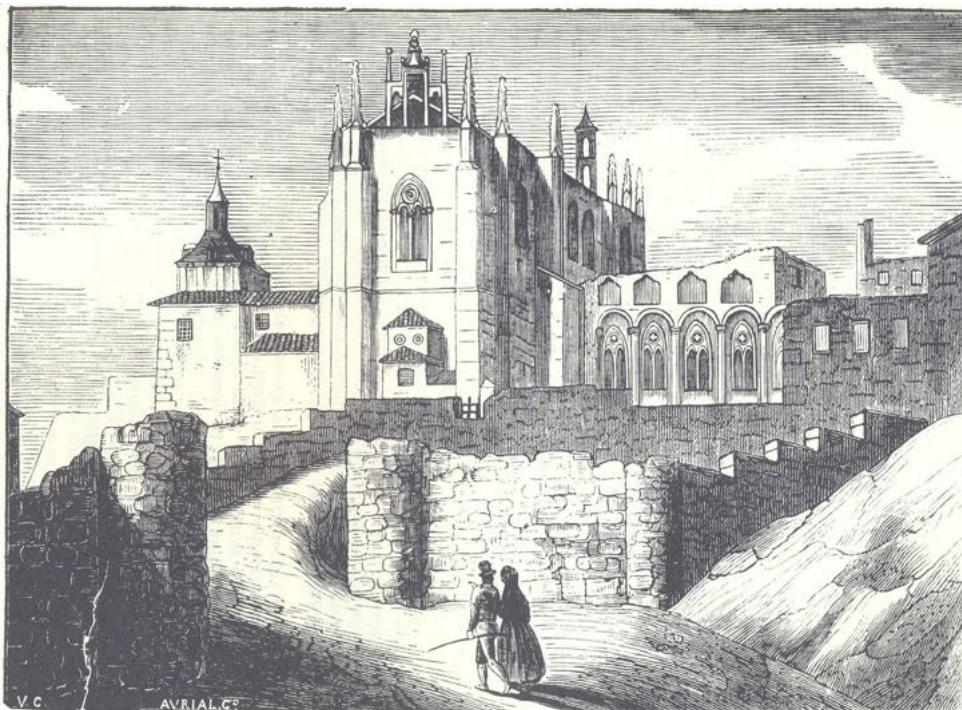
2. H. Sebrer, Interior de San Juan de los Reyes, 1848, acuarela y tiza blanca, extraído de MARTINEZ CAVIRÓ, B. (2002) op. cit., p. 50.





Claustro de San Juan de los Reyes.

3. Claustro de San Juan de los Reyes, hacia 1845, extraído de AMADOR DE LOS RIOS, J., *Toledo pintoresca*, Toledo, Editorial Zocodover, edición facsímil 1989 [1845], pág. 118.



4. Vista exterior de San Juan de los Reyes, hacia 1845, extraído de AMADOR DE LOS RIOS, J. (1989) op. cit., p. 114.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Uso y memoria de las fuentes antiguas en el primer manuscrito español sobre perspectiva\*

Carmen González Román  
Universidad de Málaga

### Resumen

Ante la cuestión sobre qué antigüedad se recupera, por qué y para qué, esta comunicación se ocupa de desvelar las ediciones sobre textos clave de la antigüedad que aparecen citados en el primer manuscrito español sobre perspectiva. El estudio de la huella dejada por tales ediciones en el primer texto de Antonio de Torreblanca resulta fundamental a la hora de valorar el conocimiento de la teoría sobre la perspectiva en sus orígenes hispanos.

### Abstract

In view of the question of what antiquity is recovered, why and with what aim, this paper is concerned with unveiling the editions on key texts of antiquity which are mentioned in the first Spanish manuscript on perspective. The study of the mark left by such editions on Antonio de Torreblanca's first text is essential when it comes to considering the knowledge of the theory on perspective in its Spanish origins.



El autor de *Los siete tratados de la perspectiva practica* (ca. 1600), Antonio de Torreblanca (1), emplea en este manuscrito fuentes antiguas relacionadas con la arquitectura, la geometría y la perspectiva. La presencia de la teoría clásica convive, no obstante, en este primer tratado de perspectiva español con otras fuentes más próximas al autor en el tiempo que, igualmente, se nutren de la tratadística antigua (il. 1). El significado y alcance que poseen dichas fuentes en la obra de Antonio de Torreblanca requiere un análisis particular en aras a desvelar el conocimiento de esta ciencia y arte en la España de comienzos del siglo XVII, al tiempo que permite aproximarnos a las interpretaciones, comentarios o digresiones de los textos canónicos, así como a las alternativas la norma.

De entrada, es importante considerar que la posibilidad de nuestro autor -del que de momento sólo sabemos que era natural de Villena y ensamblador de oficio- de acceder a la literatura científica clásica se debe, en gran medida, a las traducciones españolas de textos antiguos y modernos fundamentales para el estudio de la Geometría y la Perspectiva. Este interés por la divulgación de la teoría antigua, guarda relación con el desarrollo de la ciencia aplicada moderna, y con el impulso de la propia monarquía española que apoya y favorece el cultivo de unas disciplinas novedosas que contribuyan al desarrollo económico y la modernización de una sociedad en expansión. La creación de instituciones destinadas a potenciar los estudios matemáticos en castellano, como la Academia Real Matemática incrementó el auge de las traducciones en este campo.

Herrera, en su *Institución*, recomienda a los aritméticos el estudio de Euclides y otros autores clásicos como Boecio, pero también el conocimiento de algunos matemáticos modernos, como el italiano Niccolò Tartaglia (il. 2), o el portugués Pero Nunes. Este último publicó en 1546 *De erratis Orontii Finaei regii...* texto en latín donde comentó la obra del célebre matemático francés Oroncio Fineo. La obra de Fineo sobre geometría será, no obstante, traducida al español por Pedro Juan de Lastanosa y Jerónimo Girava en 1553. Interesa destacar que la primera obra impresa bajo el auspicio de la Academia dirigida por Herrera fue *La perspectiva y especularia de Euclides. Traducidas en vulgar castellano* (1585) de Pedro Ambrosio Ondériz. En este sentido, «las circunstancias históricas, en su conjunto, parecen confluir para que la lengua española, que según Nebrija había alcanzado su máxima cima, afiance aún más su hegemonía al convertirse en vehículo de divulgación científica en competencia con el latín. Justamente, en las introducciones de estas obras, los representantes de este humanismo científico ofrecen, de manera dispersa y sin pretensiones de organicidad, sus reflexiones personales, no sólo acerca de la materia sobre la que versan sus propios trabajos, sino también sobre la lengua en que se han expresado, el español en este caso» (2).

Antonio de Torreblanca contribuye con este primer tratado sobre perspectiva no sólo a la difusión del conocimiento científico en nuestro país sino que, al mismo tiempo, se suma a la tendencia que reivindica el empleo del castellano o romance para los textos científicos, así lo expone en alguna ocasión: «*Ahora ssi se ofreciera entre dos propuestos cubos menor y mayor querer saber qué parte es el menor del mayor o en qué proporción están el uno con el otro, “que es restar en buen Romance”*» (3). De este modo, en el prólogo, se muestra consciente de la falta de un tratado específico sobre la materia en nuestro país y añade a esa necesidad un particular sentimiento patriota: «*el amor que a los de mi naçion española tengo no mereçendolo*

*ellos menos que las demas naciones el tener escriptas los artes y otras muchas cossas en su lengua assi como ellos las tienen en la ssuya*». Estos propósitos están en consonancia con las pretensiones y esperanzas de eminentes científicos españoles, como es el caso de Pedro Juan de Lastanosa quien, en la traducción de uno de los libros modernos de Geometría que utiliza Antonio de Torreblanca en su tratado: *Los dos libros de la Geometría Práctica de Oroncio Fineo Delphinate...* (1554), expresa un deseo, curiosamente, muy similar al sostenido por Torreblanca: «*con desseo de ayudar en algo a my nasçión, tuve por bien de hurtar a otros mayores estudios y ocupaciones más algunos ratos de trabajo para poner en lengua española la Geometría vulgar de Oroncio*» (4), y más adelante insiste Lastanosa: «*será cosa justa que los de nuestra nación que son doctos (pues los hay, y muy señalados) s'empleassen en poner en lengua spañola... cosas de pesso y tomo, sacadas de los antiguos*» (5).

Por otro lado, vinculado a este tipo de pronunciamientos está la defensa que se hace en los prólogos de la sencillez como ideal lingüístico, criticándose las expresiones rebuscadas y la oscuridad de los razonamientos. Así lo expone Torreblanca en su prólogo: «*con el ayuda de muchos autores así antiguos como más modernos que tan sabiamente an escrito della y considerado con mucha atención el proceder que cada uno a llevado me e venido a resolver en las reglas mejores mas ffáciles menos confusas y embaraçosas que me a sido posible*». Este propósito reaparece en otras partes del tratado: «*La intención que yo tengo en el discursso deste libro es sser lo mas breve que me ffuere posible, porque hallo por mi quenta que la mucha tropa de palabras y Raçones a ffín de aclarar más la cossa de que tratan no ssirven de otro que de enbaraçar y ofuscar más al que lee de lo qual debe de huir el que escribe contentandosse con las raçones neçessarias para la matheria de que trata*» (6).

En el tratado primero el autor de *Los siete tratados de la perespectiva...* se ocupa a lo largo de 31 folios de la Geometría. Llama la atención la extensión de esta parte, pues abarca un 35,2% del tratado completo. La importancia concedida por Torreblanca a la Geometría coincide con el interés y consideración que tenía esta ciencia en el Renacimiento, tal y como lo expresa el mismo Torreblanca: «*...la excelencia de la geometría pues ella juzga a los demás artes ssin sser ella juzgada de ninguno*» (7). De modo semejante se pronunciaron otros teóricos españoles del siglo XVI cuyos textos, entre el repertorio de autores modernos que se ocuparon de la geometría y la perspectiva, fueron manejados por Torreblanca. Tal es el caso de Juan de Arfe en *De varia*, que dedica el *Libro Primero* a las figuras geométricas y cuerpos regulares e irregulares, y para quien la geometría es la ciencia primera y principal, «*Por quien son en sus artes mas perfectos/los doctos Architectos y Escultores/Con otros mil avisos y secretos/tambien para Plateros y Pintores*» (8); o Rodrigo Zamorano en el prólogo a su traducción de la Geometría de Euclides: «*la pintura y la escultura... tienen tanta necesidad de ella, que lo principal de su arte está puesto, y consiste en el buen conocimiento de la Geometría...*» (9).

Euclides es citado en este primer tratado un total de 62 ocasiones, lo que supone que las reglas del geómetra griego constituyen el fundamento de esta parte del tratado de Torreblanca. López Piñero considera que la manifestación más visible de la vigencia de los supuestos del humanismo fue la traducción de la obra de Euclides a la lengua vulgar. La primera había sido la italiana (1543), realizada por Niccolò Tartaglia, seguida de la alemana (1562), la francesa (1564) y la inglesa (1570). Es muy significativo

que la primera versión castellana (1576) se debiera a Rodrigo Zamorano, catedrático de la Casa de Contratación, una institución de carácter técnico que no utilizaba el latín. Pero también Juan Cedillo Díaz dejó manuscrito el texto de *Los seis libros primeros de la Geometría* de Euclides, traducidos, según consta en una carta introductoria, por orden del rey; y años más tarde, un matemático formado en la Academia, Luis Carducho, publicó otra versión (1637) (10).

Sin embargo, las proposiciones de Euclides, empleadas con frecuencia y citadas correctamente por Torreblanca, fueron probablemente extraídas por nuestro autor de la edición realizada por Niccolò Tartaglia *Euclide Megarense Philosopho... diligentemente rassettato el alla integrità ridotto, peri l degno professore di tal Scientie Nicolo tartalea Brisciano... In Venetia, 1543*. Tartaglia, en su traducción de los *Elementa* de Euclides, incluyó amplios comentarios y soluciones fáciles a problemas de geometría, tal y como hizo constar en la portada del libro: «*Talmente chiara, che ogni mediocre ingegno, senza la notitia, over sufragio di alcun'altra scientia con facilità serà capace a poterlo entender*», tal vez por ello sus reglas son expuestas por Torreblanca en cinco ocasiones en esta parte del tratado correspondiente a la Geometría.

Todavía, Torreblanca pudo conocer la Geometría de Euclides a partir de la traducción española de la edición realizada por Oroncio Fineo en 1536 (il. 3). El célebre matemático francés es citado en tres ocasiones por Torreblanca en su primer tratado. Oroncio fue uno de los matemáticos que más influyeron con sus obras en la cultura científica del siglo XVI ocupando su obra, por ejemplo, un lugar destacado en la biblioteca inicial del futuro rey Felipe II. Así se explica que en el año 1553 en Bruselas se encargara al ingeniero Pedro Juan de Lastanosa la traducción de los Diez libros de la Geometría práctica de Oroncio Fineo, dispuestos y ordenados por Jerónimo Girava: *Los dos libros de la Geometría práctica de Oroncio Fineo Delphinatè*, ms. 1553 (11). En la obra de Oroncio se considera a la geometría como un saber objetivo, clarificador, racionalizador y cierto, de enorme provecho no sólo «por venir mucha recreación y gusto a los despiertos ingenios... más aún para muchas artes, y mayormente las de la guerra» (12). En sintonía con el matemático francés, Jerónimo Girava en el año 1533, había considerado la procedencia divina de la Geometría: «*No es otra cosa sino un arte [...]. Esta es la que da armas a nuestros ingenios, la que los exercita y limpia. Desta tomas las demás artes toman su luz y entendimiento: con esta se rastrean las cosas, y se han hallado tantas y tan subtiles invenciones que no sin causa los antiguos tuvieron por cierto qu'el inventor della fuese Mercurio...*» (13).

Entre las autoridades antiguas que Torreblanca cita en el primer tratado hallamos también a Arquímedes (il. 4), al que se refiere en tres ocasiones, dos de ellas dentro de un somero pero interesante discurso en torno a la cuadratura del círculo: «*El quadrar el çírculo que es reducir ssu area a la de un quadrado equilátero aunque precisamente ninguno lo a quadrado pues Euclides lo dexo por imposible, pero conforme la doctrina de Arquímedes será la cosa o diferencia tan poca que podremos decir congruamente quadrarse por essa doctrina, dice este autor que todo círculo es ssu area yqual a un triángulo orthogonio cuyo mayor lado es yqual a la circunferencia de tal çírculo...*». Desconocemos la edición de la obra de Arquímedes que pudo utilizar Torreblanca, si bien, en el contexto teórico español del XVI, sabemos que Herrera tenía en su biblioteca la visión de Niccolò Tartaglia de la *Opera Archimedis syracusani philosophi et ingeniosissimi per Nicolaum*

*Tartaglia Brixisnum (Mathematicarum scientiarum cultorem) multis erroribus enmendata, expurgata, etc.*, Venecia, 1543; así como la edición de Commandino de las obras de Arquímedes, “*Opera*”, Venecia, 1538 (14). El mismo Herrera disponía también de la obra específica de Arquímedes sobre el tema, *Tetragonismus id est circuli quadratura...* estampada en Venecia en 1503. Tal y como han expuesto M. A. Aramburu y C. Zabala, en relación al tema de la cuadratura del círculo en el Renacimiento “había opiniones encontradas (a favor estaban por ejemplo Oroncio Fineo y Jacobo Falcó y en contra estaban Jerónimo Girava, Pedro Juan de Lastanosa, Jacobo Palomino o Pedro Núñez)” (15). Antonio de Torreblanca se posiciona del lado de Oroncio Fineo, y para exponer el proceder de dicha cuadratura se apoya, además de Arquímedes, en una autoridad matemática del XVI que tiene una presencia importante en su obra, Juan Pérez de Moya (il. 4): «*Esta manera de quadrar el círculo la trae el bachiller juan perez de moya en su geometría, Cap. 46 plana 70, col. I, dize que el quadrado que se hiziere del diámetro de qualquiera círculo tiene aquella proporción misma al círculo que catorce a once. Doctrina también de Arquímedes, y según esta sse hará por Geometría Desta manera. Sea el propuesto círculo ABC cuyo diámetro es la AB, divídase este en catorce partes o por mayor ffacilidad divídase en siete y cada una en dos, tres de las cuales pónganse desde A, que supongo sson AM...*» (16).

En el tratado segundo, dedicado a la perspectiva práctica, Torreblanca utiliza profusamente la obra de Euclides que se ocupa de la perspectiva. No obstante, en la *Suposición I* que trata *De los principios de la perespectiva práctica*, pasa revista a las autoridades antiguas en las que apoya sus argumentos: Euclides, Vitelio y Apolonio Pergeo: «*como diffine Vitelio en el quarto libro y consta de la diffnición 17 y 20 del segundo de los elementos geometricos de Euclides y de la quarta del I libro de conicos de apolonio pergeo y de la 33 de la perespectiva de euclides...*», (17). El autor, en consonancia con el conocimiento científico desarrollado en torno a la Academia Real Matemática, parece conocer gran parte de los libros que recomienda Herrera necesarios a los *Perspectivos* (18). En efecto, en la *Institución* redactada por Herrera se recogían los saberes exigibles a un buen perspectivista español: «*los seis primeros libros de Euclides, el undécimo y duodécimo, la perspectiva y especularia de Euclides, la de Ptolomeo y la grande y excelente obra que Della compusieron Alhazen y Vitellion; ansi ser muy diestros en la práctica que compuso Daniel Barbaro*». Tal y como se deduce del citado texto, Herrera establece el vínculo entre Alhazen y Vitelio pues, en efecto, este último recoge y transmite todos los conocimientos sobre la óptica del científico árabe que residió en la Península Ibérica en el siglo XI, cuya obra, a su vez, contenía diversas proposiciones geométricas de Apolonio (il. 5). La primera edición impresa de la obra de Vitelio apareció en Nuremberg en 1535 y con posterioridad aparecieron otras en 1551 y 1572, siempre dentro del ámbito alemán, es por ello bastante probable que la cita a estos autores que estudiaron la óptica durante la Edad Media la tomase Torreblanca de otra fuente, posiblemente Vignola, quien en la *Supposizione VII*, Tav. 1 de *Le due Regole*, se refiere a Vittellione y a Apolonio Pergeo.

La obra dedicada a las figuras cónicas de Apolonio Pergeo, matemático griego discípulo de Arquímedes, constituyó un fundamento en el siglo XVI para la resolución de los problemas relacionados con la representación del espacio en tres dimensiones. La primera versión al latín de los cuatro primeros libros de las cónicas fue realizada por el matemático Juan Bautista Memo en Venecia, obra que fue publicada por su sobrino en 1537. Federico Commandino publicó una edición de la obra de Apolonio en 1566 que llegó a ser muy conocida y ejerció gran influencia a finales del siglo XVI y en el siglo XVII. No

obstante, Commandino, pese a su intento de reconstruir los perdidos libros de Apolonio y otros autores sobre las cónicas, sigue reduciéndolas en su tratamiento –como lo habían hecho los tratadistas de la antigüedad- al plano (19). El problema de las cónicas será reformulado en tres dimensiones por Giovanni Battista Benedetti (*De gnomonum umbrarumque solarium usu liber*, Turín, 1574), por el discípulo de Commandino Guidobaldo del Monte (*Perspectivae libri sex*, Pesaro, 1600) y por Desargues (1639), llegando a resultados desconocidos (20).

Torreblanca menciona además en este segundo tratado dedicado a la perspectiva práctica a otras autoridades modernas como Leon Battista Alberti, especialmente al tratar de la “pirámide visual” y de la línea del plano o “línea del espacio”, aunque sin duda el libro del que más se sirvió para la redacción de este tratado fue el de Vignola, *Le due regole della Prospettiva Pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti, Matematico dello Studio di Bologna. Roma, 1583*. De gran utilidad e interés le resultaron a Torreblanca los comentarios realizados por E. Danti, al que se refiere en cuatro ocasiones en este segundo tratado, y al que cita como *M. Peruxia*, *M. Peruzia* o *M. Perugia*, un curioso modo de referirse a E. Danti utilizando como referencia su ciudad de nacimiento. Es probable que también cotejara la traducción española de la Perspectiva de Euclides realizada por P. Ambrosio Ondériz *La perspectiva y especularia de Euclides* (il. 6), con el que coincide en algunas suposiciones. Tanto Vignola-Danti como Ondériz establecían en sus respectivas ediciones doce suposiciones; sin embargo, Torreblanca además de modificar el orden establecido por ellos, las simplifica en nueve, de las cuales, la suposición VIII pertenece, según indica Torreblanca a *la primera del libro de los Espejos* (Danti titula esta parte: *Gli specchi di Euclide*) y la suposición IX se halla, dice Torreblanca, en la *especularia de euclides* (Ondériz denomina así la parte correspondiente a los espejos). Algunas frases coinciden literalmente con las de Ondériz aunque, por otro lado, las autoridades citadas por Torreblanca (Vitelio, Apolonio Pergeo) nos remiten al comentador de Vignola.

Vitruvio aparece también parafraseado por nuestro autor en este tratado, en particular cuando se ocupa de definir el término perspectiva, así define la *scenografía* como «*la perespectiva que de los griegos [al margen: Vitrub. Lib. I cap. 2] ffue llamada scenografía es la apariencia de superficies o cuerpos que en una ogeada sson representados al ojo*» (21). Los comentadores de Vitruvio definían el término del siguiente modo: «*Ma questa scenographia e [...] una dimostrazione dell'Abscidentia fatta con la raggione della Prospettiva*» (22). Caporali utilizó en su comentario el término “*Prospettiva*” (*raggione della Prospettiva*) en lugar de “*Optica*” (*ratione del Optica*), empleado por otro importante comentarista de la obra de Vitruvio como es Cesare Cesariano, con el que frecuentemente se relaciona el texto de Caporali.

Más adelante, vuelve Torreblanca a la definición de perspectiva y expone: «*y de aquí tomaron motibo los griegos para llamar scioggrafia cosa mostrada o vista por mas que por un lado que es de donde le procede el escorço suyo lo qual particularmente sse descubrio en las escenas o casas de comedias que ellos hacian pa reçitar ystorias y otras cossas de plazer*» (23). El empleo del término *sciographia*, denota la influencia de Barbaro quien, en la *Pratica della prospettiva* (1569), inicia la *Parte Quarta, Nella quale si tratta della Scenographia cioè delle scene*, con el análisis del término *sciographia* y lo asocia a las escenas definidas por Vitruvio para el teatro. De modo similar, E. Danti en su comentario a *Le Due regole* del Vignola, consideraba que fueron



los griegos los que utilizaron el término *scenographia* para referirse a las escenas hechas en las comedias y tragedias, en las cuales se empleaban pinturas con paisajes de calles, villas, etc., e ilustraba el modo de realizar las perspectivas en el escenario con este tipo de escenas urbanas. En cualquier caso, es evidente la confusión de los términos *scenografia* y *sciografia*, error, por otro lado, frecuente en la tratadística del momento.

Al final del tratado segundo, Torreblanca se muestra interesado por los escorzos y sobre este particular de la perspectiva remite a otro autor moderno, Sirigatti, sobre el que comenta: «*no trata sino de cuerpos particulares como es un cuerpo de los de Euclides, una portada, un brocal de poço o u otro cuerpo ssemejante y de aquí le abra parecido para cada uno destes cuerpos ser buena proporcion de distancia y altura la dicha...*» (24). Se refiere Torreblanca a la altura establecida por Sirigatti para el horizonte, que debía estar alto sobre la línea plana dos palmos, el equivalente a la tercera parte del largo de la distancia. En efecto, como indica el ensamblador de Villena, todo lo contenido en el libro de Sirigatti se reduce a poner en escorzo: «*Archi da mettersi in scorcio..., base toscana da mettersi in scorcio...*». En concreto, el *Libro primo, capitolo XVI* se titula “*Per disegnare in scorcio il pozzo di forma quadra*”, y en el siguiente capítulo: “*Per mettere in scorcio il pozzo ottangolo*”. En relación a todo ello, Torreblanca dice que «*sale muy gracioso el escorço*».

En general, las citas contenidas en el tratado de Torreblanca proceden de diversas ediciones realizadas por autores italianos o españoles del XVI. Pero interesa valorar algunos usos particulares realizados por Torreblanca. De entrada, cada tratado va precedido de un preámbulo. El origen de esta organización nos lo explica el autor en el correspondiente preámbulo al tratado tercero, un texto sin duda interesante porque indica otras fuentes manejadas por Torreblanca: «*Pareciome para maior claridad y ffundamento deste discurso de perespectiva pratica seguir el proceder de Vitrubio que lleva en sus libros de architectura en los quales da a cada uno un prologo y este mismo proçeder a llevado Andrea paladio y otros graves autores que han tratado de diferentes cosas...*» (24).

Aunque las referencias al tratado de Vignola son frecuentes a partir del tratado tercero de Torreblanca, no faltan otras citas importantes que relacionan al autor con el conocimiento desarrollado en la Italia del Renacimiento en torno a la perspectiva. Tal conocimiento le permite cuestionar alguna atribución hecha por E. Danti sobre las reglas supuestamente inventadas por Vignola, mencionando la labor en este sentido desarrollada por Peruzzi, Piero della Francesca y Serlio: «*porque el Vignola en su segunda regla opera con diagonales y paralelas horizontales y no con diagonales solas, porque la segunda regla con que él opera es la misma que a llevado Baltasar de Siena y el Serlio si se considera con atención, y en este discurso también lo hacemos con el mismo proceder aunque para mayor facilidad se busca algunos atajos, y el decir el Maestro M. peruxia en su comento sobre dicha regla que el Vignola la ynventó lo tengo por encarecimiento porque mucho antes que él la escribiese ya la avían escrito Baltasar de Siena, pietro del borgo S. ssepolcro y el Serlio y otros como el mismo lo dice al fin de la primera Regla del Vignola...*» (25).

## Notas

\* Este trabajo se inscribe en el marco del Programa Nacional I+D+I (Ministerio de Ciencia e Innovación), referencia: HAR2008-01636/ARTE: “La teoría sobre la perspectiva en España (siglos XVI-XVII): origen y fuentes conceptuales-terminológicas”, cuya investigadora principal es la Dra. Carmen González Román.

1. El primer estudio sobre este ejemplar se encuentra en GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: “*Los siete tratados de la perspectiva practica* la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, en *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. 102-103, Madrid, 2006, págs. 33-60.

2. MANCHO, M<sup>a</sup> Jesús: “La lengua española, vehículo de divulgación científica en el Renacimiento”, en <http://www.usal.es/~cilus/prologomariajesus.pdf>

3. TORREBLANCA, Antonio: *Los siete tratados de la perspectiva practica*, Biblioteca Nacional Argentina, fol. 24v.

4. MANCHO, M<sup>a</sup> J. op. cit. pág. 6.

5. MANCHO, M<sup>a</sup> J. op. cit. pág.19.

6. TORREBLANCA, A: (BNA), fol. 10r.

7. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 22r.

8. ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura... En Sevilla, en la imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de Leon*, Sevilla, 1585 (Albatros Ediciones, 1979), fol. 1v.

9. Cfr. CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450/1600*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 280.

10. LÓPEZ PIÑERO, José María: *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Labor, 1979, págs. 177-178.

11. NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 284.

12. NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F. (1989) op. cit. p. 284.

13. “La ciencia cortesana en la España de Felipe II”. Grupo Folchia. Universidad Complutense de Madrid, en [http://www.cervantesvirtual.com/historia/ciencia/cienciafi\\_index.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/historia/ciencia/cienciafi_index.shtml)

14. ARAMBURU-ZABALA, M.A. y LOSADA VAREA, C. “Juan de Herrera y la cultura clásica” en *II Encuentro de Historia de Cantabria*, vol. II. Universidad de Cantabria, Santander, 2002, pág. 750.

15. ARAMBURU-ZABALA, M.A. y LOSADA VAREA, C. (2002) op. cit., págs. 748-749.

16. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 15v.

17. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 32v.
18. GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: “Ciencia y pragmatismo en la primera versión del tratado de perspectiva de Antonio de Torreblanca” en *Simposio Internacional La práctica de la perspectiva*, Universidad de Granada, 2008. CDROM.
19. Cfr. ARAMBURU-ZABALA, M.A. y LOSADA VAREA, C. (2002) op. cit. p. 753.
20. ARAMBURU-ZABALA, M.A. y LOSADA VAREA, C. (2002) op. cit. p. 753.
21. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 32.
22. VITRUVIO, M. P., *Architettura con il suo commento et figure. Vetrivio in volgar lingua raportato per M. Giambattista Caporali di Perugia*, Perugia, 1536.
23. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 32r.-32v.
24. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 48r.
25. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 49v.
26. TORREBLANCA, A. (BNA), fol. 86v.-87.

Ilustraciones:



Tratado  
Practico

1. TORREBLANCA, Antonio: *Los siete tratados de la perspectiva practica*, ms., ca 1600, tinta sobre papel, Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806), fol. 82v.



2. TARTAGLIA, Nicolò: *Euclide Megarense Philosopho... diligentemente rassettato el alla integrità ridotto, per il degno professore di tal Scientie Nicolo tartalea Brisciano... In Venetia, 1543.*



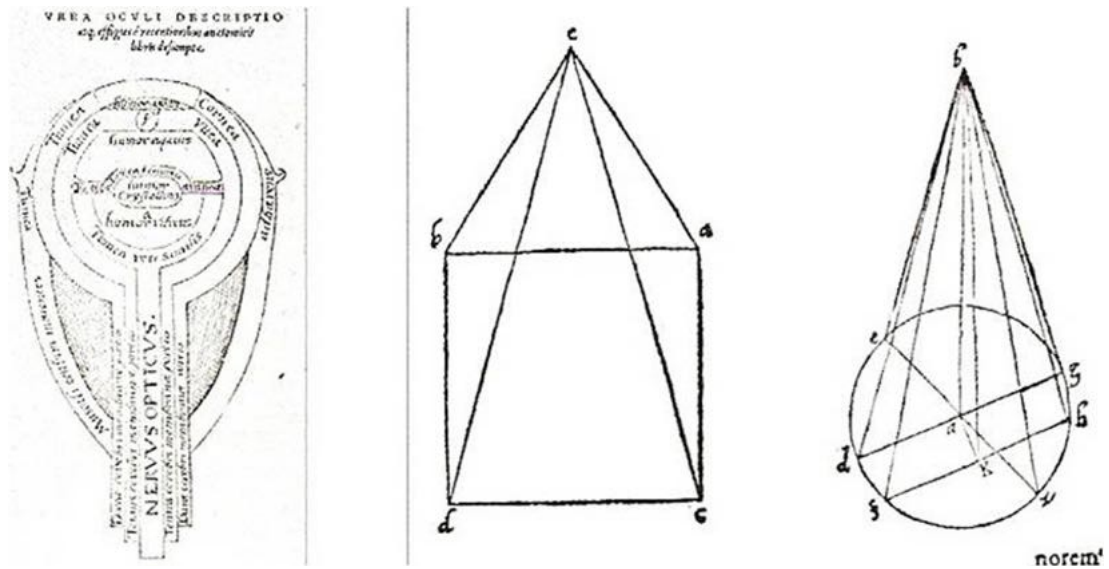


3. FINEO, Oroncio: *Orontii Finei... in sex priores libros geometricorum elementorum Euclidis Megarensis demonstrationes. París, Simón de Colines, 1536.*



4. PÉREZ DE MOYA, Juan: *Tratado de Matemáticas que se contienen cosas de Aritmetica, Geometría, Cosmographia, y Philosophia natural... Con otras varias materias, necessarias a todas artes Liberales, y Mecánicas... En Alcala de Henares, por Juan Gracian. Año de 1573.*





5. ALHAZEN: *De aspectibus*, in *Opticae thesaurus: Alhazeni Arabis libri septem*, F. Reisner, ed., Basel, 1572, lib. II.



6. ONDÉRIZ, Pedro Ambrosio: *La perspectiva y especularia de Euclides... Traducidas en vulgar castellano... por Pedro Ambrosio Ondériz... En Madrid, casa de la viuda de Alonso Gómez, 1585.*



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Obras surgidas de la memoria: Pedro Cano

María González Sánchez  
Universidad de Murcia

### Resumen

En las obras del pintor Pedro Cano se da una coexistencia entre presente y pasado, entre modernidad y clasicismo. El artista retoma la memoria del pasado, de un pasado tanto artístico como personal. Así pues, en la creación de sus obras entra en juego la memoria del arte, pero también lo que denominaremos como memoria de pintor. Todo ello conjugado con la modernidad de su visión.

### Abstract

*In the works of the painter Pedro Cano there is a coexistence between present and past, between modernity and classicism. The artist recovers the memory of the past, a past both artistic and personal. Thus, in creating his works comes into play the memory of art, but also what we shall call painter's memory. All this get combined with the modernity of his vision.*

A lo largo de la historia del arte diversos artistas se han servido del pasado como fuente de inspiración en la realización de sus obras. Balthus, por ejemplo, fundamentaba los conceptos básicos sobre los que se construía su arte pictórico en el estudio y análisis detallado de los grandes maestros del pasado y afirmaba que la pintura sin memoria no es posible, y sin cesar reivindicaba la imperiosa necesidad de un conocimiento profundo de la historia del arte del que, en su opinión, carece la inmensa mayoría de los pintores contemporáneos. Sin embargo, esto no ocurre con el pintor Pedro Cano, ya que retoma temas del pasado, hechos de la historia más o menos reciente por lo que en sus obras se recrea la memoria del arte, pero también la memoria de pintor, ya que el artista logra extraer de sus recuerdos detalles y escenas que va plasmando en sus obras y que forman parte del pasado, además un gran número de sus obras giran en torno a la memoria. En este sentido, analizaremos el trabajo de este pintor en el que la memoria juega un papel relevante.

Con el artista Pedro Cano (1) la pintura murciana alcanza una de sus más altas cotas de calidad y reconocimiento internacional. Así lo demuestran sus habituales exposiciones en Italia y Estados Unidos y en otros países a ambos lados del Atlántico. Comenzó su andadura de forma autodidacta realizando sus primeros óleos a partir de los diez años, en su pueblo natal, Blanca (Murcia). En 1965 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y cuatro años después gana una beca de pintura de paisaje del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, ciudad en la que tiene establecida su residencia, que comparte con estancias en Blanca, donde mantiene abiertos casa y estudio. No obstante, a pesar de sus estancias en estas dos ciudades y en Nueva York y sus prolongados viajes por lugares tan dispares como Siria, Jordania, Egipto, Yemen, o Libia, cabe destacar, que, a pesar de todo ello, Cano siempre lleva consigo su identidad, su personal visión artística.

Los rasgos estilísticos de su obra ligados a un lírico figurativismo y, a la vez, inimitables, son los que nos hablan de fuerza expresiva y de singularidad artística. A sus numerosos premios y reconocimientos, tales como, la Medalla de oro en la Bienal de Pintura y Escultura de Florencia en 1971 y un año después la Medalla de oro de la Bienal de Artes Gráficas de Florencia, en 2001 su nombramiento como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia y la encomienda de Isabel la Católica, se ha sumado la investidura del artista como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia que fue realizada en 2005.

En la producción pictórica de Pedro Cano se conjugan, como se ha indicado anteriormente, la memoria del arte y la memoria de pintor. En cuanto a la memoria del arte, Cano captura el pasado como modelo plástico, retoma de la Antigüedad los motivos iconográficos que plasma en varias de sus obras y del Renacimiento toma aspectos técnicos, como la perspectiva, los escorzos, todo ello conjugado con la modernidad de su visión. «Ayer, en la Villa, pensé en la cantidad de vidas silenciosas, furtivas como las de los animales, irreflexivas como las de las plantas: que han vivido entre Adriano y nosotros: bohemios del tiempo de Piranesi, saqueadores de ruinas, mendigos, cabreros, aldeanos refugiados entre escombros....» (2). Pedro Cano recordando a esos bohemios del tiempo de Piranesi, mediante sus obras realiza un viaje

por la arqueología, en ellas ha recreado los frescos pompeyanos, las puertas y la muralla de La Ciudad Eterna y la Villa Adriana. La antigüedad entra de lleno en la modernidad gracias a los vestigios y a las ruinas. En Cano se da una simbiosis entre tradición y modernidad. Se trata, en definitiva, de arqueología pintada, motivo pictórico que ha interesado a otros artistas, desde Claude Lorrain y Piranesi, pasando por J. M. W. Turner y Caspar David Friedrich, hasta Roy Lichtenstein, todos ellos referidos, tal como indica Luis Alberto de Cuenca (3), en el libro titulado *Ruinen-Faszination* de Jeannot Simmen que fue publicado en Dortmund (1980).

El pintor Pedro Cano se detiene ante las ruinas con un doble sentimiento, al igual que los artistas románticos: «La incuestionable afición de los artistas románticos a plasmar en sus telas los restos materiales del pasado guarda más bien relación con aquella original conciencia que les hacía comprender la contradictoria obra de la Naturaleza. Lo peculiar y fecundo de la “ruina romántica” es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debida al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad» (4).

Una de las primeras series en las que Pedro Cano rememora la antigüedad sería en la denominada *Hortus* (5) de 1993, ya que está concebida como si se tratase de un homenaje a las pinturas murales romanas de la época de Augusto, en la que era muy común reproducir los jardines reales en el interior de las viviendas, tal es el caso del fresco de la Sala del Jardín de la Villa ad Gallinas Albas, en Prima Porta, actualmente en el Palazzo Massimo alle Terme de Roma. En este fresco se recrea todo un bosque que semeja encantado, todo lo que se ve en primer término está pintado minuciosamente del natural, mientras que en los planos siguientes las formas se van desdibujando hasta sumirse en una niebla, hecho igualmente característico en la obra de Pedro Cano. El pintor se identificó con esta pintura del pasado en el sentido de ese cierto amor por la materia, por el tiempo, por los tonos que insinúan imágenes dentro de la gran mancha de color que es la pintura (7).

*Hortus* (6) se compone de una serie de obras en las que se plasman unos huertos íntimos, pequeños y sencillos, en los que se evidencia la fascinación que el artista siempre tuvo por la pintura abstracta. Los *hortus* de Cano revelan el paso del tiempo, parecen haber sido rescatados de época romana y dotados de modernismo, no muestran un rico muestrario de naturaleza, parecen ser captados en su momento de declive como si el tiempo los hubiese deteriorado al igual que los frescos de la época de Augusto tan presentes en esta serie. En los frescos de la casa de Livia existía, además, una unidad cromática con predominio del rojo y en su recuerdo, el artista, sigue manteniendo un monocromatismo, pero va jugando con una distinta tonalidad en cada una de sus obras ( gris, malva...), tal como indica el propio título de las obras tales como, *Hortus I gris*, *Hortus III malva* y *Hortus II negro* (ils. 1-3), que son un ejemplo de ello. Este uso del color produce una composición cromáticamente armónica en todas las obras de esta serie. Por otro lado, este ciclo pictórico es un homenaje a los pequeños jardines domésticos que la gente organiza en los pueblos del sur de España e Italia, a la naturaleza doméstica, en definitiva.

Tras *Hortus* y después de treinta años de vivir en Roma, el pintor, siempre fascinado por la Antigüedad clásica, trabaja entre 1998 y 2000 en una serie titulada *Ad Portas*, en la que, en este caso, el artista representa la muralla y las catorce puertas de entrada a Roma (9). La puerta, en esta serie, es concebida como una metáfora de “apertura” a los muchos elementos en común que tienen las culturas mediterráneas. En el caso de Cartagena y Roma, estos lazos se acentúan, ya que la ciudad portuaria murciana guarda en muchos de sus rincones la huella de esta civilización, que dejó su marca en algunos de sus monumentos más importantes.

Pedro Cano ha recreado en esta serie, compuesta por veintidós acuarelas de grandes dimensiones, varios elementos romanos, la puerta, el corredor y la muralla, que conoce de primera mano, ya que vive en Italia desde que tenía poco más de veinte años. Recordemos que llegó con una beca de la Academia de España (10) y ha pasado en la Ciudad Eterna prácticamente dos tercios de su vida. Se trata de una ejemplar interpretación de unas formas clásicas desde la personal visión y técnica del pintor, afirmando incluso Maurizio Calvesi: «No pienso que después de Piranesi los antiguos muros de Roma hayan conocido a un intérprete más fino que Pedro Cano, y eso que era difícil creer que un tema tan románticamente circunscrito en el tiempo pudiese resucitar en la modernidad, ser tan interiorizado como para recuperar su verdad poética» (11).

En este caso, la imagen de la puerta se nos presenta monocromática, con su doble rostro de acceso a las murallas : su *verso* y su *recto*, es decir interpretadas por sus dos caras, la interna y la externa. Se trata de catorce puertas, algunas restauradas, otras poseen muros. Esas puertas, las del Popolo, Pinciana, Pia (il. 4), Acqua Felice, Tiburtina, Maggiore, San Giovanni, Asinaria, Latina, San Sebastiano, San Paolo, Portese, San Pancrazio y Settimiana, son las que rodean la ciudad y conectan una parte con otra. Dentro de esta serie, realiza también unos óleos titulados *Interior romano I* e *Interior romano II* (il. 5) que representan, en concreto, el corredor del Museo de la Muralla en Porta San Sebastiano, en Roma.

En el 2005 vuelve a conjugar el artista la arqueología con la pintura con la realización de unos grabados en los que plasma los restos arquitectónicos de Villa Adriana. La galería de arte La Aurora de Murcia presentaba en junio de 2005 un libro en edición para bibliófilos y coleccionistas de ediciones de lujo sobre el trabajo del pintor referido a la villa que el emperador romano Adriano se hizo edificar junto a la localidad italiana de Tívoli. El libro estaba compuesto por doce grabados al agua fuerte y al agua tinta de Cano acompañados por los textos del escritor Luis Alberto de Cuenca, el catedrático de Arqueología de la Universidad de Murcia Sebastián Ramallo y del director de teatro Mauricio Scaparro (12). En definitiva, se trata de una ejemplar interpretación de unas formas clásicas desde la personal visión y técnica del pintor.

Por otro lado, en cuanto a la memoria de pintor, Cano pinta algunas de sus obras solo basándose en sus recuerdos, en la memoria de sus sueños. Además rinde tributo a la huella que las personas dejan sobre los objetos y el espacio a través del tiempo. Existe siempre en su obra un hálito de ensoñación, como una atmósfera irreal y lejana a los presupuestos naturalistas. La ausencia y la soledad desbordan lo pictórico. La memoria es lo que permanece patente. Nos referimos, dentro de la producción pictórica de Cano, a una serie de imágenes que giran en torno a la figura humana y que podríamos denominar como “imágenes



del recuerdo y la ensoñación”. Se trata de pinturas en las que la visión que se nos presenta no parece pertenecer a una realidad inmediata, omnipresente, sino que forma parte del subconsciente del pintor, de su memoria. Son obras tales como la denominada *Ricordo + spazio + gente* (1970). En estas obras el pintor se ausenta de la realidad más inmediata y plasma imágenes pertenecientes al mundo de la memoria. El propio pintor en una de sus entrevistas señalaba que en la temática de sus obras se da «un interés especial por la memoria. Es decir, mis cuadros quieren decir algo de lo que ya sucedió, se refieren a hechos que pertenecen al pasado» (13).

En la década de los setenta, Cano realizaría la serie titulada *Imágenes de vida y muerte*, en la que representa las historias que le habían contado en su niñez sobre la guerra civil española y sus huellas, las consecuencias de esa trágica experiencia. Todas estas historias habían sido interiorizadas por el artista debido a los vividos testimonios que le contaron. Se trataban de imágenes del recuerdo, de la memoria inundadas de una angustia existencial (il. 6).

«Las hazañas bélicas han parecido en todos los tiempos tema para ensalzar y transmitir a la posteridad, pero los escritores y artistas que a ello se dedicaron, casi siempre ilustraron sólo los acontecimientos épicos, los espectaculares despliegues campales, los actos aguerridos o fieros o generosos de monarcas, caudillos y héroes; de ahí la exaltación a menudo retórica de una guerra hermosa, aunque incómoda», tal como indica Paolo Lecaldano (14). Pedro Cano recordando a Goya, que también se había detenido en las consecuencias de la guerra y en quienes se vieron envueltos en ella, elude las grandes acciones militares, aunque la concepción plástica evidentemente es diferente en ambos.

La primera ocasión que tuvo nuestro artista para mostrar en público dicha serie fue en 1972, en la Galería Zero de Murcia, se trataba de su primera exposición individual. En ella presenta treinta «dibujos fantasmagóricos de sus imágenes de vida y muerte con sus figuras rotas en violentos escorzos, quizá de los más expresivos de la obra de Pedro Cano, y en los que el recuerdo de Mantegna pudo no haber andado lejos» (15).

En 1973 expone en la Galería Egam de Madrid obras de este mismo ciclo temático en el que predominan las formas manieristas y los escorzos. En ese mismo año, expone en Delta Internacional Art Centre, en Beirut, capital del Líbano, que antes de la guerra estaba considerada como la Suiza del Medio Oriente. En las obras aparecía representado un hombre captado en la ambivalencia muerte-vida, como es característico de esta serie. Eran como imágenes del recuerdo, de la memoria inundadas de una angustia existencial, que en su momento fue vislumbrada por la crítica. Las observaciones de Helen Khal no dejan dudas al respecto: «*The figures lie, still and silent, portrayed from a foreshortened angle with the structural precision of a camera eye. A patch of light illuminates part of the body, then ambiguous shadow takes over and diffused fragmentation of form begins. Like a remembrance of things past and the evasivetricks of memory, sharp images are projected against muted, elusive detail. And one begins to see other shapes, other meanings. The extension of a hip and leg becomes a landscape in itself, with living rocks, with crevices and protrusions that become human and curiously erotic*» (16).

Roberto Tassi en 1982 también aludía al recuerdo: «*Ma la pittura de Pedro Cano tendeva súbito a*

*complicarsi di bui terrori, di muti dilori, che salivano su dai tortuosi sentieri del ricordo»* (17). En definitiva, la tarea de Pedro Cano en esta serie consistió en trasladar a representaciones plásticas el material que otras memorias le proporcionaban.

Por otro lado, estarían las obras en las que el pintor representa una figura humana (presencia) que porta elementos que recuerdan a un ser querido ya no presente (ausencia). Cano utiliza estos elementos que aportan presencia en la ausencia, es decir, la ausencia queda presenciada mediante estos elementos, tales como, fotografías, carnets o sellos matados. A estos elementos hace alusión Germán Ramallo, «es la huella del recuerdo, son los personajes que se buscan, es la presencia de una ausencia dolorosa. Pero también son los vínculos materiales que nos unen con nuestro pasado: pueden ser la imagen que concreta y define la memoria. Estos documentos gráficos, incluso a veces con notas escritas, van prendidos en las ropas, aun cuando éstas aparezcan dejadas sobre sillas o colgadas, y también se clavan en la pared de una antigua casa ya manchada por el paso del tiempo, o aparecen como único relleno en *La maleta vacía* (1984)...» (18).

Algunas de sus figuras, como se ha indicado, portan fotografías de personas ya ausentes pero que perduran en su memoria, imagen que nos recuerda a las madres de Plaza de Mayo de Argentina, que portaban fotografías de los miles de desaparecidos en la década de los años setenta. El pintor extrae esta visión de una costumbre ancestral italiana. Una de las obras a citar en este sentido, sería *Congiunti* (il. 7), en la cual se representan una pareja de ancianos que portan fotografías de sus seres queridos ya perdidos. Sin embargo, no hay tragedia, sino melancolía; siempre la irrealidad mágica de Pedro Cano equilibra la escena hacia un sentimiento lírico.

En definitiva, se podría decir, que en las obras de Cano nunca se percibe una presencia absoluta, sino que se encuentran en un contexto de ausencia, matizadas por el factor tiempo, ya que no parecen imágenes de una realidad inmediata, omnipresente, sino que parecen más bien imágenes del subconsciente, que bien pueden tratarse de sueños o recuerdos del pasado mediatizados por la memoria y trasladados al lienzo. El artista dota a las escenas de una indeterminación temporal, se nos muestran como lejanas y a la vez cercanas. Llenas de añoranza por lo ya vivido, de melancolía. Los personajes parecen encontrarse en un tiempo pasado.

Por otro lado, haremos referencia a sus obras enmarcadas dentro del epígrafe “Alrededor de la ausencia”, se trata de obras en las que fluye un hálito de ausencia, que se nos muestran entre lo misterioso y lo cotidiano. Son obras desnudas de todo artificio. En algunas de ellas se representan interiores en los que Cano detiene su mirada más en la atmósfera que en los elementos que los conforman (20). En la percepción del espacio y la luz el pintor no recurre al claroscuro violento, a los efectos contrastados por planos iluminados o en sombra. El pintor elude el exceso de detalles, son espacios llenos de simplicidad, de soledad. Estancias que nos transmiten sentimientos interiores, emociones sugeridas. Lugares llenos de incertidumbre, de un aire onírico, que pertenecen al mundo del recuerdo. Es la poética del silencio y el vacío.

A partir de la década de los setenta el artista comienza a realizar esta serie de obras en las que se representan estancias inundadas de ensoñación y misterio, de soledad y ausencia, en ellas la presencia humana no se encuentra, sólo su huella, como la que se nos muestra en su obra titulada *Interior sepia* de

1974 (il.8). En ella se da una vuelta a la casa vacía en un intento de reconstruir lo sucedido a través de los elementos que han quedado abandonados. El monocromatismo de la imagen agudiza la sensación de soledad y nos introduce en una situación suspendida entre espacio y tiempo, donde solamente el elemento vertical del muro, nos evidencia la realidad y marca el positivo y el negativo en el encuadre de unas escenas a la manera de las secuencias cinematográficas. El espacio se nos muestra vacío, en él impera el silencio. Sólo los recuerdos llenan la estancia, el tiempo parece haberse detenido, las historias vividas en esa habitación quedan atrás, sólo queda ahora su huella, su recuerdo.

En la década de los ochenta continúa realizando obras en las que se nos muestran de nuevo espacios vacíos, ausentes. Nos referimos a óleos como los titulados *Casa vacía I y II* realizados entre 1985 y 1986, que fueron expuestos en la ya citada exposición *El lugar deshabitado* (21). En definitiva, en estas obras aparece la huella que nuestra existencia deja en las cosas, son interiores en los que se encierra el recuerdo de lo allí sucedido, la evocación del pasado. Lugares para el encuentro de emoción y recuerdo. El tiempo y la memoria entran en juego. Se da la representación de la señal indeleble del tiempo.

En 1990 expone en la Fiorella Urbinati Gallery de Los Angeles *El lugar deshabitado*. A pesar de que las obras pertenecientes a esta serie son realizadas en Nueva York, su origen se encuentra en una estancia del pintor en los baños de Mula (Murcia), a la vuelta de un viaje a Nueva York. En ese lugar Pedro Cano encontró una serie de objetos –tumbonas, baúles, sillas– que despertaron su curiosidad, ya que todos ellos contenían una historia intrínseca, vivida. El artista en la representación de estos objetos pretende reconstruir esa historia, un ejemplo de ello es la representación de la tumbona o la silla vacía que están plasmadas como si aún tuviesen el peso y el olor de la gente que las ha estado usando (19).

Cano pinta cosas que se encuentra en el caminar de su vida, las cuáles se le presentan como objetos casi mágicos que aguardan conteniendo historias del pasado, entran en conexión con él y los rescata de ese submundo de la memoria, para plasmarlos en sus lienzos con tal naturalidad que flotan airosos dentro de ellos sin trabas ni encorsetamientos. Los objetos representados por el pintor están llenos de recuerdos del contacto y el uso, de vivencias acumuladas a lo largo de un periodo de tiempo. La tumbona, la maleta, la caja vacía, la cama,... todos llevan consigo sus historias particulares.

Y de nuevo, en su última serie realizada hasta el momento, en 2008, *Identidad en tránsito*, rememora un momento ya ocurrido, en este caso, en Italia, en la década de los años noventa, cuando miles de albaneses llegaron al puerto de Bari huyendo de su país. Esta serie consta de veinte grandes óleos en los que muestra imágenes de hombres y mujeres, todos de espalda, sin identidad, que van en camino, que cuentan sus vidas a través de sus cuerpos y gestos (ils. 9-10). Además de los veinte óleos, también forman parte de la serie una treintena de acuarelas sobre papel, del mismo tema. Los óleos miden 200 por 140 centímetros, «en los que cabe una persona a tamaño natural», tal como ha señalado Cano. Además, apunta que los grandes cuadros forman una especie de «ejército de seres humanos, todos vistos de espaldas y que no necesitan mostrar la cara para contar a través de sus cuerpos y gestos la experiencia de la vida».

En definitiva, estas obras muestran «hombres y mujeres que nos piden les sigamos, sin que les adelantemos nunca, en silencio, hipnotizados, no tanto por la historia que sugieren, cuanto por su

contundente presencia; por ser, sobre todo, admirables piezas de pintura, portadoras para siempre de un pensamiento que se ha hecho forma». Es así como finaliza el texto que Lorenza Trucchi ha escrito sobre los cuadros de Pedro Cano en el catálogo de la exposición (22). Y es que para Cano es más importante la concepción plástica de cada obra que el hecho representado. La realidad es una especie de pretexto para pintar.

Finalmente, cabe decir, que la formación del artista no termina nunca, siempre continúa latente. Cano siempre retoma temas del pasado, hechos de la historia más o menos reciente. Continuamente experimenta nuevos lenguajes, nuevas iconografías y vuelve una y otra vez a revisar su arte. Sin embargo, lo esencial de su personalidad artística permanece inalterable. Pedro Cano siempre ha tenido presente sus raíces, su identidad con la que ha viajado, como si de su equipaje se tratara. Él no abandona su propia forma de hacer. Posee un estilo propio que persiste a lo largo de su obra y que ha permanecido en lo esencial al margen de nuevas corrientes sin perder la ubicación contemporánea del momento dónde sus obras se han realizado.

## Notas

1. La figura del pintor Pedro Cano ya fue abordada en el XV Congreso Nacional de Historia del Arte de 2004 en una comunicación presentada bajo el título *Archivo de la memoria*, cuya lectura se realizó en la Mesa III. “Canales y difusión artística en la contemporaneidad” en Palma de Mallorca. También se presentó en el XVI Congreso Nacional de Historia del Arte de 2006 otra comunicación que se expuso en la Mesa IV. “Tesis de Doctorado en curso de realización. Proyectos de investigación subvencionados. Otros estudios” en Las Palmas de Gran Canaria. Esta comunicación versaba sobre la Tesis Doctoral realizada sobre el pintor, titulada **Pedro Cano: Estudio sobre su obra**, que fue presentada el 28 de febrero de 2008 en la Universidad de Murcia, obteniendo la calificación de Sobresaliente “Cum Laude”.
2. YOURCENAR, Marguerite: *Cuadernos de Notas a las «Memorias de Adriano»*, Narrativas/Edhasa, Barcelona, 1982, pág. 257.
3. DE CUENCA, Luis Alberto: “Pedro Cano y Las ruinas de Villa Hadriana”, en *Pedro Cano Villa Adriana*, Galería La Aurora, Murcia, 2005, pág. 3.
4. ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1983, págs. 21-22.
5. Casi veinte años después de su primera exposición de dibujos en la Galería Egam de Madrid, Pedro Cano volvió a exponer en dicha ciudad en 1993 con *Hortus*, en la Galería Biosca, en la que se expusieron diez óleos de gran formato y cien acuarelas. En 1995 y durante dos meses realiza en la Galería Palatina de Buenos Aires su primera gran exposición en América Latina que constaba de siete telas y setenta acuarelas pertenecientes a esta serie.
6. Para los romanos la palabra *Hortus* significaba jardín-huerto.
7. ARCO, Antonio: “Soy como pinto”, en *La Verdad*, Murcia, 20 enero 1993, pág. 36.
8. El mismo Gaetano Messineo, director de las excavaciones de la Villa de Livia en Prima Porta, incide también en esta analogía: «La antigua pintura de paisaje helenístico-romana oscila igualmente entre realidad y abstracción, de igual modo subraya el contraste entre el fondo brumoso y las zonas de luz de los elementos en primer plano. Esto, y un mismo absorto silencio que rodea las cosas, era el oculto ligazón que, atravesando milenios, encadenaba la pintura de Pedro Cano al gusto paisajístico de la tradición antigua». *Cfr.* MESSINEO, Gaetano: “Alrededor de Livia” en *Hortus*, Galería Biosca, Madrid, febrero 1993, (sin paginar).
9. Esta serie fue mostrada en una exposición organizada por los ayuntamientos de Roma y Cartagena para el jubileo de 2000 y permaneció en la capital italiana durante tres meses, en el Museo de las Murallas en Porta San Sebastiano. Más tarde, se expuso en Cartagena, en el viejo Hospital de Marina, sede de la Universidad Politécnica. El pintor trató de unir con esta iniciativa artística las culturas de Cartagena y Roma. Esta serie también se presentó en las Salas de Exposiciones del Museo de la Ciudad de Valencia entre mayo y junio de 2002 bajo el título **Puertas**.



10. El director de la Academia de España en Roma, Felipe V. Garín Llombart se refería a Pedro Cano como «poeta del color y de pintar sin pintar, o mejor, sin parecer que pinta, tiene la rara virtud de que su obra se hace histórica en cuanto se fija al soporte. Parece que siempre hubiese estado así, que no fuese posible pensar que cabe aproximarse al tema de otra manera, tan sutil, tan permanente». *Cfr.* GARÍN LLOMBART, Felipe V.: “Muros de papel”, en *Pedro Cano ad Portas*, Museo delle Mura, Roma, 2000, págs. 32-34
11. CALVESI, Mauricio: “Luz y Tiempo”, en *Pedro Cano Ad Portas*, Murcia, 2000, pág. 21.
12. Los cuadernillos de los textos unidos a la publicación van ilustrados con fotos en blanco y negro del propio Cano para el texto de Ramallo, con un pequeño cuaderno de acuarelas hechas *in situ* para el de Luis Alberto de Cuenca y con parte de los diseños del vestuario que el artista de Blanca elaboró en 1989 para la representación de *Memorias de Adriano* de la escritora Margeritte Yourcenar, llevada a cabo por el director Maurizio Scaparro en la Villa Adriana de Tívoli, quien recuerda en el libro la elección de colores y cortes del ropaje utilizado por los inquilinos de “Villa Adriana” y de su época.
13. ARIJA, P.: “La Universidad abrió sus puertas a la pintura de Pedro Cano”, en *Línea*, Murcia, 20 enero 1983, pág. 4.
14. LECALDANO, Paolo: *Goya. Los Desastres de la guerra*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1976, pág. 5.
15. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen: “Pedro Cano”, en *Universidad de Murcia*, Murcia, 20 enero 1983, (sin paginar).
16. Trad.: «La figura yace, tranquila y silenciosa, retratada desde un ángulo escorzado con la precisión estructural de una cámara. Algo de luz ilumina parte del cuerpo y entra en escena una sombra ambigua y fragmentos de formas difuminados. Como un recuerdo de cosas pasadas y juegos evasivos de la memoria, imágenes afiladas se proyectan frente a un silencioso y esquivo detalle. Y uno comienza a ver otras formas, otros significados. La extensión de una cadera y pierna se convierte en un paisaje en sí mismo, con rocas vivientes, con grietas y salientes que llegan a ser humanos y curiosamente eróticas». *Cfr.* KHAL, Helen: “Cano at Delta Internacional”, en *L'Orient*, Beirut, 1973.
17. Roberto Tassi (Roma, 1982): «Pero la pintura de Pedro Cano tendía inmediatamente a complicarse con oscuros terrores, con mudos dolores, que salían a la luz desde los tortuosos senderos del recuerdo». (Trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara). *Cfr.* RAMALLO ASENSIO, Germán: “Laudatio in Honorem” en *Discursos Pronunciados en el Acto de Investidura de Pedro Cano Doctor Honoris Causa*, Universidad de Murcia, Murcia, 23 septiembre 2005, pág. 16.
18. RAMALLO ASENSIO, Germán: “El privilegio de crear” en *Secuencias*, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia, 2002, pág. 18.
19. En este sentido el propio pintor nos habla de una filosofía de la ausencia: «Esos objetos vacíos, que ya apenas se usan, son el motivo genérico de lo que he pintado para Los Ángeles; es como una filosofía de la

*ausencia*». Cfr. GALIANA, Jose María: “Sin memoria no es posible crear”, en *La Verdad*, Murcia, 30 diciembre 1989, pág. 59.

20. Antonio López ya realizó representaciones de interiores, algunos aparecen vacíos con la única presencia de algún colchón plegado, como su obra titulada *Habitación de Tomelloso* de 1972. En otras de sus obras aparecen figuras y apariciones como en la representación del interior de una casa madrileña en la obra titulada *Figuras en una casa* de 1967, Pedro Cano se aleja de esta última forma de representación, ya que en sus interiores no representa la presencia humana, aunque no olvida su huella.

21. En el catálogo de dicha exposición José Martínez Calvo señalaba: «Existe, sin duda, algo de contenida tristeza en los cuadros de esta exposición. Como si fueran representaciones de un lugar, al igual que el que da título al bello poemario de Cernuda, “Donde habite el olvido”. Son, todos, pedazos de una probable historia, porque cada uno de ellos encierra, en el escueto espacio de sus dos dimensiones, mil historias posibles. Son como minuciosos escenarios de un plató sin actores. La historia, la vida en ellos, hace tan sólo un instante que ha sucedido o está a punto de empezar. Son lugares solitarios, deshabitados, pero no ajados por la soledad o el abandono. En ellos todo está preparado, listo, dispuesto para que la acción comience y se disparen las emociones. O, lo que es peor y tal vez más acertado, ya todo ha sucedido. Hace un instante apenas. La pasión se ha extinguido y no queda más que comenzar esa angustiosa y temida espera, dar principio al inicio del olvido» Cfr. MARTINEZ CALVO, José: “The arena of absence”, pres. cat. *The uninhabited place*, Fiorella Urbinati Gallery, Los Ángeles (USA), 1990.

22. Esta serie se expuso en el Museo de las Termas de Diocleciano y más tarde se trasladó a Florencia, a la Sala d'Arme, del Palazzo Vecchio. Además, después de ser expuesta en Murcia, se pretende llevar esta exposición por otras ciudades españolas.

**Ilustraciones:**



1. CANO, Pedro: Hortus I gris, 1992, óleo sobre tela, 200 x 110 cm.



2. CANO, Pedro: Hortus III malva, 1992, óleo sobre tela, 200 x 110 cm.





3. CANO, Pedro: Hortus II negro, 1992, óleo sobre tela, 200 x 110 cm.



5. CANO, Pedro: Interior romano I, 2000, óleo sobre tela, 270 x 70 cm.



4. CANO, Pedro: Porta Pía (frente), 2000, acuarela sobre papel, 100 x 100 cm.



6. CANO, Pedro: Dibujo, 1971, 50 x 50 cm.



7. CANO, Pedro: Congiunti, 1972, óleo sobre tela, 180 x 180 cm.





8. CANO, Pedro: Interior sepia, 1974, óleo sobre tela, 150 x 200 cm.



9. CANO, Pedro: Identidad en tránsito, 2006, óleo sobre tela, 200 x 120 cm.



10. CANO, Pedro: Identidad en tránsito, 2006, óleo sobre tela, 200 x 120 cm.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El historiador del arte y las intervenciones en el Patrimonio Histórico-Artístico. Un caso práctico: El Hotel Palacio del Bailío de Córdoba

Blanca M. González Talavera  
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

### Resumen

De los cinco perfiles profesionales reconocidos a nivel nacional relativos al historiador del arte, el de “protector y gestor del patrimonio histórico-artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial” ha sido analizado a través de un caso práctico, el Hotel Palacio del Bailío de Córdoba, en el que se han puesto en cuestión las principales competencias del historiador del arte en dicha materia, así como las posibles carencias en la formación universitaria relacionadas con este perfil.

### Abstract

Of the five professional profiles recognized at national level, relatives to the art historian, those of “protector and manager of the artistic-historic and cultural patrimony in the institutional and business fields” have been analysed through a practical case, that of the Palace-Hotel Balio in Córdoba, where the expertise -in such matters- of the art historian has been questioned, as well as the weaknesses of the present university teaching to empower them to carry out such competence.

## La tutela del Patrimonio Histórico en Andalucía

Actualmente, el Patrimonio Histórico está considerado como el «conjunto de bienes materiales e inmateriales relacionados con la actividad del hombre a lo largo de la historia, los cuales disponen de significados para los ciudadanos en el presente, lo que exige su protección» (1). En España, este Patrimonio está regulado por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Sin embargo, la competencia para la tutela del mismo está descentralizada en las Comunidades Autónomas (2). En el caso que nos concierne, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía confía a la “Dirección General de Bienes Culturales” la tutela del Patrimonio histórico-artístico. Dicha competencia queda recogida en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA núm. 248 de 19 de diciembre de 2007), en cuyo artículo 6 formula la constitución del “Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía (CGPHA) (3)”, peculiaridad de la normativa autonómica en relación a la estatal, ya que se configura como un «instrumento para la salvaguarda de los bienes en él inscritos, la consulta y la divulgación de los mismos». Este Catálogo, gestionado por el “Servicio de Protección del Patrimonio Histórico” (4), incluye todos los bienes declarados B.I.C. entre los que se encuentra el objeto del presente estudio: La “Casa del Bailío” de Córdoba (también conocida como “Casa Castejón”), actual “Hotel Palacio del Bailío”. Este Bien figura en dicho Catálogo dentro del Patrimonio Inmueble, con un régimen de protección de B.I.C. (BOE 18/03/1982) bajo la categoría de Monumento. Mi interés por entender cómo se recrea el pasado del edificio en la actualidad, me llevó a contactar con el arquitecto D. Ángel Ramón Martínez del Valle (5), quien me facilitó la información necesaria sobre la intervención que se llevó a cabo en este edificio.

Cuando se trata de intervenir sobre el Patrimonio Histórico, la Arquitectura Contemporánea debe atenerse a una serie de normativas relativas a la Conservación y Restauración y, concretamente, a métodos establecidos para la intervención en los Bienes Inmuebles. Propongo, en el siguiente apartado, hacer un estudio de las actuaciones sobre la tutela del patrimonio que lleva a cabo la administración pública andaluza a través de la Consejería de Cultura. Bien es sabido que Andalucía disfruta de un Patrimonio Cultural excepcionalmente amplio y diverso, que se constituye no sólo como riqueza a conservar sino como punto de encuentro en relación al pasado y recurso clave de identificación colectiva, capaz de contribuir a un verdadero progreso.

### La intervención en la antigua “Casa del Bailío” de Córdoba.

La que en su momento fue conocida como “Casa del Bailío” o “Casa Castejón” – nombre que recibe por haber sido ocupada por la familia de don Rafael Castejón y Martínez de Arizala (6) en el pasado siglo XX – se asienta sobre una antigua *domus* (il.1) próxima al foro de la que por entonces era la colonia patricia de *Corduba*. Durante la Edad Media fue ocupada por moradores musulmanes hasta que Fernando III el Santo se hizo con la ciudad en 1236 y repartió las casas entre sus nobles. Desde ese momento, la casa fue

habitada por diversas familias –entre ellas la familia de Gonzalo Fernández de Córdoba, Gran Capitán– y destinada, desde el siglo XVII, a diversos usos (cuartel militar, edificio de correos...), hasta su actual uso, el hotelero.

Es así, a través de los distintos usos del edificio, como se hace patente la memoria de su pasado, pero esto no debe quedarse en relatar su historia, sino que se debe dar a conocer a una memoria colectiva, a un amplio público, para que quede constancia de su patrimonio. Y para ello, la manera más acertada fue la intervención (7) que se llevó a cabo en el edificio.

La propuesta de dicha intervención implicaba una adaptación del mismo al uso hotelero, en el cual primó un criterio general de actuación basado en el respeto a las estructuras existentes así como la conservación de los importantes valores patrimoniales que albergaba. El proyecto de reforma y adaptación del monumento a hotel de lujo, elaborado por el arquitecto D. Ángel Ramón Martínez del Valle, fue autorizado por la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de Córdoba con una serie de condiciones que resultan de especial interés desde el punto de vista del historiador del arte y que me permitirán analizar, a lo largo de este capítulo, un apartado clave en esta comunicación: el historiador del arte y los dictámenes histórico-artísticos.

Las condiciones que impuso la Consejería de Cultura permitían diferenciar cuatro ámbitos de la Casa del Bailío a los que calificó como “valores patrimoniales”:

- El mismo edificio: La intervención en la “Casa del Bailío”, considerada como patrimonio inmueble, debía tener en cuenta las reformas necesarias y las correspondientes adaptaciones para su uso hotelero. De esta manera, se deducen una serie de modificaciones que afectarían tanto a las demoliciones puntuales como a las nuevas fábricas. Por otra parte, la instalación del sistema de ascensores, así como las infraestructuras necesarias para la climatización y demás intervenciones para el saneamiento del edificio, generarían una serie de dolencias sobre las fábricas y sobre el subsuelo. Por este motivo se ordenó una supervisión arqueológica de todas aquellas labores que supusieran tanto en la planta existente (demoliciones puntuales) como nuevas edificaciones, y la presentación de un proyecto de ejecución correspondiente.
- El jardín del edificio: Fue considerado como un valor patrimonial con derecho a ser conservado en lo que respecta a su ordenación y a las especies vegetales existentes en el mismo. Esto implicaba una evaluación de sus características y del interés de las especies arbóreas antes de la intervención. Asimismo, se llevaría a cabo otra supervisión arqueológica que estudiase la posibilidad de plantar nuevos árboles o de instalar nuevas infraestructuras que afectarían al subsuelo que se reflejase en una propuesta de intervención en el jardín.
- La *domus*: Los restos arqueológicos pertenecientes a la *domus* romana (il.2 y 3) a nivel de sótano (bajo el forjado del patio principal de la casa) presentaban un enorme interés monumental. Sin embargo, estaban en un estado de abandono notable, por lo que se propuso una actuación arqueológica para la limpieza y documentación planimétrica y fotográfica de la totalidad de las estructuras arqueológicas como paso previo a la redacción del proyecto de conservación y puesta en valor.

- Las pinturas murales y otras decoraciones: Localizadas tanto en el patio principal como en determinadas estancias de la casa (planta baja y primera), fueron propuestas para un análisis por “perito competente” (8) debido a su valor e interés heterogéneo. Deducimos que “perito competente” será un especialista en la disciplina, un historiador del arte.

Para conocer el proceso que se llevó a cabo antes, durante y después de que fuese aprobada la propuesta de intervención –sobre la solicitud de autorización de proyecto de reforma y adaptación de edificio para hotel (9)– propongo seguir las líneas concretadas por la Consejería de Cultura de Andalucía en cuanto a las intervenciones en Bienes Inmuebles, donde señalo las que pueden ser competencias del historiador del arte en cada una de las fases del proceso:

A. La primera fase consiste en una serie de estudios previos del edificio, y es por eso que se conoce como “fase de conocimiento”. Es un proceso de documentación general de los bienes culturales del edificio que tiene como finalidad conocer su estado de conservación antes de intervenir sobre el mismo. Esto se materializa en una ficha de identificación, reconocimiento y prediagnóstico (FIRP) en la que el historiador del arte tiene una labor indispensable que se materializa en la redacción de un informe o dictamen histórico-artístico. Para ello, llevará a cabo una serie de actividades que contribuirán a identificar y reconocer el edificio, tales como:

1. Las actividades de documentación relativas al inmueble y a su entorno. Documentar implica no sólo hacer uso de los medios escritos, sino también emplear medios gráficos como la fotografía, el vídeo, etc.

2. El examen de materiales constructivos que permitan diferenciar un periodo de otro, a través de una interpretación del análisis estratigráfico del edificio. En este sentido, podemos apuntar una deficiencia en la formación universitaria de los historiadores del arte. En Universidades como la *Università degli Studi di Siena* (10) se imparte la asignatura *Archeologia dell'Architettura*, cuya finalidad es introducir al alumno en los análisis estratigráficos de los edificios. Esta es una metodología de estudio aplicada a los edificios históricos que superan los treinta años de antigüedad y que se caracteriza por el empleo de una serie de instrumentos de investigación orientados al proceso de análisis, evaluación y restauración de cada tipo de edificio (histórico, religioso, civil –público y privado– y arquitectura defensiva) para la conservación y gestión de los bienes culturales. El historiador del arte sería instruido con las siguientes actividades: lectura estratigráfica de edificios; análisis de los procesos productivos relacionados con los diversos materiales de construcción, el estudio de las técnicas murales y otros aspectos de la edificación – como los elementos decorativos– relativos al reconocimiento de la organización de la obra; la selección de un edificio ilustrando gráficamente los análisis esenciales. Con esta formación, el historiador del arte asumiría mayores competencias en actividades arqueológicas de apoyo a la conservación, tales como la lectura arqueológica paramental básica y el análisis de materiales constructivos de la edificación. La valoración del historiador del arte, sus conclusiones científicas y asesoramiento, se podrán plasmar en una memoria colectiva que determine el diagnóstico del edificio antes de su intervención (11).



3. Los estudios previos relativos a bienes muebles vinculados al edificio – como por ejemplo las citadas pinturas de la “Casa Castejón” – o de los bienes muebles extraídos del subsuelo del inmueble – tales como los restos de la *domus* romana bajo el patio central de la casa –, contribuyendo en este caso con la actividad arqueológica. Dicha actividad, como apoyo a la conservación del edificio, siempre ha recibido especial atención en las competencias de sus especialistas; el historiador del arte podría colaborar de manera eficaz en la memoria final que redacta el equipo de arqueólogos y contribuir en las conclusiones científicas propias del equipo pluridisciplinar del que forma parte.

4. Los estudios previos relativos a jardines históricos. Actividades como reconstruir paisajes históricos sobre la base de las fuentes arqueológicas o proceder a un reconocimiento arqueológico sobre el jardín histórico podrían incluir al historiador del arte, entre otros especialistas. En este sentido, otra de las asignaturas que los departamentos de Historia del Arte podrían incluir en sus programas docentes es *Archeologia del paesaggio* (12), una disciplina que introduce al estudiante en la complejidad de los temas inherentes a la arqueología de los paisajes antiguos y la reconstrucción de los mismos. Haciendo uso de diversas fuentes (históricas y arqueológicas) se podrá reconstruir el paisaje antiguo, dedicando especial atención a la investigación de campo (reconocimiento directo de jardines históricos) haciendo uso de una metodología amplia (análisis de diversas fuentes: literatura, inscripciones, iconografía, fotografías aéreas, sistemas informáticos digitales, etc.) desde el punto de vista de la tutela de los bienes arqueológicos.

Estas actividades quedarán reflejadas en un informe que no concluye en esta primera fase de conocimiento, sino que puede tener continuidad en las siguientes dos fases, teniendo en cuenta que otra de las funciones del historiador del arte será dejar constancia de las intervenciones que se están llevando a cabo. En la redacción de un informe o dictamen histórico-artístico –para el que no existe un modelo formalizado (13)– el historiador del arte puede seguir una serie de pautas, entre las que podemos destacar:

- La introducción: Se justificará el trabajo del historiador del arte dentro del equipo pluridisciplinar, argumentando la necesidad de sus propuestas para que la interpretación del inmueble/mueble resulte más completa. En este apartado, detallará el contenido del estudio y los objetivos que pretende cumplir para ofrecer unas conclusiones provisionales que sirvan de apoyo al resto del equipo.
- El contexto histórico-artístico del inmueble/mueble: Implica el análisis del conjunto de documentos que ha consultado sobre el Bien en el que va a intervenir. El historiador del arte podrá reflejar en qué estado se encuentra el inmueble/mueble antes de ser intervenido, lo que supone un estudio detallado desde los orígenes del mismo, explicando su evolución histórica y las intervenciones que se han sucedido a lo largo del tiempo. Si hubiese algún periodo en el que se documente una intervención más acusada sobre el objeto de estudio, el historiador del arte dejará constancia y hará hincapié en aquellas actividades que han resultado más críticas para el mismo.
- El análisis de la zona a intervenir: Supone analizar los materiales empleados (originales y recientes), las técnicas empleadas, etc.

- La bibliografía, el apéndice documental y los gráficos: Consta de un conjunto de obras consultadas por el historiador del arte, desde monográficos a artículos de revista, catálogos de exposición, etc. Incluir un apéndice documental supone haber consultado todas las fuentes que sirvan de apoyo al estudio que se está llevando a cabo (planos, fotografías, expedientes, etc.).

En el caso que analizamos, la intervención sobre la “Casa del Bailío” –condicionada por la protección de los cuatro “valores patrimoniales” ya mencionados– supuso la redacción de un informe sobre las pinturas y demás elementos decorativos que fueron analizados por D. Manuel Pérez Lozano (14), profesor de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba. Dicho informe se estructura en tres apartados de los cuales destacamos: El primero, en el que Pérez Lozano redacta una introducción histórica en la que no sólo nos informa sobre el devenir del edificio en el tiempo, sino que señala las transformaciones sufridas en el mismo y aquellas partes que considera de mayor interés. Y en el segundo apartado –“Características de la casa y ubicación de las pinturas”– procede al estudio detallado de las pinturas murales del patio principal y de aquellas situadas en otras estancias del edificio, además de adjuntar material gráfico de las mismas. Conviene detenerse en este segundo apartado para conocer las propuestas del profesor sobre la propuesta de intervención en estas pinturas para analizar los resultados que se obtuvieron después de la misma:

- Pinturas del patio principal: El conjunto de pinturas murales situadas en el patio que cubre la casa romana fue considerado «de gran interés histórico-artístico ya que testimonia unas formas decorativas ya prácticamente desaparecidas». Pérez Lozano analiza detalladamente la técnica empleada (fresco seco), la cronología (ca. 1720) y el autor de las mismas (Pedro Ruiz Morián), considerando que son restos de un conjunto que decoró todo el patio simulando arcos y columnas toscanas que enmarcan vanos bajo los que restaban figuras. Propone la protección de B.I.C. para el conjunto, además de recuperar aquellos fragmentos perdidos correspondientes al piso superior. El resultado fue una intervención de consolidación y reintegración de las partes perdidas –empleando la técnica del *regatino*– y la construcción de una marquesina volada de metacrilato a modo de tejado protector sobre la cornisa para proteger el conjunto pictórico.

- Pinturas de las salas F, G, H, I, J: Las pinturas y demás elementos decorativos localizados en estas habitaciones fueron sometidos a un exhaustivo análisis por parte de Pérez Lozano, cuyo resultado fue el siguiente:

- Sala F: La pequeña sala de planta octogonal que servía de distribuidor tenía sus muros decorados con elementos arquitectónicos adosados, pilastras corintias con entablamentos coronados por floreros y escudos con las iniciales de la familia Castejón. El conjunto fue evaluado por Pérez Lozano quien consideró que no tenía “especial valor histórico artístico”, pero que podrían conservarse si se pintaban en “colores más adecuados”.

- Sala G: Se trata de una sala oval, decorada con estilo historicista propio de mediados del siglo XIX (pilastras pareadas sobre zócalo y entablamento con friso decorado de motivos vegetales) que disponía de seis pinturas, cuatro murales y dos en parte sobre lienzo adherido a las maderas de las puertas.

Pérez Lozano propuso la protección de las seis por tratarse de un “conjunto interesante de pintura escaso en Córdoba y representativo del gusto de una época” (il. 4).

- Sala H: Esta amplia galería que responde al esquema distributivo de la típica casa señorial cordobesa –siglos XV al XIX– fue decorada durante los años centrales del pasado siglo XX con elementos evocadores de los principales monumentos cordobeses de época califal. Pérez Lozano propuso la conservación de dichos elementos decorativos por la «cierta calidad del trabajo de las yeserías» y propuso cambiar la policromía, considerando que era de «escasa calidad» (il. 5).

- Sala I: Toda la decoración de este salón estaba inspirada en la pequeña capilla absidal del Mirab de la Mezquita de Córdoba y el techo, concretamente, inspirado en la cúpula de la *macsura* que antecede al mirab de la misma mezquita. Pérez Lozano consideró que el conjunto era interesante, pero los colores «desentonan especialmente», por lo que propuso un tratamiento de la pintura aplicada a las escayolas y la eliminación de los fondos azules ( il. 6 y 7).

Justo en frente de esta sala, separada por un patio mudéjar, encontramos una fuente del siglo XVII (il. 8) que Pérez Lozano consideró digna de ser restaurada y conservada. Tan sólo hubo una modificación: se cambió el color de la cúpula que, con forma de venera, cubre el espacio donde se localiza la fuente.

- Sala J: Alberga un conjunto de pinturas murales del siglo XIX con un estado de conservación bueno, destacadas por el “valor histórico del programa iconográfico”, propuesto como B.I.C (il.9). Por este motivo fueron restauradas a excepción de una pintura mural de mediados del siglo XX, considerado como un conjunto de «ínfima calidad por la mala técnica empleada» y los «serios problemas de conservación», por lo que no fue propuesta para ser conservada.

Deducimos, por tanto, que en el informe redactado por un historiador del arte no sólo se hará uso de la documentación oportuna para identificar los bienes que afilian al edificio a una época o a un estilo determinado, sino que es requisito fundamental en la elaboración del mismo mostrar una opinión objetiva sobre el estado de los mismos. En este sentido, la valoración objetiva debe tener en cuenta la propia disciplina en la que se ha formado el historiador del arte, quien desde un principio tiende a ser conservacionista (15) y a rechazar que se destruyan los vestigios del pasado. Al formar parte del equipo pluridisciplinar, el historiador del arte discutirá sus argumentos con los demás especialistas, cuyas aportaciones resultan imprescindibles para la valoración de la intervención sobre el edificio.

Dicha valoración queda recogida en un diagnóstico que permite conocer el verdadero estado de conservación del edificio, a partir del cual se determinará si se puede intervenir o no sobre el mismo. Hasta este punto, la intervención del historiador del arte dentro del equipo pluridisciplinar es tan necesaria como la de cualquier otro especialista ya que aporta su propio método de estudio, las fuentes de información propias de la disciplina y los medios necesarios para enfocar la investigación.

B. La “fase de intervención” se divide en tres etapas en las que el historiador del arte encuentra de nuevo una serie de competencias:

1. El proyecto –en el que se contemplan las fases de anteproyecto, proyecto básico y ejecución– es consecuencia directa de la fase de conocimiento, ya que, una vez tomada la decisión de intervenir sobre el edificio, se recogen los datos relativos al conocimiento previo del inmueble. En este proyecto, las competencias del historiador del arte son las relacionadas con los bienes localizados en el inmueble, por lo que podría colaborar en la actividad arqueológica citada anteriormente (análisis de materiales extraídos, vanos, espacios, sistemas y elementos constructivos; documentación gráfica; previsiones para el inventariado, conservación *in situ*, almacenamiento, traslado y depósito de materiales muebles resultado de la actuación, etc.).

2. La ejecución de las obras definidas en el paso anterior –el proyecto– supone llevar a cabo la ejecución física de la realidad proyectada. De nuevo, la visión del historiador del arte podría contribuir al análisis de los hallazgos arqueológicos, concretamente con aquellos casuales o con incidencias inesperadas que se consideren relevantes y que no fueron señaladas en la primera fase. Es por ello que el historiador del arte deberá estar pendiente de todo el proceso de ejecución que se lleve a cabo en el edificio, ya que puede ser fundamental su asesoramiento científico en estos casos, contribuyendo a modificar el proyecto original (16). Sus opiniones serán válidas para desestimar cualquier cambio en la ejecución del proyecto o para tramitar el proyecto modificado, incorporando nuevas aportaciones.

3. La memoria final consiste en un documento en el que se concreta la ejecución que realmente se ha llevado a cabo, constatando el cumplimiento efectivo de los criterios de intervención. En este punto, el Servicio de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de Andalucía especifica que es «necesario plantear la interdisciplinariedad de tal memoria final que responda a los objetivos no sólo arquitectónicos sino también sectoriales de orden patrimonial». Se da cabida a memorias finales de otras disciplinas (si las hubiere), entre ellas, nosotros podemos contemplar la del historiador del arte, en la que puede redactar, a modo de conclusión, los resultados obtenidos tras la intervención, desde el punto de vista de su disciplina.

C. En la “fase de difusión” el historiador del arte también encuentra una serie de competencias –contempladas en los perfiles números 3 y 5 del Acuerdo para el Plan de Estudios del Grado de Historia del Arte aprobado el 12 de diciembre de 2007 en el C.E.H.A.– cuya finalidad no es otra que la de dar a conocer las intervenciones que se llevan a cabo sobre el Patrimonio Histórico. Para ello, podrá actuar en varios momentos:

1. Antes de la intervención: el historiador del arte difundirá contenidos referentes al desarrollo de las fases metodológicas ya señaladas y justificará la conveniencia o no de ésta desde un conocimiento del inmueble.

2. Durante la intervención: la difusión de sus conocimientos se orientará a explicar el desarrollo de las actuaciones.

3. Después de la intervención: se encargará de comunicar los resultados, difundir su análisis, etc. De acuerdo con el perfil 3 citado anteriormente, se entiende que el historiador del arte, en su capacidad de

difundir el patrimonio artístico puede interpretar dicho patrimonio, hacerse cargo del turismo cultural, llevar a cabo programas didácticos... De acuerdo con el perfil 5 –Producción, documentación y divulgación de contenidos de la Historia del Arte– el historiador del arte está capacitado para trabajar en editoriales y medios de comunicación, ya sea prensa, radio o televisión, los cuales pondrá al servicio de la difusión del inmueble. No sólo se contempla esta difusión dirigida al ámbito general, sino también una difusión específica dirigida al medio científico y técnico –publicaciones en revistas científicas, actas de congresos, etc.– sin olvidar la difusión dirigida al ámbito escolar.

En el caso que analizamos, la fase de difusión correspondiente a la “Casa del Bailío” queda reflejada en una serie de publicaciones de carácter nacional e internacional una vez inaugurada como hotel. Se llevó a cabo una actividad de propaganda que tuvo a los medios de comunicación como principal vehículo para llegar a los distintos públicos.

### Conclusiones

La figura del historiador del arte en el contexto de las intervenciones sobre el Patrimonio Histórico, concretamente sobre los bienes inmuebles, ha adquirido especial relevancia en los últimos años. Sin embargo, se trata de un campo de actuación de reciente creación para este profesional, lo que supone que, en el mayor número de los casos, no estén bien definidas sus competencias. El estudio del caso práctico que tenemos entre manos –la intervención llevada a cabo en la antigua Casa del Bailío en su adaptación a hotel de lujo– ha permitido analizar las principales funciones del historiador del arte al respecto, así como proponer otras líneas de actuación al respecto, fundamentándose en posibles materias docentes relacionadas con la formación profesional del historiador del arte.

En este sentido, el debate generado por los miembros de la Mesa II “Memoria del Pasado” del XVII C.E.H.A. fue especialmente fructífero a la hora de aportar diversas opiniones al respecto. Gran número de los allí presentes coincidíamos en tener testimonio del escaso porcentaje de historiadores del arte integrados en el ámbito laboral bajo el perfil profesional de «Protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial» (17). Concordamos el hecho de reivindicar un mayor número de puestos para el historiador del arte en el mercado laboral tanto en el ámbito público como en el privado. En este sentido, debemos aprovechar la situación en la que estamos inmersos, un proceso en el cual la Historia del Arte se dirige a ser un título de Grado, en el que destaca la preocupación por establecer nuevas salidas profesionales al historiador del arte. Para ello, se están revisando las materias docentes relacionadas con cada uno de los distintos perfiles profesionales del historiador del arte, que estarán relacionadas –en el caso de la protección y gestión del patrimonio histórico-artístico– con las capacidades de catalogación de conjuntos monumentales, planteamientos urbanísticos, asesorías técnicas y dictámenes histórico-artísticos, gestión de programas y recursos humanos, etc.

Tales planteamientos generan una situación propicia para continuar con el debate que ya iniciamos en el XVII Congreso Nacional de Historia del Arte y que continúa abierto en busca de nuevas opiniones que



abran paso a la realidad laboral del historiador del arte, en la que contamos con el apoyo de la reciente Ley 14/2007, de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía, en la que por vez primera se menciona a la Historia del Arte como una de las titulaciones que permiten el acceso a la «Comisión técnica municipal» encargada del «informe de las obras y actuaciones» en materia de Patrimonio. Esta ley abre paso al historiador del arte en el marco jurídico, reconociéndolo como miembro del equipo pluridisciplinar del que formarán parte miembros de «Arquitectura, Arquitectura Técnica, Arqueología e Historia del Arte» (18). Aunque todavía queda camino por recorrer en el reconocimiento de las competencias del historiador del arte en materia de Patrimonio, lo cierto es que esta Ley supone un paso adelante hacia una situación venidera para nuestra disciplina.

## Notas

1. CASTILLO RUIZ, J: “El futuro del Patrimonio Histórico: La Patrimonialización del hombre” en *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, [en línea: <http://www.revistadelpatrimonio.es/index.php>], 1 (2007), pág. 3.
2. Ley Orgánica 2/2007 de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. El artículo 10.3.3º establece que Andalucía ejercerá sus poderes con el objetivo del «afianzamiento de la conciencia de identidad y de la cultura andaluza a través del conocimiento, la investigación y la difusión del Patrimonio histórico, antropológico y lingüístico». En este sentido, el artículo 37.18º de la presente Ley dicta que las políticas públicas se orientarán a garantizar este objetivo mediante la aplicación de la «conservación y la puesta en valor del Patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía». Por último, el artículo 68.3.1º establece que la Comunidad Autónoma de Andalucía tiene competencia exclusiva sobre la “protección del Patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, sin perjuicio de lo que dispone el artículo 149.1.28ª de la Constitución: «El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias: defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas».
3. El “Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía” puede ser consultado en la página web de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ([www.juntadeandalucia.es/cultura](http://www.juntadeandalucia.es/cultura)). Además de conocer la estructura del Catálogo, podemos acceder a una base de datos que nos permite acceder a los bienes protegidos.
4. La función del “Servicio de Protección del Patrimonio Histórico” es mejorar la gestión y la calidad de las intervenciones de conservación y restauración del Patrimonio histórico entendiendo que dichas actividades –conservación y restauración– están «directamente implicadas en mantener la integridad física del Patrimonio para de este modo poder transmitirlo a las generaciones futuras».
5. Quiero agradecer a D. Ángel Ramón Martínez del Valle el haber compartido conmigo sus reflexiones y precisiones sobre el presente trabajo, además de facilitarme todo tipo de información (planos, fotografías, informe del historiador del arte, etc.).
6. D. Rafael Castejón fue Catedrático de la Facultad de Veterinaria de Córdoba, Director de la Real Academia de Bellas Artes, Nobles Letras y Ciencias de Córdoba y especialista en los estudios de época musulmana.
7. Entendemos por “intervención” el conjunto de las acciones de conservación, restauración y mantenimiento del Patrimonio Histórico inscritas en sus respectivos contextos urbanos y ambientales, estructurados en las líneas de actuación contempladas en el “Plan General de Bienes Culturales de Andalucía”.
8. En uno de los informes de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Córdoba (pertenecente al expediente

del arquitecto D. Ángel Ramón Martínez del Valle) se especifica que «deberían de ser objeto de una diagnosis por perito competente».

9. Aprobada por la que en su momento era delegada provincial de la Consejería de Cultura de Córdoba, Dña. Rafaela Valenzuela Jiménez, el 25 de marzo de 2003.

10. Uno de los mayores especialistas en esta disciplina es el Dr. Roberto Parenti, profesor en el *Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università di Siena.*, al que quiero agradecer su especial atención a los estudiantes Erasmus del curso académico 2004-2005.

11. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía propone una serie de actividades dentro de fase de “Conocimiento” que implican directamente al historiador del arte para el análisis del prediagnóstico del edificio y para la redacción del diagnóstico definitivo: se llevará a cabo el «desarrollo de estudios históricos, artísticos, técnicos de afección medioambiental o cualesquiera otros estudios científicos sobre el inmueble».

12. Otra de las asignaturas impartidas por el *Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università di Siena.*

13. Agradezco al profesor D. Miguel Ángel Sorroche Cuerva del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada el intercambio de opiniones sobre este tema, además de haberme facilitado ejemplos de informes histórico-artísticos, instrumentos con los que trabaja frecuentemente.

14. PÉREZ LOZANO, M: *Informe sobre el valor artístico de las pinturas de la antigua Casa del Bailío, o de la familia Castejón*, Córdoba: Universidad, 2002, págs. 3-12.

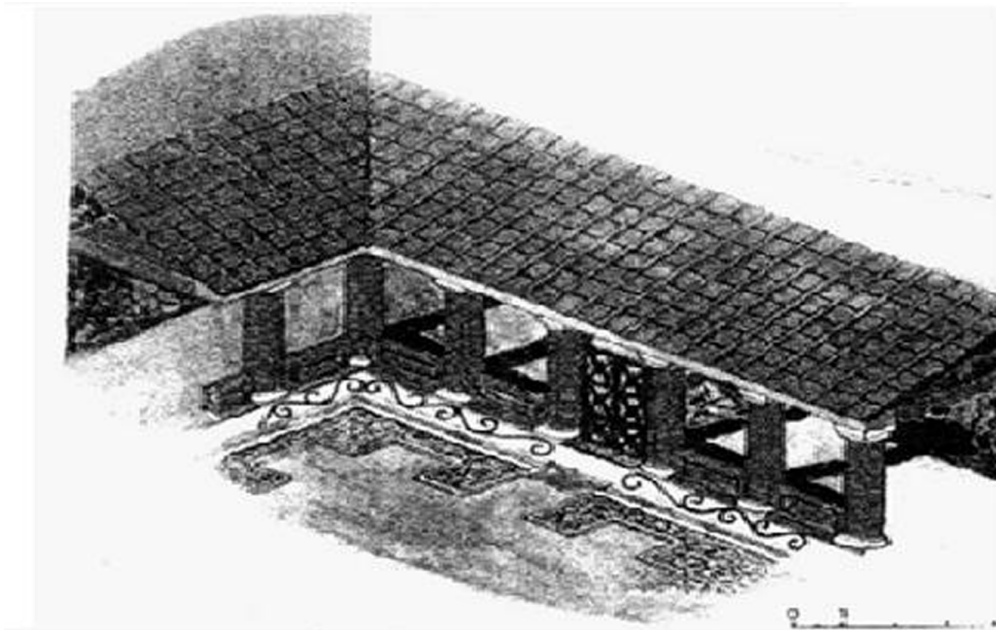
15. LACUESTA CONTRETAS, R: “El historiador del arte como agente responsable de la conservación de la obra artística” en *Revista electrónica de Patrimonio Histórico* [en línea], 1 (2007), pág. 8.

16. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía requiere el asesoramiento científico en un triple aspecto: en el proyecto de conservación, en el programa de mantenimiento que el redactor del proyecto debe elaborar a la finalización de la actuación en investigación y conservación, y en el programa museográfico y/o al de difusión.

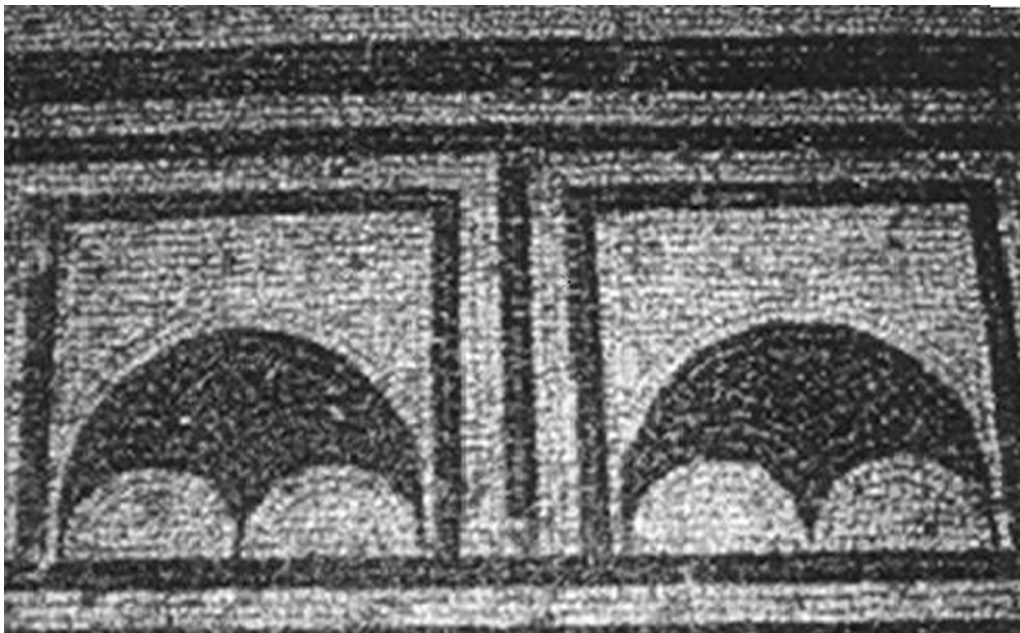
17. Definido en el “Acuerdo para el Plan de Estudios del Grado de Historia del Arte” (p. 7) y aprobado el 12 de diciembre de 2007 por los veintinueve directores de departamentos de Historia del Arte de las Universidades de España, reunidos en Madrid bajo el patrocinio del Comité Español de Historia del Arte.

18. Artículo 40.3. de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre de 2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía.

## Ilustraciones:



1. SECILLA, D. R: *Reconstrucción de la casa* realizada en la década de los noventa del pasado siglo. Este dibujo forma parte del “Proyecto de actividad arqueológica puntual en apoyo a la puesta en valor de la casa romana existente en la denominada Casa del Bailío de Córdoba”, dentro del expediente del arquitecto D. Ángel Ramón Martínez del Valle.



2. Fotografía de los elementos musivarios existentes en el pavimento de la casa romana (también dentro del “Proyecto de actividad arqueológica puntual en apoyo a la puesta en valor de la casa romana existente en la denominada Casa del Bailío de Córdoba”).



3. GONZÁLEZ TALAVERA, B: *Restos de pintura mural en uno de los muros pertenecientes a la casa romana*, 2007, fotografía, 13 x 8 cm, Ruinas romanas localizadas en el sótano del Hotel Palacio del Bailío de Córdoba.



4. MARTÍNEZ DEL VALLE, A. R: *Sala G antes de la intervención*, 2005, fotografía, 8 x 13 cm., Casa Castejón de Córdoba, expediente del arquitecto.





5. GONZÁLEZ TALAVERA, B: *Sala H después de la intervención*, 2007, fotografía, 8 x 13 cm., Hotel Palacio del Bailío de Córdoba.



6. MARTÍNEZ DEL VALLE, A. R: *Sala I antes de la intervención*, 2005, fotografía, 8 x 13 cm., Casa Castejón de Córdoba, expediente del arquitecto.



7. GONZÁLEZ TALAVERA, B: *Sala I después de la intervención*, 2007, fotografía, 8 x 13 cm., Hotel Palacio del Bailío de Córdoba.



8. GONZÁLEZ TALAVERA, B: *Fuente barroca junto al patio mudéjar*, 2007, fotografía, 13 x 8 cm., Hotel Palacio del Bailío de Córdoba.



9. <http://www.fuenso.com/> : *Pinturas murales de la Sala J del Hotel Palacio del Bailío de Córdoba después de la intervención*, 2008, 8 x 13 cm., Hotel Palacio del Bailío de Córdoba.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Los pormenores de Nemesio M. Sobrevila en el aparato de propaganda cinematográfico durante la Guerra Civil

Izaskun Indacoechea

Universitat de Barcelona, becaria predoctoral para la formación de investigadores del Gobierno Vasco

### Resumen:

Con el presente texto se quiere ofrecer una mirada a la actividad cinematográfica del Gobierno Vasco durante los años de la Guerra Civil, comparada sobre todo con la labor de la Generalitat de Catalunya, plasmada ésta en lo que fue el proyecto Laya, una de las mayores productoras en funcionamiento durante la contienda. Se pretende examinar cuáles fueron las medidas tomadas y hasta qué punto fue importante para el Gobierno Vasco la realización de un equipo técnico cinematográfico capaz de reflejar su ideología y la peculiaridad del conflicto en Euskadi. En particular, nos interesa el papel que jugó Sobrevila, arquitecto y cineasta de vanguardia hasta el momento, al servicio de propaganda del Gobierno Vasco. Se trata de un estudio de nuestro pasado más reciente, en el que se quiere rememorar un fragmento de lo ocurrido.

### Abstract:

This paper presents a view of the activity of the Basque Government during the Civil War, contrasting it with *Generalitat de Catalunya's* Laya project, which was one of the biggest production companies in the war period. We intend to analyze the decisions which were made and the importance of having a professional team to work on cinematograph for the Basque Government, in order to imprint a certain ideology in their own films. Particularly, we are interested in the role that Sobrevila, who had been an architect and an avant-garde filmmaker until that moment, played in the Basque Government's propaganda machine. This is a study that analyzes our most recent past, through which we mean to rescue a significant fragment of our history.



## La creación de un departamento de propaganda

A simple vista, comparando la labor de este gobierno con la de la Generalitat de Cataluña, nos parecería un trabajo de menor importancia, sobre todo si atendemos a la gran tarea ejercida por Laya Films –productora y más tarde distribuidora creada bajo el auspicio de la Generalitat-, cuya producción fue realmente notable. Sin embargo, no son desdeñables los esfuerzos realizados por el Gobierno Vasco durante la guerra civil por crear un servicio de propaganda propio y efectivo, teniendo en cuenta la poca consistencia de la industria cinematográfica en la zona antes de la guerra, a lo que hay que añadir la pronta caída de la capital vizcaína en junio de 1937 y el hecho de que el ejecutivo del lehendakari Aguirre tuviera que trabajar desde sus sedes desplazadas en Valencia y París. Por otro lado, apenas había material con el que poder rodar en el País Vasco, así que tuvieron que pedir ayuda externa. Por su parte, Cataluña contaba con la ventaja de tener una infraestructura industrial verdaderamente fuerte, a pesar de haber perdido durante la etapa republicana, a favor de Madrid, el liderazgo que había detentado en la producción cinematográfica española durante las dos primeras décadas del siglo XX.

En efecto, antes del estallido de la Guerra Civil, el País Vasco contaba con una pobre tradición cinematográfica, fundamentada esencialmente en breves y esporádicos capítulos experimentales de carácter amateur y en las pocas productoras que habían funcionado durante los años 20. Tal y como declara el historiador Santos Zunzunegui (1), en los años 20 la industria cinematográfica en el País Vasco era prácticamente una quimera en la que sólo funcionaban las producciones aisladas. El hecho de que Madrid se convirtiera en la gran ciudad productora durante esta década, obligó a aquellas personas que desearan trabajar en la industria del cine a emigrar desde las periferias, tal y como hizo Sobrevila, dejando a éstas aún más desamparadas.

Con el comienzo de la guerra, en el País Vasco se adoptarían ciertas medidas en lo referente al cinematógrafo. Primero, se incautaron las salas y se estableció una censura para controlar todo aquello que se proyectaba en su territorio (2). En realidad, el estatuto vasco de 1936 daba libertad al gobierno autónomo para gestionar funciones de prensa, radiodifusión y espectáculos públicos, pero la situación “excepcional” debida a la guerra hizo que se tomaran libertades en asuntos no amparados por el texto del estatuto.

En cuanto a la propaganda, se organizó un Departamento de Prensa y Propaganda, un aparato propagandístico eficaz que englobara la prensa y el cine –ya el 21 de diciembre de 1936, se contactó con el diario madrileño *El Sol* para que hiciese las veces de portavoz del PNV (3)-. Poner esta maquinaria propagandística en marcha era de crucial importancia para ellos, con tal de poder mostrar «a toda la conciencia universal las características que rodeaban a la lucha (...) tratando de fomentar e impulsar (...) aquellos aspectos raciales que pudieran hacer resaltar las personalidad nacional vasca» (4). La sección de propaganda estaba supeditada a la Secretaría General del Departamento de Presidencia y corrió a cargo de Bruno Mendiguren. Dentro de esta sección, junto con los gabinetes de prensa, fotografía e impresos, se encontraba el de cine, tutelado por Teodoro Hernandorena, también dirigente del PNV y director del



film *Euzkadi* (1933) (5). Los cargos relacionados con la Sección de Propaganda se organizaron en el poco tiempo que quedó antes de la caída de Bilbao en junio de 1937, siendo los siguientes: Bruno Mendiguren, Jefe de Propaganda y Relaciones Exteriores de la Presidencia, Eduardo Díaz de Mendibil Delegado de Propaganda, y los operadores Beltrán, Petiot, Ugartechea y Sobrevila. También tendrá cierta relevancia en las gestiones de la Sección de Propaganda Manuel de Irujo, Ministro de Justicia de la República en el momento, por su relación con el PNV.

Probablemente, se quiso llevar a cabo una labor comparable a la realizada por la Generalitat de Catalunya. Laya Films fue la Secció de Cinema, dependiente del Comissariat de Propaganda, creada por la Generalitat, que trabajó el aspecto propagandístico con dos objetivos muy claros: por un lado quería mostrar la legitimidad de la República en el extranjero, y por otro, dejar establecida la condición de nación de Catalunya en vistas a un futuro cercano, en caso de que llegara la paz. Es por ello que se privilegió la difusión en el extranjero y nada mejor para ello que la cinematografía. El Comissariat se encargó de tener delegaciones tanto en capitales europeas como en latinoamericanas, y en un principio se limitó a acoger a la prensa que llegaba del extranjero, pero pronto, en noviembre de 1936, creó Laya Films y ésta, mientras los anarcosindicalistas trabajaban en los laboratorios y estudios socializados, comenzaba a trabajar en un local propio (6).

Cuando el Gobierno Vasco creó el Departamento de Propaganda, en el ámbito cinematográfico tuvo que partir prácticamente de cero, contando simplemente con algunos operadores aficionados y la ayuda de otras productoras. Y es que, tal y como hicieron muchas organizaciones, gobiernos autonómicos y grupos políticos, en el Gobierno Vasco se dieron cuenta del poder del aparato cinematográfico a la hora de emitir propaganda y no dudaron en recurrir a aficionados a la cinematografía que fuesen personas mínimamente afines a la ideología. Teniendo en cuenta la precaria industria cinematográfica en la preguerra, una vez comenzada la contienda, la situación obviamente no mejoró y el Gobierno Vasco pidió ayuda a personas de confianza con capacidad para filmar, aunque sólo fuese de manera amateur. Así es como contactaron con Agustín Ugartechea o Nemesio Sobrevila, ambos autores de varios films realizados en los años 20.

### **Sobrevila y el Gobierno Vasco**

Sobrevila se presentó ante el ejecutivo para realizar un documental de cine y como referencias ofreció a «Don Luis Araquistain, el hijo de Prieto, D. Ricardo Urgoiti, D. Justo Somonte y todos los artistas de Bilbao» (7). No se sabe si por las referencias presentadas o por sus escauceos con el cine, el ofrecimiento de Sobrevila fue aceptado y lo encontramos el 13 de junio de 1937 saliendo para Bilbao con los operadores Beltrán y Porcet, el director de cine Pruna y Eduardo Díaz de Mendibil, ocupado con un trabajo de cine y propaganda, presumiblemente, el documental *Guernika*. Parece que el hecho de que el crítico socialista Luis Araquistáin hubiese escrito una crítica favorable a *El Hollywood madrileño* –primer film del director, realizado en 1927- facilitó la contratación de Sobrevila en el Servicio de Propaganda (8).

El director bilbaíno rehusó ser contratado por el Gobierno Vasco y prefirió trabajar por su cuenta, sin recibir ningún salario, para después vender su trabajo. Probablemente lo hizo para mantener intacta

su capacidad creativa y no verse controlado de cerca por los mandatarios del PNV. La verdad es que este hecho llama la atención en una organización que escribía: «Teniendo presente que las actualidades del País Vasco pueden venderse bien por la expectación que existe en el mundo sobre este tema no creo conveniente que operadores libres, trabajen por su cuenta, pues a los mismos asignándoles un sueldo deben pasar al servicio directo de la Oficina de Propaganda y según ofrecimiento que conseguí de la Metro y cuya copia le remití recientemente se puede pagar bien a estos operadores con la seguridad que el trabajo será ampliamente compensado» (9).

### La producción de *Guernika*

Considerando el volumen de documentos recogidos en referencia a este film, probablemente sea el proyecto fílmico más ambicioso del ejecutivo vasco en estos años. El primer documento que encontramos relacionado con esta empresa es el informe del Departamento de Prensa y Propaganda, presentado por Juan Areitioaurtena, Delegado en Cataluña, y su secretario, Juan Adarraga, a fecha de 7 de Septiembre de 1937 (10), donde se da cuenta de los proyectos desarrollados por esta sección hasta el momento en Barcelona y se detalla que los documentales «deben ser realizados de acuerdo con persona de criterio responsable que orientará partiendo de las actualidades disponibles de la adquisición de negativos adecuados y toma de vistas complementarias los trabajos que deban realizarse» (sic). Llama la atención la mención de la colaboración de Sobrevila -«hombre muy capaz»- con esta sección y la planificación conjunta de un documental que retratase el sufrimiento del pueblo vasco durante la guerra. En dicho informe, se da no poca importancia a la propaganda cinegráfica (sic), pues como afirma el propio autor, es «el vehículo más eficaz la cinematografía» para la propaganda. Así, se habla de la organización de un despacho en París y otro en Barcelona, cada uno con un asesor-director político y un director técnico, capaces de llevar adelante las propuestas cinematográficas. Siendo conscientes de la falta de medios dentro del País Vasco para la realización de documentales, se habla de la contratación de corresponsales de otras casas productoras -se cita a Fox, Paramount, Pathé- a las que se envía a Sobrevila para a hablar con ellos.

Por otro lado, se cita un trato con la Metro, del que también da cuenta Santiago de Pablo (11), diciendo que esta compañía ya había enviado a su operador Robert Petiot para ulteriores filmaciones. Según un informe presentado por Sobrevila, fue él mismo quien contactó con la Metrotown News para enviar un operador a Bilbao, y con el material filmado realizó el documental titulado *Guernika*, completado con escenas de los niños vascos refugiados en diferentes países (12).

La parte más interesante del informe consiste en un boceto de guión para un documental provisionalmente titulado *Estampas del País Vasco*. Por su tratamiento del tema y por la descripción de sus imágenes, no sería demasiado disparatado pensar que se trata de un primer esbozo de lo que más tarde será el documental *Guernika*. El llamado boceto cinematográfico refleja un guión de imágenes y otro literario, aunque el discurso no está tan trabajado como la idea que se tiene sobre las imágenes a incluir, pues la parte visual es mucho más detallada que la sonora. A pesar de tratarse de un esquema prematuro, se ve claramente un

calado nacionalista en el tono de la narración y en las imágenes pensadas, y se plantea ya aquí la estructura que más tarde veremos en el documental *Guernika*.

Ya en una nota al final, el autor explica el objetivo primordial de este documental: «La intención con que está realizado el presente guión es la de presentar al mundo, con el pretexto del folk-lore característico del País Vasco, la organización guerrera realizada por un pueblo pacífico codiciado por su potencialidad económica, riqueza natural y capacidad industrial, que ha sabido poner todos estos elementos al servicio de la justicia y de su independencia secular. Como en estos momentos de lucha, los factores imprevistos pueden suministrar elementos más importantes que los fijados en el guión, muchos de los planos previstos habrán de ser substituidos, aunque ello redundará en una mayor calidad documental del film» (13).

Lo primero que salta a la vista a lo largo del guión-boceto y en esta nota final, es que los vascos aparecen como un pueblo pacífico, respetuoso con la práctica religiosa, trabajador, arraigado a sus costumbres y obligado a empuñar las armas por la sublevación militar. A pesar de que Sobrevila no comulgase con estas ideas -deja de manifiesto su antipatía por el clero en la novela *Eros conduce la danza*-, sí que lo hace con la política del PNV, interesada por otro lado, en dejar claro ante la opinión pública internacional la situación especial de Euskadi: una comunidad que, a pesar de ser profundamente religiosa, lucha a favor de la legítima República por considerar un abuso el levantamiento militar. Este apoyo a la República se debía a que, tras las elecciones de 1931, el nacionalismo se vio fuertemente rechazado por la derecha antiautonomista y encontró en la izquierda un apoyo necesario para conseguir la autonomía deseada.

El segundo punto a tener en cuenta tras la lectura del documento, es la falta de alusiones al bombardeo de Gernika, probablemente porque el texto sea anterior a la ofensiva, acaecida el 26 de abril de 1937. En concreto, dos historiadores que han analizado con detalle el trabajo de Nemesio Sobrevila para el Gobierno Vasco, Santiago de Pablo y Josean Fernández, ratifican este hecho. El primero de ellos, data el proyecto de documental en la primavera de 1937 y el segundo lo adelanta hasta enero del mismo año (14).

Aún siendo el boceto anterior al bombardeo, que será el centro del documental final -partiendo ya del título-, la estructura aquí planteada es prácticamente la misma que sigue el documental filmado: escenas bucólicas del País Vasco, aparición abrupta de la guerra a través de imágenes que muestran la ciudad bombardeada, interpelación a la compasión del público mediante las imágenes de niños y mujeres partiendo al exilio, y por último, llamada en busca de solidaridad, en forma de discurso político, a la comunidad internacional.

La siguiente noticia acerca de este documental es un telegrama del mismo delegado del gobierno en Cataluña, Areitioaurtena, anunciando la partida de Sobrevila y Mendibil, junto a los operadores Beltrán y Porcet, hacia Bilbao con un asunto de propaganda y cine urgente (15). Presumiblemente, iban en busca de material para el montaje final del film y llevaban consigo imágenes trabajadas en los laboratorios de Barcelona. Hay un telegrama más, escrito desde París por Mendibil y dirigido a la Subsecretaría de Propaganda en Valencia, pidiendo urgentemente 15.000 francos para el documental *Guernika* (16).

Las imágenes que utilizó Sobrevila para la realización de *Guernika*, son de diferente procedencia como hemos visto. Mientras los planos referentes a Bilbao pertenecen a los *Documentales vascos* de Del Cerro;

los referidos a la guerra en Vizcaya pertenecían a la Metrotowne y fueron rodados por Petiot; las imágenes de Gernika humeante, se debieron a la filmación de Ugartechea; las que muestran aspectos de los niños en Francia, Gran Bretaña y Bélgica son obra de Beltrán; y por último, aquellas imágenes más tradicionales provenían de *Au pays des basques* de la casa Gaumont.

### Los problemas con la casa AGFA

Una de las vicisitudes más célebres acerca del documental *Guernika* es sin duda lo sucedido con la casa AGFA a propósito de una de las bobinas que desapareció. En un informe titulado *Reclamación a la Casa Agfa de París por la sustracción de un rollo de película documental sobre la destrucción de Gurnika (sic)*, escrito por Mendibil, se cuenta con todo detalle lo ocurrido (17), que tras enviar a la casa de origen alemán los negativos filmados para su revelado, desapareció un rollo y que, «pasado en otra sala privada, se pudo comprobar que entre las 18 bobinas, 17 eran suyas y una reemplazada. La que faltaba contenía vistas de Guernika después del bombardeo (...) 4 monjas llorando en el Convento derruido mientras unos milicianos retiran de los escombros otros cadáveres de monjas, ante un oficial que presencia esta labor dirigiéndola y finalmente el Dr. Musatadi que busca entre los escombros de lo que fue su Clínica el material quirúrgico». Efectivamente, tal y como dice Mendibil en este informe, el valor político de la cinta extraviada era realmente importante, pues con ella se podía demostrar por un lado, que la ciudad fue destruida por un bombardeo y no por un incendio tal y como aseguraba la propaganda franquista, y por otro, la autoría de toda la masacre.

Sobrevila, descontento con la respuesta dada por el director de la casa AGFA y no satisfecho con las medidas que se tomaron desde el Gobierno Vasco, decide acudir él mismo en busca de la ayuda de un abogado, Maître Henry Torres, tal y como se detalla en el informe. Todo esto hizo que las relaciones de Sobrevila con el Gobierno Vasco comenzaran a agriarse, pues el cineasta entendió que el ejecutivo no se implicó lo suficiente en la recuperación de la cinta y llegó a acusar a la dirección de dejadez. Su relación personal con los miembros mandatarios nunca queda del todo clara, pues ya desde el principio parece que hubo reticencias por parte del Gobierno Vasco hacia el cineasta por cuestiones políticas, dada su falta de comunión con el nacionalismo.

La respuesta por parte de la casa AGFA no fue ni mucho menos satisfactoria: no aceptan la reclamación hecha por el abogado Maître Henry de Torres, quien pide 5.000 francos, ya que el personal enviado -Mendibil y Sobrevila-, a pesar de haber visto que una de las bobinas no correspondía a lo entregado sino a vistas de Italia, pidió un duplicado igualmente de cada una de las 18 bobinas (18). Al final, tras varias gestiones a través del letrado, la casa fotográfica aceptó la responsabilidad en la trama y restituyó la bobina perdida con algún trozo ausente (19).

### El esperado estreno de *Guernika*

El estreno se produjo el mes de octubre de 1937 en París, y se da noticia de ello en una misiva que nos parece interesante, por ser una prueba de la importancia que se le da en la propaganda de este gobierno a la

cuestión religiosa (20). Por otro lado, en el documento el autor narra el esfuerzo hecho para contrarrestar la información extendida por el bando faccioso en el ámbito internacional acerca de Guernica, a través de folletos repartidos a personalidades francesas y belgas. Al acabar la carta, se cita a un coro de niños que están ensayando en una pequeña villa francesa, «con el fin de debutar en París», que probablemente se tratase de *Elai-Alai*, grupo folklórico que protagonizó el siguiente documental de Sobrevila.

Existe una carta más de Antonio de Irala, anunciando la proyección de *Guernika* en los cines de París junto a otros proyectos propagandísticos en preparación (21), donde una vez más, se aprecia que el principal interés de la propaganda del Gobierno Vasco radica en dar a conocer su situación como comunidad profundamente religiosa y defensora de la república. Por otro lado, en una carta escrita por Mendibil a Irala desde Barcelona, se detalla el estreno en la Ciudad Condal y en Madrid y que su distribución correría a cargo de Laya Films y Film Popular (22). En el mismo documento Mendibil afirma tener en su poder unos cuantos cientos de metros de recortes y descartes de *Guernika*, que, probablemente, serían los que más tarde usó Sobrevila para la realización de *Elai-Alai*. También se planeaba proyectar el documental *Guernika* dentro de la exposición de mismo título organizada por el Gobierno Vasco en París (23).

Antes de acabar con este trabajo, por las necesidades imperiosas de la guerra y la implícita necesidad de conseguir ayuda extranjera, la paradoja de este documental reside en el hecho de que, intentando desmentir un acto militar ante los ojos del mundo –la atribución del bombardeo de Gernika al bando republicano, cuando en realidad fue obra de la aviación alemana–, se aprovecha la ocasión para crear un documental de propaganda en el que se vierte la imagen bucólica de un País Vasco mezcla del mundo rural y ligeramente industrial, pero con total omisión de cualquier aspecto moderno como si de una Arcadia se tratase, propio del discurso del PNV. Por otro lado, cabe resaltar el parecido en la forma entre *Guernika* y *La Catalogne Martyre* (J. Marsillch, 1938) –producción de Laya films–.

### *Elai-Alai*

Este segundo documental de Sobrevila, realizado en abril de 1938, muestra una vez más los destrozos causados por el bombardeo en Gernika, el exilio de los niños vascos y varias actuaciones del coro *Eresoinka* junto a la agrupación de danza infantil *Elai-Alai*, conjunto creado en Gernika el 5 de abril de 1930 bajo la batuta de Segundo de Olaeta. En este conjunto participaban la Banda Municipal de Música y la Academia de Música de Gernika, que debido a la guerra, el 19 de junio de 1937 cuarenta de sus componentes huyeron desde el puerto de Santander destino a Burdeos y el grupo se disolvió, aunque gracias a una llamada de Radio Bilbao, se reagrupan acogidos por el Gobierno Vasco en el chalet Villa Cuba en Saint Jean de Pie de Port. El 12 de julio se les unió Olaeta y volvieron a celebrar funciones con la ayuda del Gobierno Vasco. Tras tres meses de gira por el País Vasco Francés, en septiembre de 1937, se les llamó para acudir a París y realizar actuaciones en diferentes festivales con el fin de recaudar fondos para el Gobierno Vasco (24).

Al respecto, hallamos una propuesta del 8 de enero, dirigida a Antonio de Irala, en la que se dice querer filmar al grupo *Elai-Alai* en París (25), por lo que es probable que Sobrevila se pusiera a trabajar en ello



a principios de año y acabara el film al tiempo que terminaba la segunda versión de «Guernika: vistas del País Vasco con música adecuada, para terminar con vistas de Guernica después del bombardeo sacadas del rollo restituido por la casa AGFA y otras obtenidas por los rebeldes después de ocupar la ciudad en ruinas. El film termina con la despedida de las madres a los niños que tienen que evacuar al extranjero» (26).

Respecto a la distribución de *Elai-Alai*, parece que fue más complicada que la de *Guernika*, algo fácil de entender si señalamos que, cuando se finalizó la película, ya había pasado más de un año desde la caída del País Vasco y que la relación personal de Sobrevila con varios dirigentes del PNV iba empeorando. A pesar de que se hicieron copias para su distribución, no llegó a estrenarse en España, hecho que empeoró aún más las relaciones entre el director y el ejecutivo. Según el profesor De Pablo, el film sólo se distribuyó en Francia, Estados Unidos y, probablemente, en Argentina. De la exhibición en el país galo se encargó directamente el Gobierno Vasco, que proyectaba la cinta, en circuitos no comerciales, como acompañamiento de las actuaciones del grupo folklórico. Parece que fueron las dos comisiones propagandísticas enviadas las que se encargaron de su difusión en Estados Unidos y Argentina -aquí la cabeza visible de la operación fue Ramón María Aldasoro, dirigente de Izquierda Republicana-. En cuanto a Norteamérica, se sabe que *Elai-Alai* se proyectó junto a «Guernika en el Teatro Roosevelt, Teatro Latino, ante los vascos de Nueva York y ante los vascos del Oeste» (27).

Debido a que la situación internacional era cada vez más tensa y que la República parecía tener los días contados, el objetivo subyacente del documental no fue el demostrar la peculiaridad de la guerra en la zona, sino más bien un llamamiento de solidaridad a las fuerzas internacionales. Con este propósito se hicieron dos versiones, una en español y la otra en francés.

### **El fin de la colaboración de Sobrevila con el Gobierno Vasco:**

Como se ha dicho, las relaciones de Sobrevila con el Gobierno Vasco se fueron complicando, quizá a raíz de los problemas de aquél con Ciné-Liberté, por el uso que hizo la entidad de la película *Guernika*, y la pasividad mostrada por el ejecutivo ante ello. En realidad, todo este enojo responde a una situación embarazosa. Estamos en mayo de 1939 y Sobrevila teme porque su implicación en aquel proyecto no agradaba al gobierno francés, y a raíz de esto, había sido ya notificado de una orden de expulsión por parte de la prefectura de los Bajos Pirineos. Como es de esperar, teme represalias por no haber sido respetada la decisión de la censura francesa y no le gustaría tener que emigrar una vez más con toda su familia, ni malvender sus propiedades en Biarritz. El malestar por esta situación se traduce en una acusación directa al presidente del Gobierno Vasco por quebrantar las leyes francesas y así perjudicar a su persona (36). Tras unas cuantas cartas expresando su enfado (37), la relación acaba con una contundente misiva de Jáuregi (38) en la que se lamenta por las acusaciones recibidas y le niega toda ayuda para poder viajar a Chile: «se le retira cualquier trato favorable para poder conseguir una ayuda económica o el visado necesario, y su petición será trasladada al organismo pertinente como cualquier ciudadano español» (39). Según fuentes familiares, finalmente Sobrevila consiguió el visado para toda la familia gracias a Pablo Neruda, entonces cónsul chileno en París, a quien le unía una amistad de los años pasados en la capital gala, y consiguieron

zarpar, antes de que diera comienzo la II Guerra Mundial, desde Burdeos para Chile, donde se instalarán en Valparaíso hasta 1948.

### Proyectos inconclusos

Aunque la colaboración de Sobrevila con el Gobierno Vasco acabó ahí, hubo otros planes que no llegaron a realizarse. Entre ellos, existió un proyecto para la adaptación cinematográfica de las memorias de Jean Peletier *Seis meses en las prisiones de Franco*. Se pretendía hacer una adaptación de la obra, no demasiado explícita para que pudiera pasar la censura y las salas quisieran proyectarla. Se dice en el *rapport* que la obra sería de coste reducido y bien realizada, y dado su interés universal, tendría un valor económico seguro (28). Aunque el documento aparezca sin fecha ni firma, no parece desatinado atribuir su autoría al propio Sobrevila, por hallarse entre la documentación relacionada con él y porque la prosa desaforada -llega a comparar las plagas del siglo XV con las ideologías fascistas contemporáneas- recuerda mucho al modo de escribir del cineasta en, por ejemplo, *Eros conduce la danza*.

En otro informe adjunto se habla del proyecto *Euzkadi y la guerra de España*, un film más con el mismo objetivo de demostrar que Euzkadi era «un país tradicionalmente católico y alejado de toda idea extremista, (... donde) las fuerzas sublevadas solo perseguían fines imperialistas y despóticos, y este pueblo fundador de la democracia más antigua del mundo, fiel a su espíritu liberal y a su independencia secular, se colocó desde el primer momento junto al Gobierno de la República. (...) Los comentarios (del film) siempre verídicos serán desapasionados y objetivos, presentando la realidad de los hechos evidentes para deshacer las calumnias interesadas de los enemigos de la democracia» (29). Teniendo en cuenta que, probablemente, estas palabras fueron escritas por Sobrevila, parecen responder a la mala relación del cineasta con el Ejecutivo y al miedo de ser acusado de traición. El film en cuestión contaría con testimonios orales como los del alcalde de Guernica y el del Dr. Musatadi, ambos como testigos directos del bombardeo de la villa. Sobre la aparición de este médico, también se pensó en incluir las imágenes devueltas por AGFA, en las que se ve cómo busca material quirúrgico entre los escombros. El autor acaba con un avance de las grandes posibilidades comerciales, ofrecidas al compararlo con los resultados obtenidos por el documental *Euzko-Deya*, cinta que había recibido opiniones favorables por boca de varios directores técnicos. Parece que, debido a la falta de nuevo material con el que crear documentos propagandísticos y la complicación de la guerra, este proyecto, datado en 1938 y muy parecido a *Guernica*, quedó de lado.

El año 38 no fue fácil para aquellos que formaban la sección de propaganda cinematográfica y así hallamos un documento sobre la organización interna del grupo, en el que se propone, de manera poco detallada, una reestructuración de la plantilla, quizá ocasionada por una crisis interna en el grupo que la conforma. Lo interesante de este escrito es que lista aquellos documentales que tienen ya preparados: *Guernika*, *Elai-Alai*, *Semana Santa en Bilbao*, *Entierro de Korta* y aquellos que se proyecta realizar: *Evacuación*, *Guerra en Euzkadi*, *La religión en Euzkadi*, *La vida de los refugiados vascos en el extranjero*, *La vida de los refugiados vascos en la zona republicana*, *Asistencia social en Euzkadi*, *Sanidad militar y civil en Euzkadi*, *Atención del gobierno de Euzkadi a sus mutilados de guerra*, *Los refugiados vascos en Cataluña*

y en el extranjero, *Actividades del gobierno de Euzkadi*, *Vida industrial comercial y marítima de Euzkadi*, *Sanidad Civil del gobierno de Euzkadi en Cataluña*, *Asistencia social del gobierno de Euzkadi en Cataluña*, *Seis meses en las prisiones de Franco*. Efectivamente, los únicos documentales que se rodaron fueron los cuatro primeros, mientras que aquellos que conforman la segunda lista, nunca llegaron a realizarse. El informe cierra con un presupuesto detallado y un desglose de los metros filmados que tenía en su haber el Gobierno Vasco en esos momentos (30).

Por otro lado, ha habido a lo largo de la historiografía escrita acerca de Sobrevila un rumor sobre un film supuestamente titulado *La división perdida*. Mientras que autores como Unsain, Rotellar, etc. afirman su existencia, otros como De Pablo (31) -quien mejor han estudiado este caso- niegan tal cosa. Tras una búsqueda de escritos que documentasen este film, lo único hallado ha sido una carta de Mendibil enviada a Manuel Irujo el 27 de mayo de 1938. En ella se especifica que Beltrán y Sobrevila irán a ver a la División 43, que se encuentra en esos momentos en el Alto Aragón, con motivo de la visita de Irujo al lugar y poder filmarlo todo. Sin embargo, a falta de mayor concreción, no se sabe si esta filmación se produjo o no (32).

Otro proyecto frustrado del Gobierno Vasco, fue la adaptación de la novela *Amaya* (33) para el cine. Encontramos correspondencia entre Pedro de Basaldúa -Secretario de la Presidencia- y Eduardo Díaz de Mendibil, el primero en París y el segundo en Biarritz, donde Basaldúa le pide a Mendibil un guión para esta adaptación, por considerar que sería una buena propaganda nacional. Sin embargo, esta empresa no fue posible pues Mendibil fue incapaz de encontrar un ejemplar de la novela para poder adaptarla (34).

Finalmente, existe una carta de José Lizaso, el delegado del Gobierno Vasco en Londres, en la que da noticia de una película rodada sobre los niños vascos refugiados en Southampton por alguien llamado Victor Saville. En principio, ésta debía ser una película acabada por otros cineastas ingleses en un estudio cinematográfico de Denham. No se sabe si se trata de otro operador que vendió su trabajo al Gobierno Vasco o, si por el contrario, se trata de una confusión y era el propio Sobrevila quien filmó estas imágenes (35).

## Conclusión

Partiendo de las investigaciones del historiador Santiago de Pablo y de los documentos originales facilitados por el Archivo del Nacionalismo y por la familia Sobrevila, el estudio busca recuperar parte de la memoria del pasado más reciente, como lo es la guerra civil española. El objetivo de esta comunicación radica en la muestra de la importancia del cine como propaganda durante la guerra civil, así como la capacidad de organización y de gestión del Gobierno Vasco a la hora de encauzar un apartado propagandístico eficaz; una acción ejecutiva que ha llegado hasta nosotros en forma de patrimonio cinematográfico y de numerosos documentos manuscritos, capaces de reflejar a través de sus imágenes toda una ideología en un momento histórico crucial. Tal y como hemos visto, el Gobierno Vasco, dándose cuenta de la importancia de una difusión poderosa, creó un Departamento de Propaganda que comenzó por establecer contactos con el diario *El Sol* y acabó por contratar un equipo de operadores que fuese capaz de plasmar en imágenes una ideología afín a su política, a semejanza de lo realizado por Laya Films, labor estudiado con detalle

por el historiador Ramón Sala Noguera (40).

Por otro lado, el trabajo da una importante dimensión contextual al trabajo realizado por Nemesio Sobrevila durante la contienda, especificando y enmarcando el trabajo de este cineasta en el conjunto de la política cinematográfica del Gobierno Vasco, y detallando su relación con el ejecutivo. Esta relación no fue siempre satisfactoria, precisamente por la supuesta falta de afinidad ideológica del cineasta con el partido. En concreto, en referencia a su documental más conocido, *Guernika*, se pone en relieve la paradoja de la que éste es protagonista por crear un claro discurso político, cuando se pretendía realizar un documental “objetivo” –si es que esto puede ser posible- para denunciar a los autores del famoso bombardeo.

## Notas

1. ZUNZUNEGUI, S. *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985, págs. 118-127
2. DÍEZ, E., “La política *cinematográfica* del primer gobierno de Euskadi”, *Ikusgaiak, Cuadernos de Sección*, nº5, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2001, pág. 119.
3. Archivo del Nacionalismo, Fundación Sabino Arana, GE- 401-1.
4. Archivo del Nacionalismo, Fundación Sabino Arana, GE- 401-1.
5. DE PABLO, S., *Tierra sin paz, Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pág. 80.
6. Al mando de Laya Films estuvo Joan Castanyer, antiguo colaborador de Renoir, quien llamado por Jaume Miratvilles -militante de Esquerra Republicana, encargado de la propaganda- dejó París por Barcelona para reunir un pequeño equipo técnico que constituyese el embrión de la productora. Entre estos técnicos tenemos a Josep Maristany, Manuel Berenguer, Sebastiá Parera, Joan Mariné y Ramón Biadiu, quienes compondrían la parte fija de la productora. Con ellos trabajarían otros colaboradores como Félix Marquet, Joan Serra, René Renault, etc. A pesar de la falta de negativo, mal perenne que sufriría la productora a lo largo de su historia, el equipo logró realizar para 1938 más de 100 cortometrajes, en los que había reportajes y documentales de guerra –*Un dia de guerra al front d’Aragó* (1937), *La defensa de Madrid*, *L’enterrament de Durruti*, *Catalunya màrtir*, (1938)-; una serie de documentales etnográficos –*El Priorat*, *Ollaires de Breda*, *Terrisers de Catalunya*, etc.- y más de cien números del noticiario *Espanya al dia*, una de sus labores más meritorias y reconocidas. Aparte de a la realización, Laya Films también dedicará importantes esfuerzos a la distribución y a la propaganda en el frente. Así, distribuyeron fuera de Barcelona, en aquellos cines que no estaban bajo el control de la CNT, sus propias películas con un resultado económico positivo, supliendo, por otra parte, la falta de películas que obligaba a los cines a recurrir a las reposiciones. En 1938, sin embargo, la distribución pasaría a manos de Catalonia Films, empresa creada *ex profeso* e independiente de la Generalitat, con vistas a distribuir los documentales rodados por Laya Films. SALA NOGUER, R., *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero, Bilbao, 1996, p. 193 y ss.
7. Carta dirigida a José Antonio Aguirre, 5-II-1937; Archivo del Nacionalismo, GE- 401-1.
8. ARAQUISTAIN, L., “Una película española” en *Popular Film*, Nº61, págs. 13–14, Barcelona, 29–IX–1927.
9. “Prensa y Propaganda”, Archivo del Nacionalismo, Fundación Sabino Arana, GE- 401-1.
10. Archivo del Nacionalismo, Fundación Sabino Arana, GE- 401-1.
11. DE PABLO, S. (2006) op. cit., p. 87.
12. SOBREVILA, N., “Resumen de mis trabajos de propaganda cinegráfica (sic) al servicio del País Vasco y de la República”, París, 25-IX-1937; Archivos del Nacionalismo, GE-444-4.



13. Archivo del Nacionalismo, GE-401-1.
14. DE PABLO, S. (2006) op. cit., p. 100; FERNÁNDEZ, J., *Tesis sin publicar*.
15. Carta fechada el 13-VI-1937, Archivo del Nacionalismo, GE-401-1.
16. Telegrama enviado por Mendibil a Manuel de Irujo el 16-X-1937, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
17. “Reclamación a la Casa Agfa de París por la sustracción de un rollo de película documental sobre la destrucción de Guernika”, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
18. Carta remitida por la Sociedad Francesa AGFA Photo el 26-VII-1937 en París a la Delegación Presidencial en Francia del Gobierno Autónomo de Euskadi; Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
19. “Situación de la demanda presentada por la Delegación (...) contra la casa AGFA con motivo de la desaparición de un rollo de 16 mm con escenas del bombardeo de Guernika por la aviación fascista e impresionadas por el Dr. Ugartechea”, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
20. Archivo del Nacionalismo, GE-385-1.
21. Carta de Antonio de Irala dirigida al Sr. D. Gallego Rocafull, Archivo del Nacionalismo, GE-385-1.
22. Carta del 21 de Diciembre de 1937. Archivo del Nacionalismo, GE-385-1.
23. Carta sin firma, probablemente sea de Irala, remitida el 22-I-1938 desde París, Archivo del Nacionalismo, GE-478-2.
24. ARANA MARTIJA, J.A., *Elai-Alai, primer grupo coreográfico del País Vasco*, Gernika Kultur Elkarte, Gernika, 1997, págs. 87-128.
25. Carta sin firma, escrita el 8-I-1938, Archivo del Nacionalismo, GE-478-2.
26. Informe sobre la distribución de *Guernika* en el extranjero, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
27. DE PABLO, S. (2006) op. cit., p. 156.
28. Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
29. “Euzkadi y la guerra en España”, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
30. “Anteproyecto de organización de la sección cinematográfica del gobierno de Euzkadi”, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
31. DE PABLO, S. (2006) op. cit., p. 195.
32. Carta de Eduardo Mendibil dirigida al ministro Manuel de Irujo desde Barcelona el 27-V-1938, Archivo del Nacionalismo, IRUJO-28-10.
- 33. *Amaya o los vascos del siglo VIII: Novela histórica***, obra escrita por Francisco Navarro Villoslada en

1879 en la que se ensalza el protagonismo de los vascos en la lucha contra el Islam. Arreglada por Jesús Guridi, se estrenó en los teatros de Bilbao el 12-V-1920, *El pueblo vasco*, 11-V-1920, sp.

34. Correspondencia entre Pedro de Basaldúa y Eduardo Díaz de Mendibil, París, 12-X-1938; Biarritz 18-X-1938; París 21-X-1938; Biarritz 23-X-1938; Biarritz 26-X-1938; Archivo del Nacionalismo, GE-410-2.
35. Carta dirigida a Eduardo Díaz de Mendibil en Barcelona, el 23-XI-1937, desde Londres; Archivo del Nacionalismo, GE-478-2.
36. Carta de N. Sobrevila dirigida a Gortázar, Biarritz, 22-V-1939; Archivo del Nacionalismo, GE-410-2.
37. Carta de N. Sobrevila dirigida a Julio Jáuregui a París; Biarritz, 10-VI-1939, Archivo del Nacionalismo, GE-410-2.
38. Carta de Julio Jáuregui dirigida a N. Sobrevila a Biarritz; París, 22-VI-1939, Archivo del Nacionalismo, GE-410-2.
39. Carta de Julio Jáuregui dirigida a N. Sobrevila a Biarritz; París, 22-VI-1939, Archivo del Nacionalismo, GE-410-2.
40. SALA NOGUER, R., *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero, Bilbao, 1996.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Cuando el patrimonio es baza política. Restaurar un monumento como emblema de una región

Natalia Juan García

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza

### Resumen

Este estudio analiza las relaciones existentes entre ideología y patrimonio con el fin de comprobar cómo la política afecta a la restauración de monumentos. Esta premisa parte de la idea de que si los que encargaban construir importantes edificios conmemorativos lo hacían como una manera de exaltar su autoridad no es descabellado llegar a pensar que las intervenciones de estas obras en el siglo XIX, en el XX y en el XXI se hayan podido utilizar como símbolo de quien las mandaba restaurar. En este trabajo analizamos la implicación política de las restauraciones acometidas en un monumento, el monasterio de San Juan de la Peña, considerado como el origen del reino de Aragón.

### Abstract

This study analyzes the existing relations between ideology and patrimony with the purpose to prove how politics affect the monuments restoration. This initial idea starts with the thesis that if those who built important commemorative monuments did so as a way of increase their authority, it's not very difficult to think the interventions in these buildings during the nineteenth, twentieth and twenty first centuries might have been used as a symbol by those who ordered to restore them. In this work we analyze the political implication of the restorations that have taken place in one precise monument, the San Juan de la Peña monastery, considered by many as the origin of the Reino de Aragon.

«El progreso no consiste en aniquilar hoy el ayer, sino, al revés, en conservar aquella esencia del ayer que tuvo la virtud de crear ese hoy mejor»

José Ortega y Gasset

La conservación y restauración de monumentos constituye desde hace décadas una línea de trabajo que cada vez preocupa a los investigadores que, dentro de la Historia del Arte, se dedican a estas cuestiones. La práctica restauradora -nos referimos tanto la que se realiza en la actualidad como la que se desarrolló en tiempos pasados- no puede separarse del contexto cultural, social e incluso del momento político en el que se acomete. Los estrechos vínculos entre ideología, patrimonio e identidad cultural no son conceptos nuevos sino que de un tiempo a esta parte -especialmente en los últimos años- se intenta analizar la interrelación que existe entre todos estos aspectos y determinar hasta dónde llegan sus implicaciones. El interés que la revisión historiográfica suscita entre diferentes áreas que se ocupan de la restauración monumental como es el caso de la arquitectura, la arqueología o la historia provoca que sea fundamental una reflexión desde el punto de vista de la Historia del Arte como una disciplina que siempre tiene en cuenta el contexto en el que se desarrolló la construcción de una obra y, por lo tanto también, el momento histórico en el que se restauró.

De este modo, la figura del historiador del arte adquiere especial relevancia en las intervenciones sobre el patrimonio histórico de bienes inmuebles (1). De hecho, la tendencia actual de las investigaciones sobre la restauración monumental que se están llevando a cabo no sólo se ocupan de conocer la historia del monumento -estableciendo sus fases constructivas, dando a conocer los artífices que intervinieron, documentando los materiales que se emplearon...- o de estudiar la historia de sus restauraciones sino que van más allá y lo que pretenden es reflexionar sobre cómo una restauración no es únicamente una operación técnica sino que también es un acto político, que está financiado por el Estado y que tiene una ideología detrás (la que tiene el Gobierno en ese momento) la cual afecta -y mucho- a la restauración del monumento (2). La distancia temporal de algunas de las intervenciones llevadas a cabo en nuestro país y especialmente de su doctrina política permite que podamos analizarlas con el rigor que este asunto requiere. Además, hay que tener en cuenta que la arquitectura contemporánea está actuando sobre este patrimonio histórico por lo que ambos factores (distancia cronológica y vigencia actual) hacen que sea un tema que requiere una profunda reflexión en el momento presente.

### **Restaurar nuestra memoria para conocer nuestro pasado y poder construir nuestro futuro**

Si definimos el patrimonio como una de las consecuencias de nuestro pasado y de nuestra historia, como algo que hemos heredado y debemos conservar para transmitirlo a nuestros sucesores hay que considerar que parte de las obras artísticas que configuran este patrimonio han llegado a nosotros completamente restauradas y modificadas respecto a cómo se concibieron en origen. De esta manera, el imaginario que tenemos de determinados monumentos puede haberse visto alterado. En este sentido la Dra. Ascensión

Hernández asegura que nuestra percepción ha estado claramente manipulada: «en el caso de España, la restauración de monumentos no ha escapado a la manipulación ideológica del patrimonio, ni mucho menos. Nuestras particulares circunstancias históricas a lo largo de los últimos ciento cincuenta años, han dado lugar a intervenciones en las que los edificios históricos han sido modificados» (3) tendiendo así a simplificar la forma y la historia del monumento, revalorizando determinados momentos y ocultando otras etapas en las que, en la mayoría de las ocasiones, claramente ha salido como perdedor el barroco. En efecto, muchas pequeñas iglesias de nuestros pueblos construidas en el Medioevo han sufrido tal limpieza de sus formas que se ha eliminado parte de su historia, generalmente la correspondiente a la Edad Moderna con el fin de buscar la unidad e integridad del edificio como si sólo hubiera tenido una época en vez de recuperar todas la etapas en las que el edificio ha ido creciendo, modificándose y evolucionando. El resultado que se ha conseguido es iglesias asépticamente medievales en las que se han eliminado las reformas arquitectónicas posteriores e incluso los retablos barrocos. A este respecto existen honrosas excepciones como –por citar sólo un ejemplo- la llevada a cabo en la iglesia rupestre de los Santos Justo y Pastor en Olleros de Pisuerga, realizada por Jesús Castillo Oli del Departamento de Conservación del Patrimonio quien lleva la dirección técnica del Plan de Intervención del Románico Norte y por ello sabe de la controversia que suscitan algunas de sus intervenciones. Este arquitecto de la Fundación Santa María la Real no sólo atiende a la rehabilitación arquitectónica de las iglesias sino que va más allá e incorpora nuevos elementos de diseño del mobiliario interior: «tenemos que ser conscientes de que tradicionalmente estos elementos muebles se fueron adaptando a los diferentes estilos históricos o modas de un modo mucho más rápido que los bienes inmuebles» (4) una máxima que practica en sus intervenciones sin olvidar que también «*il moderno diventerá antico*» algún día (5).

En definitiva, creemos que si a lo largo de la historia se han llevado a cabo grandes empresas constructivas que se levantaron como representación y manifestación del poder del comitente que las encargaba (6) y como una manera de exaltar su autoridad no es descabellado llegar a pensar que las intervenciones de estas obras en el siglo XIX, en el XX y en el XXI se hayan podido utilizar como símbolo de quien las mandaba restaurar. Poder comprobar hasta qué punto la restauración monumental se ha convertido en un instrumento que permite manipular a la sociedad mediante la intervención del patrimonio resulta una tarea complicada e incluso arriesgada. En este sentido, estamos plenamente convencidos de que la rehabilitación de determinados monumentos -considerados “hitos culturales”- ha sido utilizada como herramienta para conformar nuestra memoria colectiva. Ante la imposibilidad de estudiar en este trabajo todos los ejemplos de monumentos que han sido manipulados, centraremos nuestros esfuerzos en analizar un único caso que ha tenido numerosas propuestas de restauración a lo largo de tres siglos. Se trata concretamente de las intervenciones llevadas a cabo en un monumento de especial relevancia para Aragón.

### **Restaurar un monumento como emblema de una región**

El monumento que queremos estudiar con una cierta profundidad es el del monasterio de San Juan de la Peña. Se trata de un conjunto conformado a su vez por dos monasterios: uno medieval fundado en el año 1025 (7) y otro barroco levantado a partir del año 1675 (8). El cenobio primigenio de San Juan de la



Peña fue fundado por el rey Sancho el Mayor y a lo largo de su dilatada historia sufrió tres incendios. El último de ellos provocó que los monjes abandonaran el lugar original y se trasladaran a otro emplazamiento para construir un nuevo edificio monástico. En efecto, el monasterio moderno fue levantado a partir de conceptos arquitectónicos barrocos y posee una interesante historia constructiva cuyo interés artístico y arquitectónico se justifica por dos razones fundamentales (il. 1). Por un lado, se trata del único conjunto benedictino levantado de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII, no sólo de Aragón sino de toda la Congregación Claustral Tarraconense Cesaragustana conformada por las casas benedictinas aragonesas y catalanas. Por otro, hay que destacar el sostenido apoyo de la monarquía española en su construcción lo que favoreció que el proyecto contase con una sólida financiación y que pudiera desarrollarse como un conjunto monástico con las características tipológicas propias de un monasterio barroco pues se proyectó para tener varios claustros con el fin de que sus dependencias estuvieran organizadas y ordenadas simétrica, regular y funcionalmente a partir de unas soluciones espaciales modernas que fueron ideadas por el arquitecto zaragozano Miguel Ximenez. Sin embargo, su fábrica nunca llegó a concluirse tal y como lo diseñó Miguel Ximenez y la construcción quedó inacabada. Además, el proyecto de este singular edificio sufrió un importante cambio de plan entre 1724 y 1737 según corrobora un interesante grabado. Posteriormente, el conjunto sufrió importantes destrozos durante la Guerra de la Independencia pues en 1809 un incendio provocó la destrucción parcial de su fábrica por lo que en 1815 se tuvo que acometer la rehabilitación del conjunto. En el año 1835 este monasterio fue desamortizado sus edificaciones comenzaron a sufrir un proceso de progresivo deterioro que provocó aceleradamente su ruina.

A pesar del interés arquitectónico que tiene el conjunto moderno, la historiografía siempre ha desestimado su estudio frente al conocimiento del cenobio medieval (9). Pero no sólo se ha desatendido el estudio este monasterio en su etapa barroca sino que se ha olvidado por completo sus restauraciones. En efecto, la complejidad de su historia constructiva se complementa con la dilatada historia de sus restauraciones con más de dieciocho proyectos redactados que escasamente han sido estudiados (10). Sin embargo, lo que realmente supone un campo inexplorado es el análisis de la relación existente entre la ideología política en la que se han desarrollado sus restauraciones y el resultado de éstas. Esta circunstancia sorprende porque precisamente este monumento ha sido objeto de numerosos proyectos de restauración desde finales del siglo XIX hasta prácticamente la actualidad con lo cual resulta un ejercicio interesante estudiar el devenir de la práctica restauradora en nuestro país a partir de las intervenciones que se hicieron en San Juan de la Peña.

En este sentido hay que tener en cuenta que si este edificio ha sido objeto de tantos proyectos de restauración ha sido porque su fábrica original fue levantada en ladrillo y su ubicación en pleno pirineo aragonés provocó que su estado de conservación fuese siempre –desde que sus monjes a partir de la excomunión dejaron de utilizarlo- tremendamente delicado. En efecto, cuando San Juan de la Peña fue desalojado por sus monjes –el 17 de agosto de 1835- el monasterio quedó abandonado y se inició una etapa de progresivo detrimento. De hecho, muchas partes del edificio llegaron a finales del siglo XX en completo estado de deterioro tal y como aseguraba el último de los proyectos redactados cuando aludía al monumento como «ruina absoluta, con la excepción de la iglesia (...) la desaparición de volumen edificado es total. Como pieza original y única, se mantiene el muro de la fachada meridional, testigo mudo de una vasta y monumental construcción que el tiempo y la desidia han destruido» (11).

Las intervenciones llevadas a cabo en San Juan de la Peña deben ser entendidas dentro del momento social y político en el que cada una de ellas se desarrolló. Antes de nada hay que aclarar que precisamente por la importancia histórica y simbólica que tenía este monumento para Aragón y con el fin de evitar que el monasterio pasase a manos de un particular (como ocurrió en el caso de otros conjuntos conventuales españoles) la Diputación Provincial de Huesca se dirigió en 1843 al Estado para que se le concediese la custodia directamente. El Estado tuvo en cuenta el valor y el significado que tenía San Juan de la Peña para esta región y por ello determinó que el monumento no podía pasar a manos de un particular de tal manera que mediante la Real Orden de 30 de noviembre de 1843 se puso bajo la custodia de la Diputación de Huesca. Desde entonces este organismo quedó bajo la supervisión de la Comisión Provincial de Monumentos que se convirtió en la responsable de velar por su conservación.

A partir de ese momento comenzaron a surgir las primeras declaraciones que pusieron de manifiesto la pésima situación del monasterio, al tiempo que proponían su restauración. En abril de 1845, cuando ya habían pasado precisamente diez años desde que fuese deshabitado, la falta de uso y el abandono se empezaban a apoderar del edificio. De hecho, como consecuencia de las lluvias y nieves de los inviernos se desplomó un trozo de pared de la fábrica. Así estaba la situación cuando, en el año 1849, el arquitecto provincial José Secall fue invitado por la Comisión Provincial para que visitase y examinara el conjunto. Tras su visita, denunció que las cubiertas de algunas dependencias se habían derrumbado mientras que otras se encontraban invadidas por la vegetación. Gracias a esta memoria se puso en evidencia el mal estado de conservación en el que se encontraba el monasterio y la Diputación de Huesca decidió intervenir mediante trabajos de reparación que se prolongaron hasta 1871 que, si bien eran parciales y muy concretos, constituyeron las primeras actuaciones en San Juan de la Peña después de su desamortización.

No fue hasta finales del siglo XIX cuando comenzó a acometerse toda una serie de restauraciones que se han dilatado hasta la actualidad que, sin duda alguna, han afectado a la conservación del edificio. Éstas deben ser entendidas dentro del contexto en el que desarrollaron pues a finales del siglo XIX, en España, nació una nueva corriente de pensamiento en lo que a restauración se refiere. Se trataba de conservar preferentemente los monumentos emblemáticos de una región, idea decimonónica muy unida a la conciencia histórica y el resurgir de las raíces a la que se sumó también Aragón. Además, en los últimos años de aquel siglo San Juan de la Peña se encontraba realmente en muy mal estado de conservación según consta en diversas noticias. Según el aviso que dio el capellán del monasterio a la Comisión Provincial de Monumentos el 8 de noviembre de 1891 dos días se había desprendido un trozo de techumbre y los techos de la sacristía y de la iglesia amenazaban también su derrumbe.

Esta denuncia provocó que la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca manifestase por escrito, el 21 de noviembre de 1891, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la grave situación en la que se encontraba San Juan de la Peña. Cuatro años después -el capellán otra vez- dio aviso de un nuevo desprendimiento en una parte del edificio recomendando retirar el mobiliario litúrgico por estar el monumento en inminente ruina. Meses más tarde, la Comisión Provincial de Huesca, como organismo responsable de preservar el buen estado de conservación del patrimonio histórico en la provincia, y la Diputación Provincial de Huesca, como institución encargada de su custodia, notificaron de nuevo a la

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Real Academia de la Historia el contenido de este aviso.

Con toda esta información el 12 de octubre de 1895 el Ministerio de Fomento, organismo superior responsable, propuso a Ricardo Magdalena como arquitecto de Aragón y Cataluña de dicho Ministerio que se trasladase hasta San Juan de la Peña y redactara un informe en el que señalara el estado en el que se hallaba el conjunto. El proyecto de Ricardo Magdalena fue presentado el 14 de abril de 1897 y hacía alusión principalmente a las cubiertas exteriores, los muros, las bóvedas y los enlucidos de la iglesia, al tiempo que advertía la inminente ruina del templo si no se actuaba con rapidez (12). Para paliar los problemas de filtraciones de agua y humedades que presentaba el edificio proponía la reparación y saneamiento de determinadas zonas con el fin asegurar una mínima rehabilitación de la fábrica, al tiempo que recomendaba la reconstrucción de las partes más dañadas. A pesar de la necesidad de que esta intervención se llevara a cabo, el presidente de la Junta de Construcciones Civiles, Ricardo Velázquez Bosco, contestó al arquitecto un año después que el monasterio al haber sido construido en los primeros años del siglo XVIII no tenía importancia por corresponder a uno de los periodos más decadentes de la arquitectura y, por ello, se desestimaba su proyecto. En efecto, en ese momento, al Estado no le interesaba restaurar edificios dieciochescos sino que se prefería destinar los fondos económicos a la recuperación de monumentos medievales y así favorecer la construcción de la identidad nacional anclada en el pasado glorioso. Por esta razón a finales del siglo XIX se restauró el monasterio medieval de San Juan de la Peña y no el conjunto barroco puesto que este periodo artístico no ayudaba a construir la imagen del país que se quería difundir.

En las primeras décadas del siglo XX el estado de conservación del conjunto era realmente lamentable pero esta situación no fue óbice para que San Juan de la Peña fuese declarado Sitio Nacional por la Real Orden de 30 de octubre de 1920. Tan sólo tres años después, mediante la Real Orden de 9 de agosto de 1923, fue declarado Monumento Arquitectónico-Artístico. Aquellos años fueron una buena etapa administrativa pero se seguía sin hacerse nada por la defensa de su supervivencia. Como consecuencia del deseo de muchos aragoneses por preservar este lugar se creó el Patronato de San Juan de la Peña el 25 de octubre de 1935. Esta corporación veía en el monumento el germen de Aragón como nación y por ello sus miembros redactaron una memoria el 28 de julio de 1947 en la que explicaba una propuesta de rehabilitación para el conjunto barroco. En ella contemplaban diferentes usos: que volviera una comunidad monástica, que pudiera ser una hospedería, que albergase un centro de cultura con biblioteca y archivo aragonés e incluso que se dispusiera un parque de animales y de especies botánicas pirenaicas.

Este informe se presentó al General Franco en febrero de 1949 y seis años después, el arquitecto Miguel Fisac Serna cuyas ideas políticas en ese momento estaban muy próximas a las del régimen franquista presentó una curiosa propuesta que, sin embargo, nada tenía que ver con lo que habían expuesto el Patronato de San Juan de la Peña. La idea de este arquitecto era reducir las dimensiones del monasterio y crear un jardín romántico de hierba entre ruinas cuidadas y construir una capilla-recuerdo del esplendor que tuvo el conjunto en el pasado. Lo que pretendía Miguel Fisac consistía en dejar que el conjunto siguiera su trayectoria natural como si de un ser vivo se tratase y construir una capilla que, de manera bucólica,

recordase lo que fue San Juan de la Peña puesto que no se consideraba un monumento merecedor de ser conservado aún más se promovía su deconstrucción ya que no correspondía a un periodo histórico digno de exaltación de la identidad nacional con la en ese momento se pretendía hacer comulgar a la sociedad. l

La propuesta de Miguel Fisac que no se llevo a la práctica y tras ella no faltaron denuncias sobre la delicada situación del monumento pero éste permaneció desatendido y su deterioro se acentuó notablemente. En 1950 su estado era realmente preocupante y en febrero de ese mismo año el arquitecto Ricardo Fernández Vallespín, por encargo del Ministerio de Fomento, elaboró su proyecto de restauración atendiendo especialmente a las cubiertas de la iglesia porque la del crucero y la del altar se había desplomado antes. A pesar de la urgencia por acometer estas obras no se ejecutaron por la falta de recursos económicos que había para poder atender a un monumento construido en el siglo XVII y XVIII porque todavía se seguía pensando que no merecía la pena su restauración. Por ello, el mal estado de la iglesia se agravó mucho más y seguramente, de haberse llevado a cabo la propuesta de Ricardo Fernández Vallespín no se hubieran desplomado las cubiertas de las naves laterales como acabó ocurriendo entre 1950 y 1952.

La situación del monumento cambió en la segunda mitad del siglo XX que fue realmente positiva para la conservación del monumento, ya que desde 1952 Fernando Chueca Goitia comenzó a actuar en la iglesia pero dejando totalmente desatendido el resto del conjunto monástico. Esta circunstancia se debió a una sencilla razón: el templo aún se utilizaba para puntuales celebraciones religiosas y por ello debía conservarse. El 8 de septiembre de 1952 Chueca Goitia, por encargo del Ministerio de Fomento, presentó un proyecto centrado principalmente en la reparación de la cubierta de la cabecera de la iglesia, ya que, las de las naves laterales se acababan de derrumbar. Esta restauración puede considerarse como la primera de las que por fin traspasaron el papel para ser realidad y no fue la única sino que, en junio de 1953 Chueca Goitia realizó otra, encargada esta vez, por el Ministerio de Cultura. Esta segunda propuesta -financiada por el Patrimonio del Tesoro Artístico y la Caja de Ahorros de Aragón- se centraba en reconstruir las cubiertas de las naves laterales así como reparar las de la sacristía y las de la sala capitular porque presentaban igualmente graves deterioros. En mayo de 1955, Chueca Goitia por encargo del Ministerio de Fomento, redactó un proyecto basado en la recuperación de los paramentos de la iglesia, pues el hecho de que las cubiertas exteriores se hubieran desplomado sobre las bóvedas había afectado negativamente a la decoración interior del templo que en esa fecha se encontraba en un estado lamentable. Lo que se pretendía era volver a las formas barrocas de la iglesia pues se consideraba que las posteriores reconstrucciones acometidas después de la Guerra de la Independencia habían caído -a su juicio- en un neoclasicismo mal entendido y -según él- estas reformas no pertenecían a la historia constructiva del edificio lo que dice mucho de su manera de ver la práctica restauradora. Argumentaba su propuesta señalando que si hubieran quedado vestigios de la decoración primitiva se habrían respetado, pero al no quedar nada, prefirió darle un carácter barroco. Antes de su actuación de 1955 la decoración interior de la iglesia estaba constituida a base de pilastras estriadas y capiteles jónicos, pero Chueca sustituyó los capiteles jónicos por dóricos produciéndose un drástico cambio de estilo justificado únicamente por su criterio personal puesto que el proyecto no estaba acompañado de ningún estudio histórico-artístico del monasterio.

En julio de 1956 Chueca presentó un nuevo proyecto para atender a las cornisas del edificio y acometer la reparación de los contrafuertes exteriores de la nave mayor. Desde este momento sus memorias fueron firmadas como arquitecto conservador de la llamada zona tercera del Ministerio de Cultura. Según Chueca en esta ocasión había que reparar el remate de la nave central del que quedaban algunas partes como para poderlo «reconstruir exactamente igual a como era» -según sus propias palabras- lo que denota una cierta querencia a la anástilosis. Sin embargo, la cornisa de las naves laterales como había desaparecido completamente y no quedaba ningún indicio de cómo habían sido, era necesario –según este arquitecto- hacerlas de nuevo con otra forma. Esta intervención se ejecutó y, según el criterio de Chueca Goitia, sirvió para conferir un mejor aspecto estético y permitir la conservación de los muros y con ello de toda la iglesia. En 1958, Teodoro Ríos Usón, arquitecto provincial de Zaragoza, transformó tres celdas y parte del pasillo claustral en una hospedería lo que demuestra por un lado la necesidad de dotar al edificio de un nuevo uso como medida para favorecer su conservación pero por otro la falta de sensibilidad que se palpa en la idea de eliminar parte del edificio en una construcción nueva sin respetar su esencia original. De hecho, esta intervención hay que entenderla como una consecuencia más de este periodo se da continuidad a la costumbre iniciada en 1926 con Alfonso XIII al pretender reutilizar edificios históricos para convertirlos en Paradores Nacionales sin reparar en la calidad arquitectónica de las intervenciones es más manipulando abiertamente el patrimonio con fines propagandísticos y de lucro.

En abril de 1959, Chueca Goitia presentó un proyecto de reparación de las torres de la fachada que, como consecuencia del paso de los años y las inclemencias del tiempo, se encontraban en muy mal estado. Para solventar estos problemas proponía reconstruir los paramentos de ladrillo, las cornisas y molduras que recorrían las torres pero principalmente se preocupó de atender a sus cubiertas. Todos estos trabajos se ejecutaron de manera inmediata, excepto la colocación del cobre y el chapitel de la torre norte, que se concluyeron trece años más tarde. En septiembre de 1960 Chueca Goitia realizó diferentes trabajos de restauración y consolidación en las zonas más dañadas de la fachada de la iglesia puesto que para el arquitecto era la parte más noble y destacada. Esta actuación fue promovida por la Dirección General de Bellas Artes y financiada por diversas entidades de Aragón que seguían viendo en el monumento el origen del reino. En junio de 1961, Chueca Goitia se centró única y exclusivamente en la zona de la cabecera de la iglesia donde proyectó una mesa de altar en la que poder officiar misa, detrás de la cual erigió un nuevo baldaquino al tiempo que reparó la balaustrada del coro que se hallaba muy deteriorada. Tres años después, en marzo de 1964 atendió a los remates de las torres de la fachada de la iglesia que, en 1959, no se habían podido terminar. De todos modos, esta intervención tampoco se pudo llevar a la práctica en su totalidad pues tuvo que ser interrumpida posponiéndose los trabajos para la torre norte. En septiembre de 1972 el entonces Ministerio de Educación y Ciencia pensó dar por terminadas las obras que se habían iniciado a lo largo de todos estos años. Para ello encargó un proyecto que tenía como fin dar término a las distintas actuaciones que habían intentado paliar el deterioro del monasterio. Ésta última memoria de Chueca fue la única en la que explícitamente se establecieron los criterios de restauración que debían seguirse ya que en las propuestas anteriores no había habido este tipo de reflexiones. Se especificó que los materiales tenían que ser análogos a los existentes en el edificio excepto cuando por su interés arqueológico fuese conveniente que se destacasen las reparaciones y que cuando fuera necesario la reposición de algunas



piezas se señalaría con una R, a trazo hundido, que indicaría que era una piedra repuesta, una técnica que marcaba la normativa de restauración monumental en ese momento. Por primera vez se demostraba el interés por diferenciar su intervención de lo original, pues el proyecto de Chueca también señalaba que los motivos ornamentales que hubiera que retocar, no se acusarían en volumen sino que se dejarían abocetados para que se reconociese a simple vista lo auténtico de lo renovado. Del mismo modo, demostró gran interés porque se diferenciara el ladrillo y la teja nueva con los de la fábrica original, un criterio, sin duda, muy acorde con las tendencias actuales. Quizá lo único que llama poderosamente la atención es que para reparar las cubiertas no se utilizase teja sino que finalmente se optó por placas de fibrocemento (uralita) pintada de negro que permaneció cubriendo la iglesia más tiempo de lo debido.

La llegada de la democracia a nuestro país favoreció que el patrimonio monumental adquiriese una singular relevancia como emblema de la nueva situación que, tras cuarenta años, se abría en España. En esta idea de recuperar el tiempo perdido y el retraso sufrido en todos los aspectos (incluido la conservación de los monumentos) colaboraron las autonomías que vieron entonces la posibilidad de poder restaurar monumentos especialmente significativos en su particular pasado y más en aquellas regiones que habían sido reprimidas durante tantos años. En el caso concreto de Aragón, a partir de la década de los años ochenta del siglo XX se abrió una nueva perspectiva en lo relativo a las restauraciones en San Juan de la Peña monumento que tradicionalmente ha estado vinculado a los orígenes de la región por estar enterrados –en el cenobio medieval- los tres primeros monarcas del reino. Tal y como recogen algunos se «había pasado mucha porción del siglo XX clamando a Madrid por técnicos y dinero, sobre todo en Bellas Artes, encajada en Ministerios de evolutiva nomenclatura» (13) pues el tema de la restauración de San Juan de la Peña -iniciada en el Ministerio de Fomento- se había transferido luego al de Instrucción Pública y Bellas Artes, al de Cultura así como al de Educación y Ciencia.

Con la idea del nacimiento del estado de las autonomías, el Gobierno de Aragón prometía –aún con sus reducidos fondos económicos y sus ajustados presupuestos para la conservación del patrimonio monumental- una mejora considerable en cuanto a rehabilitación y conservación de San Juan de la Peña. De hecho, en estos últimos veinte años las administraciones locales han sido las que han promovido con fuerza la recuperación del monumento. Sin duda, la actividad desarrollada por la Diputación Provincial de Huesca supuso un gran impulso. Esta institución, viendo el mal estado de conservación en el que se hallaba el conjunto, decidió actuar en él. Para ello encargó a Carlos Aranda Jaquotot, arquitecto funcionario de este organismo, que realizase en 1981 un proyecto de restauración total del conjunto monástico. El fin de esta intervención consistía en poder dotarlo de diferentes usos (hostelero, político-institucional, lúdico y turístico) incluyendo que pudiera ser habitado por una comunidad monástica. Para su intervención proponía conservar lo ya restaurado, pues consciente de que su plan no era el primero, pensaba respetar las anteriores actuaciones.

Carlos Aranda Jaquotot pensaba intervenir en la iglesia de tal modo que pudiera ser usada tanto para actos religiosos (celebraciones litúrgicas, bodas...) como para reuniones políticas (principalmente de la Diputación General de Aragón) e incluso lúdicas (para excursiones de escolares), así como respetar el uso de la hospedería existente. Pero además de todos estos, este arquitecto proponía que, como fin último y

principal para acometer una restauración de conjunto, se debía pensar en la posibilidad de que el monasterio pudiera ser habitado nuevamente por vida cenobítica. Esta es la primera vez que se pensó en un proyecto que permitiese el regreso de la vida monástica. Es sorprendente la filosofía del proyecto en el sentido de querer mantener lo ya restaurado entendiendo que su proyecto de restauración no era el primero y que probablemente tampoco sería el último. Además, el proyecto de Carlos Aranda tiene como novedad el hecho de que por primera vez se plantease una restauración de conjunto ya que hasta el momento se habían iniciado únicamente rehabilitaciones puntuales que trataban aspectos concretos del monasterio. Lo cierto es que a partir de Carlos Aranda todos los proyectos se concibieron para intervenir en la totalidad del conjunto conventual. Como rasgo interesante de este proyecto también hay que destacar el hecho de que se pensase dejar en funcionamiento la hospedería levantada por Teodoro Ríos Usón. Aunque lo que no queda muy claro en su proyecto es que se pensase rehabilitar la iglesia para que adquiriese al mismo tiempo usos tanto políticos y turísticos como institucionales e incluso religiosos. Esta polifacética función, a nuestro modo de ver es bastante difícil de compatibilizar con el hecho de que se pretendiese habilitar el monasterio para que pudiera ser utilizado por miembros de una orden religiosa. Aunque no es tanto pensar que no se pueden compatibilizar estos usos tan diferentes en un mismo espacio como el hecho de que no esté suficientemente claro en la memoria del proyecto. La propuesta de Carlos Aranda no fue finalmente ejecutada ya que la Diputación Provincial de Huesca envió el presupuesto a Madrid y allí se denegó, justificando entre otras causas que era demasiado caro; una cantidad que hoy realmente sorprende por lo bajo de su cuantía. A partir de los años ochenta el patrimonio pasa a concebirse como una considerable fuente de riqueza y de desarrollo económico que en el caso de San Juan de la Peña adquiere importante ingresos.

La puesta en marcha del modelo de descentralización de competencias que la Constitución española tuvo en cuenta en su texto provocó que instituciones como la Diputación General de Aragón consiguiera a mediados de los años ochenta del siglo XX, un espacio para la conservación del patrimonio que se afianzó con la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985. Todavía no se había acometido un proyecto integral de conjunto, cuando en marzo de 1988, la Diputación General de Aragón encargó a Antonio Martínez Galán que elaborase una memoria sobre el estado en el que se encontraba el monasterio. En este informe, a su vez, se presentaba la propuesta de actuación ideada por este arquitecto funcionario de la administración. Para la rehabilitación del monumento apostaba fundamentalmente por conocer los restos que quedaban del mismo. De hecho como resultado de esta primera iniciativa fue el proyecto redactado en mayo de 1990 y aprobado el 22 de octubre de ese mismo año que llevaba por nombre “Excavaciones con prospección arqueológica y recuperación de materiales en el Monasterio Alto de San Juan de la Peña «cuyas labores comenzaron el 4 de marzo de 1991 y que resultaron fundamentales para conocer la fábrica original, cuestión que interesaba sobremanera a Antonio Martínez Galán». Quizá por ello en septiembre de 1991 este facultativo junto con el arquitecto técnico Ángel Jarne Vinacua redactaron la “Primera Fase de la Restauración del Monasterio Alto de San Juan de la Peña” encargada el 26 de abril de ese mismo año por la Dirección General de Arquitectura de la Diputación General de Aragón, mediante la cual se pretendía atender a la reparación de la cubierta existente sustituyéndola por otra nueva. El objetivo fundamental de esta intervención era eliminar las placas de fibrocemento (uralita) que Chueca Goitia había colocado en la iglesia que afectaban negativamente al interior del templo.

En enero de 1992 Antonio Martínez Galán redactó un nuevo informe titulado “Medición General y Definitiva para las obras de excavaciones con prospección arqueológica y recuperación de materiales en el monasterio alto de San Juan de la Peña” encargado en diciembre de 1991 por la unidad de arquitectura del Departamento de Agricultura, Ganadería y Montes de la Diputación General de Aragón, con el fin de atender al desbroce y limpieza del entorno del conjunto monástico para afianzar el ala Sur y poder excavar el lado Oeste. Justo un año después, en febrero de 1993, el arquitecto Antonio Martínez Galán (encargado por el mismo departamento) redactó el “Proyecto Básico de Rehabilitación del monasterio Alto de San Juan de la Peña (Huesca)” en el que se contemplaba la posibilidad de promover la rehabilitación y restauración del conjunto monástico en su totalidad. De hecho, incluía un programa de necesidades que iban desde restaurar aquellas partes del edificio que aún estuvieran en pie, siguiendo las pautas que marcaban los distintos elementos compositivos de la fachada como eran las ventanas, óculos y cornisas; consolidar lo existente y reconstruir aquellas partes que se encontraran destruidas siguiendo el ritmo compositivo de las estructuras para lo cual proponía respetar los gruesos de los muros introduciendo materiales estructurales en el interior de ellos pero no acusándolos exteriormente.

También pensaba rehacer aquellas partes de las que se tuviera noticia fidedigna, bien porque existiesen indicios claros entre los restos conservados o porque se pudiese constatar documentalmente huyendo de falseamientos y siempre asesorado por especialistas de la materia. De hecho, de manera paralela, se llevó a cabo una investigación sobre la historia y la historia constructiva del monasterio realizada por la Dra. Elena Barlés, la Dra. Ana Isabel Lapeña y la Dra. Elisa Sánchez. Este proyecto pretendía rehabilitar el edificio dándole un uso hotelero, en el sentido más amplio, pero con la posibilidad de ser utilizado también para fines culturales que aparecen muy bien explicados en la memoria de su proyecto. De todas las ideas propuestas a lo largo de estos años por Antonio Martínez Galán lo que finalmente se pudo llevar a cabo fue la reconstrucción de las cubiertas de la iglesia con teja y las excavaciones arqueológicas en las que aparecieron importantes materiales. El proyecto ideado por Antonio Martínez Galán demuestra el respeto que manifestó hacia el monumento y su preocupación por contar con fundamentos históricos y documentales.

El último proyecto de restauración llevado a cabo en el monumento fue realizado por Joaquín Magrazo y Fernando Used que lo redactaron el 24 de junio de 2002 por encargo de la Consejería de Cultura y Turismo de la Diputación General de Aragón dirigida por el Partido Aragonés Regionalista. Quizá así se entienda que el edificio en la actualidad albergue una hospedería puesto que este partido político ha llevado a cabo un sistema de Hospederías en Aragón en otros monasterios de la geografía aragonesa y ha querido integrar San Juan de la Peña en esta red. Pero además el edificio proyectado cuenta en la actualidad con un Centro de Interpretación del Reino de Aragón, una Galería de Arte Contemporáneo y un Centro de Interpretación del monasterio de San Juan de la Peña. Esta multifuncionalidad que se ha otorgado al monasterio se ha hecho pensando que el cenobio medieval –aquel fundado en 1025- todavía sigue siendo intocable frente al monasterio nuevo que se ha utilizado para potenciar los valores de este monumento como emblema del origen de Aragón al que Partido Aragonés Regionalista profesa una enorme devoción.

## Notas

1. Así lo aseguran numerosos especialistas en la materia aunque ahora tan sólo citaremos los trabajos de CARRASCAL CALLE, M. F. y FERNÁNDEZ DE LA PUENTE IRIGOYEN, J. M., “Historia del arte y proyecto arquitectónico. Consideraciones en torno a tres intervenciones sobre el patrimonio”, en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio, 1998, págs. 66-70; GARCÍA CUETOS, María Pilar, “El papel del historiador del arte en los procesos de intervención en el patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional”, en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, op. cit., págs. 56-62; LÓPEZ, J. S., “La historia del arte y su papel en el conocimiento y salvaguardia de monumentos y conjuntos”, en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, op. cit., págs. 63-65 y RIVAS QUINZAÑOS, P., “La documentación como fuente de información para la restauración”, en *Metodología de la restauración y de la rehabilitación*, Madrid, Munilla Lería, 1999, págs. 15-27.
2. Este es el caso de las investigaciones que están llevando a cabo investigadoras como la Dra. Ascensión Hernández Martínez (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) y la Dra. María Pilar Cuetos (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo) ambas investigadoras forman parte del proyecto I+D “Restauración arquitectónica en España: hitos simbólicos del franquismo (1936-1975)”. En el caso de la primera remitimos a su participación en el XVII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Barcelona los días 22-26 de septiembre de 2008 bajo el título “La historia de la restauración como deconstrucción de la memoria”.
3. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión “La historia de la restauración como deconstrucción de la memoria”, en *Preactas de XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona, Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona, 2008, págs. 23-24, concr., p. 24.
4. “Restaurando”, *Re-, Boletín Informativo de la Fundación Santa María la Real*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, nº 7, 2007, págs. 4-7, esp. p. 4.
5. Esta expresión en italiano aparece recogida en E. Mosquera, “De la utilidad de la arquitectura para el patrimonio”, *Arquitectura y Patrimonio. Memoria del futuro. Una reflexión sobre la relación entre el patrimonio y Arquitectura*, Cádiz, Instituto Andaluz de Patrimonio, Junta de Andalucía, 1992, págs. 16-28 concretamente en la nota al pie nº 7 de la p. 22 donde se cita a F. Moschini “Il moderno diventerà antico? Archeologia della città contemporanea”, F. Perego, *Anastilosì. L’antico, il restauro, la città*, Roma-Bari, Laterza, págs. 39-48.
6. Esta circunstancia ha ocurrido a lo largo de la Historia del Arte desde la Antigüedad hasta nuestros días y no faltan ejemplos desde el ámbito de la arquitectura, la escultura, la pintura e incluso de las denominadas artes menores que corroboren esta teoría. Para conocer cómo incluso en el siglo XX la arquitectura también ha estado al servicio del poder aludimos a la obra.
7. El estudio del monasterio medieval de San Juan de la Peña fue el tema de la Tesis Doctoral de la Dra. Ana Isabel Lapeña Paúl cuyos resultados de investigación se recogen en LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, *EL*

*monasterio de San Juan de la Peña desde sus orígenes hasta 1410*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989.

8. El estudio del monasterio barroco de San Juan de la Peña ha sido el tema de mi Tesis Doctoral y una aproximación a su estudio se puede encontrar en JUAN GARCIA, Natalia, *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida en un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007 y JUAN GARCÍA, Natalia, “El monasterio alto de San Juan de la Peña. Un nuevo edificio para un antiguo monasterio”, en *San Juan de la Peña*, Gobierno de Aragón, Departamento de Turismo, 2007, págs. 139-258.

9. En efecto el monasterio medieval de San Juan de la Peña cuenta con numerosas publicaciones e investigaciones frente a la escasa atención que ha recibido el monasterio nuevo. Ante la imposibilidad de recoger aquí –debido a su elevado número- todas las referencias bibliográficas que existen sobre el cenobio medieval remitimos a las que parecen en el apartado de Bibliografía de esta publicación LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (coord.), *San Juan de la Peña. Suma de estudios*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.

10. Nuestra aproximación al tema en JUAN GARCÍA, Natalia, “Una relación de las restauraciones de la iglesia monasterio de San Juan de la Peña”, en *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte del CEHA*, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Fundación Unicaja, 2003, págs. 531-543.

11. Colegio Oficial de Arquitectos de Huesca (C.O.A.H.), nº 2003/1012. “Proyecto básico y de ejecución. Rehabilitación del monasterio nuevo de San Juan de la Peña” de Joaquín Magrazo y Fernando Used, p. 10.

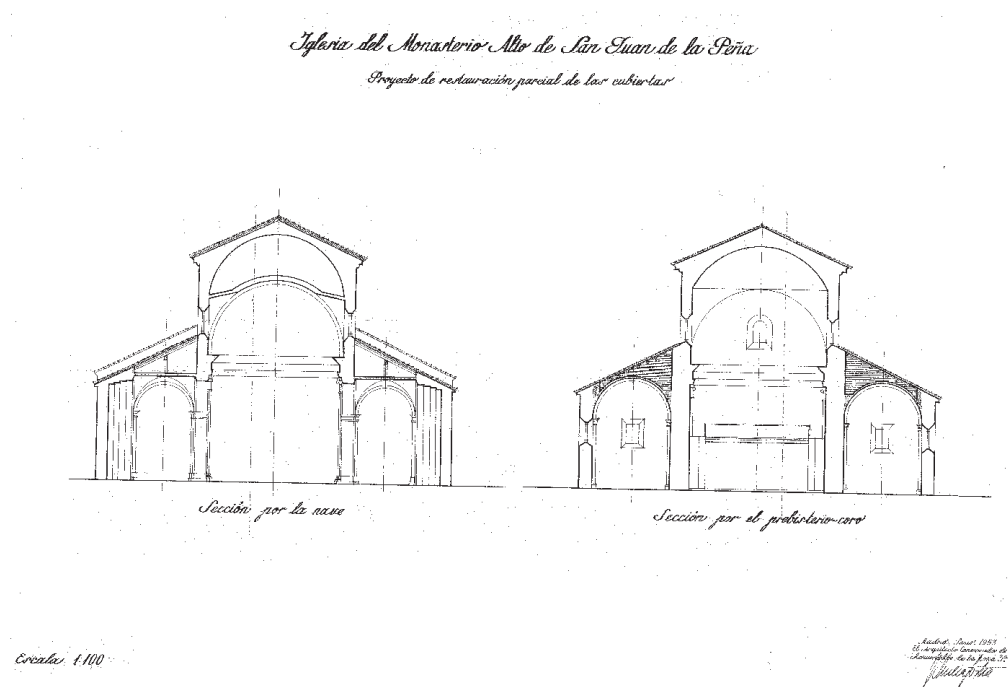
12. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “La restauración monumental en el siglo XIX: Las intervenciones de Ricardo Magdalena”, en *Artigramas*, Zaragoza, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1989-1990, número 6-7, págs. 345-369.

13. LACASA LACASA, Juan, *Crónica de San Juan de la Peña 1835-1992*, Zaragoza, Ibercaja, 1993, p. 44.



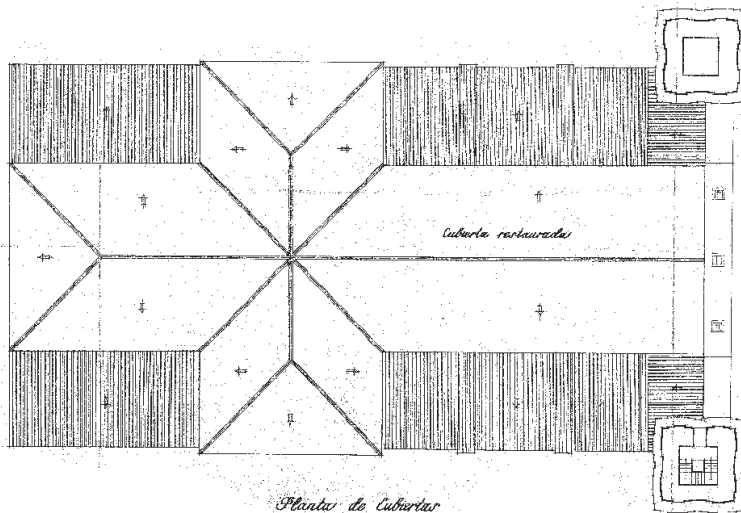


1. Cubierta del monasterio nuevo de San Juan de la Peña según el proyecto de Fernando Chueca Goitia en 1952, Fotografía del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Cultura, Caja 253.



2. Sección de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña según el proyecto de Fernando Chueca Goitia en 1953, Plano del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Cultura, Caja 253.

*Iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña*  
*Proyecto de restauración parcial de las cubiertas*

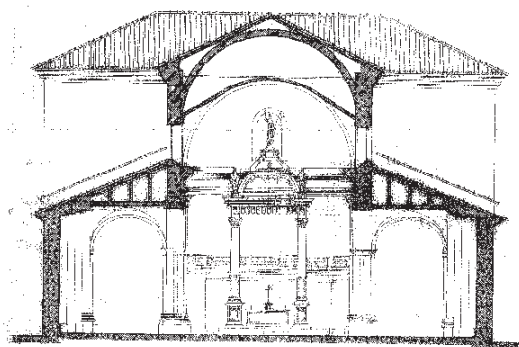


Escala 1:100

Alcalá, España, 1955  
El arquitecto responsable de  
la obra es el Sr. Fernando Chueca Goitia

3. Planta de la cubierta de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña según el proyecto de Fernando Chueca Goitia en 1955, Plano del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Cultura, Caja 254.

*Iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña*  
*Proyecto de restauración*



Escala 1:100

Alcalá, España, 1955  
El arquitecto responsable de  
la obra es el Sr. Fernando Chueca Goitia

4. Sección de la cubierta de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña según el proyecto de Fernando Chueca Goitia en 1955, Plano del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Cultura, Caja 254.



5. Interior de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, 1919, Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Ricardo Compairé 3606.

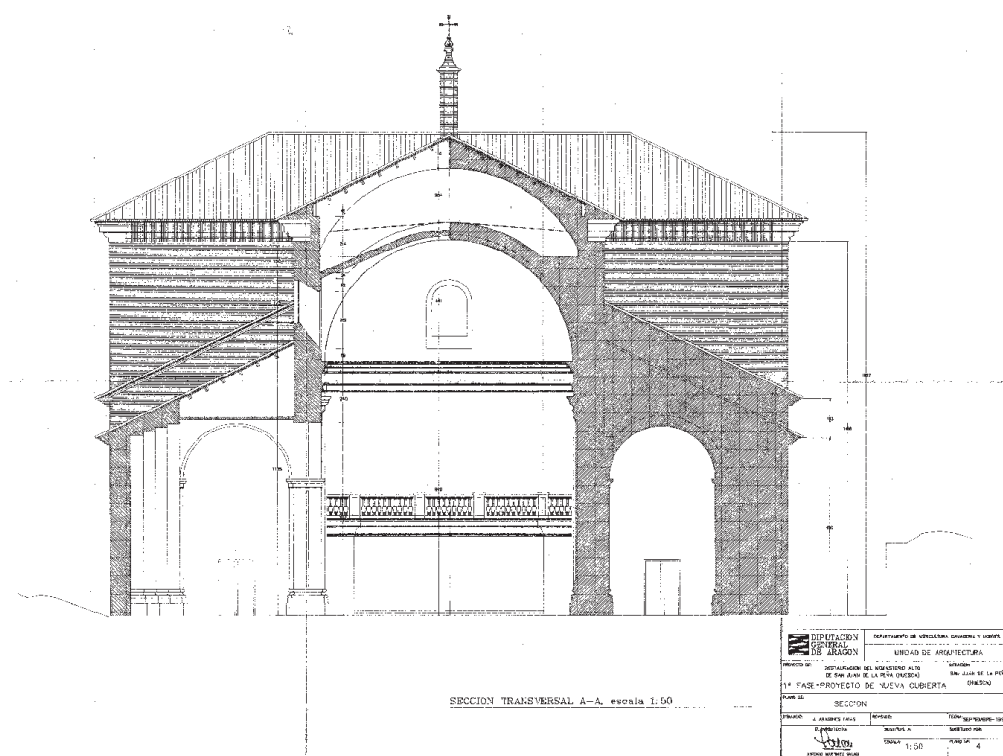


6. A la izquierda una imagen del interior de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña en 2003 y a la derecha una foto incluida en el proyecto de Fernando Chueca Gotia en 1955 conservada en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Cultura, Caja 254.





7. Perspectiva de las tres celdas del monasterio que Teodoro Ríos Usón transformó en hospedería en 1958. Imagen realizada en 2003.



8. Sección de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña según el proyecto de Antonio Martínez Galán en 1991.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Transmisión y enriquecimiento de programas iconográficos en la Alta Edad Media: el caso de las *Etimologías* de doña Sancha de León\*

Junko Kume

JSPS Research Fellow – Universidad de Osaka (Japón)

### Resumen

Las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla jugaron un relevante papel en la transmisión de la sabiduría de la Antigüedad durante el Medievo, estimulando la redacción de nuevas enciclopedias y constituyéndose en fuente de nueva iconografía. Aquí analizaremos sus implicaciones artísticas, a través del análisis de las iconografías isidorianas presentes en varios códices del ámbito hispano altomedieval. Nos ocuparemos, igualmente, del particular conservadurismo de los propios manuscritos hispánicos de las *Etimologías*, refractarios a la introducción de programas iconográficos narrativos basados en el texto. Un buen ejemplo es un códice encargado por la reina doña Sancha de León en 1047 (El Escorial, Ms. &. I. 3), donde, a pesar de su naturaleza áulica, los métodos aplicados para enriquecer sus páginas son de carácter restringido.

### Abstract

Throughout the Middle Ages, the *Etymologies* of St. Isidore of Seville played an outstanding role in the transmission of the knowledge of the Antique world. It stimulated the writing of new encyclopedias and served as a source of new iconographies. The present article deals with its artistic impact, by analyzing the Isidorian iconography found in several codices of high medieval Spain. The conservatism peculiar to the Spanish manuscripts of the *Etymologies* is also examined. Taking a manuscript commissioned by Queen Doña Sancha of León in A. D. 1047 (El Escorial, Ms. &. I. 3) as an example, I argue that the Spanish *Etymologies* were immune to the insertion of narrative iconographies based on the text. In this manuscript, despite its royal nature, pictorial decoration is considerably limited.



La figura de san Isidoro de Sevilla (h. 560-636) sobresale, sin ninguna duda, en el panorama cultural del Occidente medieval (1). La amplísima difusión de sus textos a lo largo de la Edad Media ha permitido la feliz supervivencia de una gran cantidad de copias manuscritas (2). No obstante, los aspectos artísticos de los códices que contienen sus textos son todavía poco conocidos. Con el presente trabajo pretendemos contribuir, desde dos puntos de vista distintos, al conocimiento de las implicaciones artísticas de la obra del santo hispalense en la Península Ibérica altomedieval. En primer lugar estudiaremos una serie de ejemplos iconográficos de inspiración isidoriana presentes en el mundo librario hispano; en un segundo término analizaremos la decoración de los propios códices de sus obras, para lo cual tomaremos como ejemplo una copia de su libro más difundido, las *Etimologías*, encargado por doña Sancha de León en el año 1047 y conservado actualmente en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. &. I. 3).

### Iconografía isidoriana en los códices hispanos altomedievales

Si tenemos en cuenta el vasto predicamento de las obras del Doctor hispalense en el mundo medieval, no es difícil suponer una importante repercusión de su texto en la conformación de nuevos motivos iconográficos. La influencia de su obra se puede comprobar, en primer lugar, en la variada iconografía medieval de los calendarios. M. A. Castiñeiras González insiste en la importancia del Libro V de las *Etimologías* en la iconografía del calendario medieval (3), e incluso señala la posibilidad de que la representación de enero –un Jano bifronte que muestra la entrada y la salida del año– en el calendario pintado del Panteón Real de San Isidoro de León se inspirase en un pasaje de las *Etimologías* de la reina leonesa doña Sancha, ejemplar del que precisamente trataremos más adelante (4). Según el citado investigador, «la huella de la herencia isidoriana fue [...] decisiva en la configuración del tema de los meses en sus aspectos literario e iconográfico» (5).

Otra representación isidoriana difundida en el ámbito hispano de la Alta Edad Media es la Rosa o Rueda de los Vientos (6). Su fuente literaria se encuentra en *De natura rerum* (XXXVII) (7) y en las *Etimologías* (XIII, 11, 2-3) (8). La ilustración más antigua conservada se remonta a finales del siglo VII y proviene del mundo carolingio (en un códice de *De natura rerum*, BNE, Ms. lat. 6400 G, Fleury, finales del s. VII, fol. 142) (9). En el ámbito hispano, salvo una posible excepción del siglo VIII (10), nos han llegado ejemplos a partir del siglo X como la *Biblia leonesa del año 920* (León, Archivo catedralicio, Ms. 6, fol. 3), la *Colección Canónica Hispana* –los famosos *Códices Albeldense* (o *Codex Vigilanus*, EE, Ms. d. I. 2, San Martín de Albelda, 976, fol. 14v) y *Emilianense* (EE, Ms. d. I. 1, San Millán de la Cogolla, 976-994, fol. 11v) (11)–, un códice de posible origen castellano del siglo XIII (BNE, Ms. lat. 15171 (fols. 200-214), Castilla (?), finales del s. XIII o ss. XIII-XIV, fol. 212v) (12) y el *Códice de Batres* (BNE, Ms. 1513, principios del s. XIII, fol. 3) (13), con marcadas variaciones iconográficas entre ellos (14). Se trata en todos estos casos de libros misceláneos; no se conserva ningún códice hispano de *De natura rerum* ni de las *Etimologías* en el que aparezca esta iconografía. En el mundo carolingio, no obstante, sí la

encontraremos en ejemplares de *De natura rerum* (BNF, Ms. lat. 6413, Saint-Denis, mediados del s. VIII, fol. 27v; Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. lat. 14300, s. VIII; Laon, Bibliothèque Municipale, Ms. lat. 422, s. IX).

En los *Códices Albeldense* (fol. 17v) y *Emilianense* (fol. 14v) encontramos otras tipologías iconográficas que nos llevan, igualmente, al complejo problema de la génesis y circulación de las miniaturas de los libros enciclopédicos. Se tratan del Paraíso Terrenal (Etim. XIV, 3, 2-4) y de Noé y sus tres hijos –Sem, Cam y Jafet– (Etim. XIV, 2, 1-3) (15). Estas miniaturas, como ya han señalado E. Fernández González y F. Galván Freile (16), muestran una interesante coincidencia con un folio de un manuscrito de Rábano Mauro realizado en Montecassino según un modelo presumiblemente carolingio (Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Ms. Cas. 132, h. 1023, fol. 297) (17). Para explicar dicha semejanza iconográfica, se podrían plantear tres posibilidades: una génesis independiente en cada caso, basándose ambos exclusivamente en la descripción de san Isidoro –los dos son bastante fieles al texto–; la influencia carolingia del ciclo de Rábano Mauro en el ámbito hispánico; o, finalmente, la eventualidad de que un modelo iconográfico visigótico se hubiese exportado al mundo carolingio, del mismo modo que el propio texto isidoriano sirvió al abad de Fulda como fuente principal para su libro. Sin embargo, dada la escasez de pistas, debemos dejar abierta esta cuestión.

Un motivo isidoriano de origen más claro es el Árbol de Consanguinidad (Etim. IX, 6). Su punto diferenciador respecto a los casos arriba citados reside en que es altamente probable que la edición original de la obra isidoriana ya lo incluyera, según se deduce del texto: «Se llama árbol genealógico a las ramificaciones que hacen los abogados en una sucesión familiar cuando precisan los grados de parentesco; por ejemplo, éste es el padre, éste el hijo; éste el abuelo; aquél el agnado, etc. Su figura es la que aparece [aquí]» (Etim. IX, 6, 28). En los códices isidorianos más antiguos la Tabla de Consanguinidad suele ornamentarse con sencillos motivos fitomórficos, cuya presencia nos hace suponer que la Tabla original tenía aspecto arbóreo, característica que debe tener su origen en el término «*ramusculis*» –ramificaciones– empleado por san Isidoro para describir la organización del esquema de consanguinidad (EE, Ms. P. I. 8, h. 800, fol. 129v; EE, Ms. T. II. 24, h. 900, fol. 122v) (18). No obstante, en el siglo X empieza a aparecer una versión figurativa, en la que se representan los rostros de un hombre y de una mujer en el centro de la tabla, ubicados respectivamente en las celdas de «*PATER*» y «*MATER*» (Oporto, Biblioteca Pública Municipal, Santa Cruz 17, s. X; BNE, Ms. 10008, s. XI, f 119v) (19). En la misma época surge también otra tipología, consistente en la personificación de la Tabla mediante la adición de cabeza, manos y pies (RAH, Ms. 25, San Millán de la Cogolla, 946, fol. 146; RAH, Ms. 76, Cardena, 954, fol. 73v; BNF, Ms. nouv. acq. lat. 2169, Santo Domingo de Silos, 1072, fol. 195) (20). Como veremos más adelante, el Árbol representado en el códice de doña Sancha pertenece a esta última tipología (fol. 139v) (il. 1).

Por último, debemos destacar la imborrable huella que el Doctor hispalense dejará en el campo iconográfico del mapamundi. Si bien su texto (Etim. XIV, 2 y *De natura rerum*, XLVIII, 2-3) no supuso, evidentemente, la única fuente utilizada por los cartógrafos altomedievales, es innegable el dominio que a lo largo de la Edad Media ejercerá su concepción cosmológica, en la que se había «aunado la concepción clásica del mundo y la que él se forjó leyendo los textos bíblicos» (21). Así, todos los mapas altomedievales

sitúan el Este en la parte superior, donde se representa el Jardín del Edén, que san Isidoro situaba en el continente oriental, Asia. No obstante, como se puede suponer, los mapas de esta época muestran una gran variedad tanto en su forma como en su contenido, dado que cada uno de ellos se elaboraba de manera distinta según los intereses y conocimientos dominantes en el lugar de realización (22).

### **Iluminación de las Etimologías**

Hasta la actualidad, los historiadores del arte han prestado escasa atención a aquéllos códices que contienen las *Etimologías* de san Isidoro. Esta situación se debe, muy probablemente, a la casi inexistente presencia de iconografía de carácter narrativo en estos libros isidorianos. De hecho, en los propios códices de las *Etimologías* de la Alta Edad Media las palabras del enciclopedista tan sólo se ilustran con el mapamundi y con determinados esquemas, entre los que sobresalen las Tablas de Consanguinidad, pero no encontraremos miniaturas figurativas como las de Noé y sus hijos o el Paraíso Terrenal, sí presentes, como hemos visto, en libros donde se copian fragmentos de la obra isidoriana.

No obstante, en ciertas ocasiones la conocida obra del Doctor hispalense hubo de enriquecerse con decoraciones añadidas, especialmente cuando se trataba de encargos reales: es el caso de un códice de las *Etimologías* elaborado en 1047 por el presbítero Dominico para la reina de León doña Sancha († 1067) y su hijo Sancho, el futuro rey Sancho II de Castilla (1065-1072) (EE, Ms. & I. 3) (23). El análisis de dicho manuscrito nos permitirá profundizar en las implicaciones iconográficas de la magna obra de san Isidoro, particularmente representativa del complejo proceso de transmisión y enriquecimiento de programas de imágenes en la época medieval. La decoración de dicho códice se puede clasificar en las siguientes categorías, que analizaremos a continuación: tablas explicativas, miniaturas marginales, iniciales y miniaturas preliminares.

### **Tablas explicativas y miniaturas marginales en las Etimologías de doña Sancha**

Las tablas y diagramas, si bien se incluían en la mayor parte de los manuscritos de las *Etimologías*, no siempre eran objeto de una decoración especial. La mayor parte de estos esquemas era copiada a mano por los escribanos, con las habituales tintas negra y roja de minio y sin hacer uso de regla ni de compás. En nuestro códice, sin embargo, se delinear cuidadosamente y se ornan con motivos decorativos ricamente coloreados, como entrelazos y cabezas de animales (24). Más allá de este enriquecimiento ornamental, en las tablas y esquemas del libro encargado por la reina Sancha deben señalarse determinadas semejanzas iconográficas con las de otras dos *Etimologías* pertenecientes a su misma recensión o tradición textual, según la clasificación establecida por M. C. Díaz y Díaz (25). Nos referimos a las copias realizadas, respectivamente, en San Millán de la Cogolla en 946 (RAH, Ms. 25) y en San Pedro de Cardeña en 954 (RAH, Ms. 76) (26). Si bien no se puede asegurar que estos dos manuscritos castellano-riojanos fueran modelos directos de nuestro códice, no cabe duda alguna de que mantienen con él muy estrechas relaciones tanto en lo textual como en lo decorativo. Así, los tres contienen una Tabla de Consanguinidad

consistente en un árbol geometrizado y personificado mediante el añadido de cabeza, manos y pies humanos (il. 1) (27).

La ilustración del mapamundi muestra, de igual manera, los vínculos del códice escurialense con el cardeniense y el-emilianense (il. 2). Al igual que sucede con las Tablas de Consanguinidad, los mapamundis se pueden clasificar según la cronología y la recensión a la que pertenece cada códice, como nos demuestra el clásico estudio de G. Menéndez-Pidal (28). Según dicho autor, las ilustraciones geográficas de los tres manuscritos que nos ocupan representan una particular variación dentro del gran grupo del llamado mapa de T en O, consistente en un sencillo esquema de T inserta en un círculo. La particularidad del mapa de nuestros tres códices reside en la inclusión de elementos tanto geográficos como bíblicos que otros códices hispanos altomedievales no poseen, como el Paraíso y los cuatro ríos, los nombres de los tres hijos de Noé entre quienes éste repartió el mundo (Gén 9, 18; 10, 1-32) o el número de provincias en las que se divide cada continente (29).

En nuestro manuscrito está presente igualmente otro método habitual de enriquecer los códices, como es el añadido de miniaturas en los espacios marginales de los folios. Si bien la expresión «miniatura marginal» puede evocar la idea de unos dibujos caprichosos, realizados espontáneamente por el pintor o, incluso, por un lector posterior, nuestro códice nos permite entender que, en ocasiones, la miniatura marginal también formaba parte de un programa iconográfico determinado. Así, en los folios 86-86v de nuestro manuscrito se insertan los símbolos de los cuatro Evangelistas, como complemento del texto isidoriano que ocupa estas páginas (Etim. VI, 2, «Sobre los escritores y títulos de los libros sagrados») (il. 3 y 4). Todos ellos están representados en actitud de mostrar una mano, con busto humano y la cabeza correspondiente a cada símbolo, pero carecen de libro y ruedas, a diferencia de las representaciones habituales de los Evangelistas dentro del arte hispánico prerrománico, tales como las de los *Beatos* o las de las *Cajas de Astorga* y de las *Ágatas* (30). Todos los bustos –y las alas del águila– están divididos geoméricamente en varias celdas coloreadas, con un tipo de decoración colorista y anti-naturalista que recuerda al de ciertas miniaturas «mozárabes», como las de la *Biblia de León de 920* (las tablas de los cánones de los fols. 149-155v). Igualmente, podemos encontrar las mismas miniaturas marginales en las *Etimologías* de San Millán (fol. 93) y de Cardeña (fols. 42-42v). Los tres manuscritos coinciden no sólo en la iconografía y la ubicación de los Evangelistas, sino también en los textos de las cartelas adjuntas a las figuras (31), por lo que es lógico suponer que dependen de un mismo modelo (32).

Como hemos visto hasta ahora, tanto las tablas y esquemas como las miniaturas marginales del códice de doña Sancha presentan una significativa semejanza con las de los dos manuscritos, anteriores a él, con los que comparte grupo textual. Este hecho nos puede impulsar a ver aquí tan sólo una actitud de fidelidad hacia un modelo dado, y a menospreciar, en consecuencia, la capacidad creativa de los encargados de la ejecución de nuestro códice. No obstante, éstos dan buena muestra de dicha capacidad en otros rasgos decorativos del libro, como veremos a continuación, y son precisamente estos rasgos los que diferencian marcadamente a las *Etimologías* de Doña Sancha de los manuscritos emilianense y cardeniense.

### Iniciales decoradas en las Etimologías de doña Sancha

El primer aspecto decorativo diferenciador son las iniciales que marcan los comienzos de cada apartado del texto. Mientras que en las copias emilianense y cardeniense las iniciales decoradas son escasas, nuestro códice destaca por la abundancia y diversidad de motivos empleados: vegetales, entrelazos, zoomórficos –peces, reptiles, aves y cuadrúpedos– y antropomórficos. Tanto su estilo como la iconografía son los habituales en los libros contemporáneos de la zona castellano-riojana. Así podemos comprobarlo en la inicial «F» del fol. 175v, donde se representa un cuadrúpedo rampante en actitud de atenzar o morder a otro animal, que conforma el tramo horizontal superior de la letra (il. 5); podemos encontrar iniciales de este mismo tipo en códices como el *Libro de Horas de Fernando I* (Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, Ms. 609 (Res.1), 1055, fol. 123v) o las *Etimologías* de Silos (BNF, Ms. nouv. acq. lat. 2169, fol. 185v), entre otros. También puede citarse como ejemplo de esta concomitancia formal con la producción castellano-riojana la inicial antropomórfica del fol. 177 de nuestro códice, formada por una mandorla en cuyo interior figura un personaje imberbe de frente y de medio cuerpo, con un nimbo cruciforme que nos permite identificarlo como Cristo (il. 6). Esta fórmula de iconografía cristológica, derivada de la tradición de la *imago clipeata* del arte paleocristiano, se utiliza también en la teofanía en el monte Farán de Sinaí del *Salterio de San Millán de la Cogolla* (RAH, Ms. 64 ter, finales del s. X, fol. 123v) y en una inicial de las *Vidas de Santos* silenses (BL, Add. Ms. 30855, s. XI, fol. 17), entre otros ejemplares de los siglos X y XI.

Es significativo señalar que ni la ubicación de las iniciales figurativas, cuando las hay, ni los motivos empleados coinciden en ninguno de los tres códices de la recensión a la que pertenece nuestro ejemplar de las *Etimologías* (33). Por otra parte, tampoco podemos relacionar la iconografía de cada inicial del libro de doña Sancha con el contenido textual que decora, como se puede comprobar en la tabla que incluimos (il. 7). Todos estos hechos vienen a confirmar la absoluta ausencia de programa iconográfico en las iniciales del texto isidoriano de la época que nos concierne. Si bien nos ha llegado un notable ejemplar de las *Etimologías* en el que se acometió la tarea de desarrollar iniciales figurativas ligadas directamente a los asuntos de que trata el texto correspondiente, se trata de un caso tan distante en el tiempo y en el espacio como es la Europa central del siglo XII (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. poet. et phil. 2º 33) (34). En los códices hispanos de la Alta Edad Media, sin embargo, la decoración de las iniciales no depende de la lógica textual, sino que el pintor la elabora según condicionantes externos al texto, tales como la envergadura presupuestaria del encargo, el gusto del patrón, la fecha de entrega y los referentes iconográficos disponibles, de los que se toman los motivos necesarios para conformar las letras, pero sin una utilidad simbólica. En otras palabras, la función de las iniciales de los códices hispanos de las *Etimologías* se limita a lo estético –adornan la página– y a lo práctico –articulan el texto y facilitan la lectura.

### Miniaturas preliminares en las Etimologías de doña Sancha

En nuestro manuscrito aparecen tres importantes miniaturas preliminares a página entera que anteceden



al texto isidoriano: una Cruz de Oviedo (fol. 6v) (il. 8) y dos laberintos (fols. 7 y 8v) (il. 9 y 10). De nuevo, la presencia de estos elementos singulariza al códice de doña Sancha respecto de los otros dos con los que comparte grupo (35).

La Cruz de Oviedo suele aparecer, como se sabe, en los folios iniciales de manuscritos hispanos altomedievales de muy diverso tipo (36). En el códice de doña Sancha se trata de una cruz griega de largo pie, con el Alfa y la Omega pendientes de sus brazos y ubicada bajo un arco de herradura soportado por columnas cuyos capiteles y basas están compuestos por entrelazo (il. 8). Alrededor de la cruz encontramos la leyenda «*PAX, LVX, REX, LEX*», que coincide con las del *Beato de Fernando I* (BNE, Ms. Vit. 14-2, fol. 6v), un códice elaborado en el mismo año que las *Etimologías* de su esposa. Debemos subrayar, por una parte, la notable riqueza cromática y material de la cruz de nuestro manuscrito. En ella no sólo se emplea la variada y armónica gama de colores que se mantendrá en el resto del códice, compuesta por marrón, azul, rojo, verde y amarillo, sino que también se aplica oro para ornar el lema áulico y el Alfa y la Omega. Por otra parte, debe indicarse que todos los ejemplos conservados de Cruz de Oviedo cobijada bajo un arco de herradura sobre columnas –el tipo que aparece en nuestro libro– provienen de San Millán de la Cogolla, San Martín de Albelda y Santo Domingo de Silos (37). Este hecho, junto a los vínculos con las dos *Etimologías* pertenecientes a la misma recensión textual, nos empuja a situar como lugar de realización de nuestro códice la zona castellano-riojana.

Afrontado con la Cruz de Oviedo, en el fol. 7, se encuentra el primer laberinto, en el cual se incluye la dedicatoria del libro: «*OB HONOREM SANCTE MARIE VIRGINIS ET GENITRICIS XPISTI*» (il. 9). Tras dos folios que se dejan en blanco (fols. 7v y 8), en el fol. 8v aparece el segundo laberinto, en el que figuran los nombres de los dueños del libro: «*SANCIO ET SANCIA LIBRUM*» (il. 10). Gracias a este *ex libris* podemos saber que los destinatarios del códice fueron doña Sancha de León y su hijo Sancho, como hemos mencionado antes. Más complicada es, sin embargo, la interpretación de la leyenda del primer laberinto, que puede hacer referencia o bien al lugar de elaboración o bien al de destino. No obstante, la carencia de otros indicios nos impide especificar un monasterio o una iglesia, dado el innumerable número de lugares consagrados a la Virgen. Puesto que los patrones del libro son miembros de la familia real castellano-leonesa, la hipótesis de la identificación de la iglesia-catedral de Santa María de León como destino del códice resultaría plausible (38). En cuanto a la ejecución de ambos laberintos, la similitud de su composición –un rectángulo subdividido en los rombos que contienen las letras– y de su rica gama cromática nos hace concluir que los dos se elaboraron en el mismo momento y para el libro que nos ocupa. Si bien la práctica de incluir dos laberintos complementarios en un mismo libro no es habitual en los códices hispanos de la época, tenemos como antecedente el *Códice Albeldense* (fols. 19 y 19v), cuyo primer laberinto alberga una advocación a un santo titular mediante la fórmula «*OB HOMOREM...*», mientras que el segundo indica el nombre del patrón, al igual que sucede en la enciclopedia de doña Sancha.

Desde el punto de vista codicológico y estilístico resulta evidente que estos folios ornamentados preliminares formaban parte original del códice (39). No obstante, no establecen ningún vínculo iconográfico directo con el contenido textual enciclopédico, de modo que su función –no poco importante– se limita a hacer saber al lector del códice la importancia de sus patrocinadores.

## Conclusiones

Como hemos visto hasta ahora, si por un lado el libro de la reina leonesa sigue fielmente a sus modelos en cuanto a las tablas, esquemas, mapas y miniaturas marginales, por otro, y para que sus páginas sean dignas del encargo real, el presbítero Dominico –responsable de la elaboración del manuscrito, como ya mencionamos– emplea unos recursos decorativos tomados de la tradición hispana, como son los laberintos, la Cruz de Oviedo y los ornamentos de las iniciales. No obstante, y a pesar de actuar movido por esa evidente intención enriquecedora, nuestro presbítero no se permite añadir nueva iconografía que ilustre las palabras de san Isidoro.

Esa actitud conservadora hacia el texto del Doctor hispalense no es algo exclusivo del mundo hispano, ya que en el resto de Europa se mantiene tal pauta, con la única excepción de las *Etimologías* de Stuttgart ya mencionadas. Si bien F. Saxl propuso la posible existencia de una edición ilustrada tardoantigua de la enciclopedia de san Isidoro (40), estudiosos posteriores han terminado por refutar dicha hipótesis (41). Esta naturaleza de las *Etimologías* contrasta con lo que sucede en otras enciclopedias medievales, como *De rerum naturis* de Rábano Mauro (mediados del s. IX), *Liber Floridus* de Lamberto de Saint-Omer (h. 1120) o *Hortus Deliciarum* de Herrada de Hohenburg (finales del s. XII), en las que se desarrollaron programas iconográficos muy complejos (42).

Los escribanos y pintores de la Península Ibérica podrían haber conocido algunas de estas iconografías, como sugieren las miniaturas de los *Códices Albeldense* y *Emilianense*, entre otros. No obstante, no intentaron incorporarlas a las copias del propio texto isidoriano, incluso en un proyecto promovido por la familia real y ricamente decorado como es el código de doña Sancha. A nuestro juicio, podría hablarse de una ambivalente condición artística de las *Etimologías*, fuente de inspiración iconográfica pero, al mismo tiempo, y quizá por un sentido de respeto hacia la obra del santo hispalense, no receptora de nuevos motivos más allá de los esquemas comentados. Los propios códigos de las *Etimologías* resultarían así decididamente conservadores en lo que a ilustraciones propias se refiere, frente al uso común que se hará de su texto como referencia en la creación de imágenes durante la Alta Edad Media, en lo que supone una clara distinción entre el libro como obra cerrada y el libro como texto a partir del cual desarrollar nuevas vías de creación.

## Notas

Abreviaturas empleadas:

BL Londres, British Library

BNE Madrid, Biblioteca Nacional de España

BNF París, Bibliothèque Nationale de France

EE El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo

RAH Madrid, Real Academia de la Historia

\* La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda a la investigación concedida por la *Japan Society for the Promotion of Science*.

1. Dentro de la amplia bibliografía sobre su vida, obras y repercusión, citaremos sólo algunas obras útiles para obtener una visión general. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*, Barcelona, 1976; FONTAINE, Jacques: *Tradition et actualité chez Isidore de Séville*, London, 1988; FONTAINE, Jacques, PELLISTRANDI, Christine (coords.): *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique* (Colloque international du CNRS, Paris, 14-16 Mai 1990), Madrid, 1992; *San Isidoro. Doctor Hispaniae* (cat. exp.), Sevilla – León – Cartagena, 2002; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julián (coord.): *San Isidoro. Doctor de las Españas*, Sevilla, 2003.

2. Así, en cuanto a su obra más difundida, las *Etimologías*, el catálogo realizado por el Dr. Anspach, en el que se recogen los manuscritos conservados con su texto (completo o parcial) contabiliza, entre los siglos VIII-XV, 953 códices. FERNÁNDEZ CATÓN, José María: *Las Etimologías en la tradición manuscrita medieval estudiada por el Prof. Dr. Anspach*, León, 1966.

3. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio: “Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y del Calendario de Filócalo”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, 24, 1994, p. 77.

4. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio: *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996, p. 25.

5. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1996) op. cit., p. 21.

6. YARZA LUACES, Joaquín: “Los inicios de la miniatura hispana altomedieval”, en *Arte medieval*, II serie, Año XI, nn. 1-2, 1997, págs. 41-48.

7. FONTAINE, Jacques (ed.): *Isidore de Séville, Traité de la nature*, Paris, 2002 [1960].

8. ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, texto latino, versión española, notas e índices por OROZ RETA, José, y MARCOS CASQUERO, Manuel A., introducción general por DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004 [1983]. Citamos la traducción de esta edición bilingüe.

9. Consiste en una ilustración de forma circular, publicada en el siguiente artículo. TEYSSÈDRE, Bernard: “Un exemple de survie de la figure humaine dans les manuscrits précarolingiens: les illustrations du «De Natura Rerum» d’Isidore“, en *Gazette des Beaux-Arts*, 56, 1960, págs. 19-34, fig. 15.
10. *Oracional de Verona* (Verona, Biblioteca de la Catedral, Ms. LXXXIX, h. 700, fol. 3). Según Williams, se trata del único códice ilustrado superviviente de la época visigoda, pero su supuesta procedencia de Tarragona no está suficientemente demostrada. WILLIAMS, John: *Early Spanish Manuscript Illumination*, New York, 1977, fig. II (dibujo).
11. En el fol. 392v de este manuscrito se representa una Rueda de los Obispos, derivada de la Rosa de los Vientos. Sobre esta interesante miniatura, vid., WERCKMEISTER, Otto-Karl: “Das Bild zur Liste der Bistümer Spaniens im *Codex Aemilianensis*“, en *Madridrer Mitteilungen (Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Abteilung Madrid)*, 9, 1968, págs. 399-423.
12. AVRIL, François, ANIEL, Jean-Pierre, MENTRÉ, Mireille, SAULNIER, Alix et ZAŁUSKA, Yolanta: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982, cat. n. 98, p. 84, pl. XLVII.
13. GALVÁN FREILE, Fernando: “El Ms. 1513 de la Biblioteca Nacional de Madrid: primeros pasos en la miniatura gótica hispana”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 27, 1997, p. 484 y lám. 1.
14. SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de: *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, págs. 452-457.
15. En cuanto a estas miniaturas, vid., SILVA Y VERÁSTEGUI, S. (1984) op. cit., págs. 171-174; PAZ MARIÑAS, Luis: “Ilustración de dos pasajes de los Etimologías (Noé y el Paraíso)”, en *Archivo Español de Arte*, 64, 1991, págs. 207-212.
16. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, GALVÁN FREILE, Fernando: “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, en *Códice Albeldense. Estudios*, Madrid, 2002, págs. 229-230; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, GALVÁN FREILE, Fernando: “Texto e imagen en el *Códice Vigilano*: la visión del *Mundus*”, en *La documentación para la investigación: homenaje a José Antonio Martín Fuertes*, 2 vols., León, 2002, vol. 1, págs. 217-229.
17. En cuanto a este códice de Montecassino, vid. REUTER, Marianne: *Text und Bild im Codex 132 del Bibliothek von Montecassino “Liber Rabani de originibus rerum”*, München, 1984.
18. La Tabla de Consanguinidad incluida en un códice del *Fuero Juzgo* (RAH, Ms. 34, s. X, fol. 14, inconclusa) está ornamentada con toscos motivos vegetales, al igual que estas antiguas copias de las *Etimologías*.
19. El *Códice Emilianense* repite este tipo de Tabla de Consanguinidad (fols. 457 y 457v).
20. Una Tabla de esta misma tipología aparece también en el *Códice Albeldense* (fol. 15). Al parecer, con el paso del tiempo la idea de personificar la Tabla para representar así simbólicamente el concepto de

género humano cambió su sentido original y la figura del hombre pasó a identificarse con las figuras de Adán, Cristo o un Rey en las copias de las *Etimologías*, *Decretum Gratiani* y otras obras canónicas de la Baja Edad Media. Vid. LADNER, Gerhart B.: “Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison”, en *Speculum*, 54, 1979, págs. 242-246.

21. MENÉNDEZ-PIDAL, Gonzalo: “Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media (En relación especial con la historia de los conocimientos geográficos)”, en *Varia Medievalia. I*, Madrid, 2003, págs. 11-175, esp. p. 59 (originalmente publicado en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 134, 1954, págs. 137-291).

22. En cuanto a la variada serie de mapamundis en los códices hispanos, vid., MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: “El mundo y el tiempo en el mapa del Beato de Osma”, en *Apocalypsis Beati Liebanensis Burgi Oxomensis* (Estudios del facsímil), Valencia, 1992, págs. 151-179; WILLIAMS, John: “Isidore, Orosius and the Beatus Map”, en *Imago mundi*, 49, 1997, págs. 7-32.

23. Este manuscrito presenta en la actualidad unas dimensiones de 355 x 255 mm. Consta de 243 folios en pergamino, a los que se añaden uno del mismo material y cuatro de papel –dos al principio y dos al final del códice–, que cumplen la función de guardas. El texto está escrito en letra minúscula visigótica a dos columnas. El manuscrito se compone de las siguientes obras: las epístolas de Ascárico y Tuseredo (fols. 1-5 y 239); las *Etimologías* de san Isidoro (fols. 9-233v), *De caelo uel quinque circulis eius atque subterraneo meatu* de san Beda el Venerable (fols. 233v-239), *Expositio in quaedam verba Isaiae prophetae* de san Gregorio Magno (fols. 239-240) y *De Sibyllinarum oraculis* de san Beda el Venerable (fols. 240-242). En el fol. 242, el último que aparece escrito, se encuentra un colofón: «*Explicit liber feliciter deo gratias. Dominico presbiter fecit | XII kalendas. septembres. era TLXXXV. S.*». En ciertas ocasiones se considera que el Vermudo que aparece en un arco ornamentado del fol. 24 con una inscripción «*Vivat en Cristo Veremundus*» pudo ser otro copista del libro. Sin embargo, preferimos seguir la interpretación propuesta por G. Menéndez-Pidal, según la cual este nombre puede identificarse con Vermudo III de León, hermano mayor de Sancha, quien había muerto en lucha contra su cuñado Fernando I en la batalla de Tamarón, diez años antes de la realización del manuscrito (MENÉNDEZ-PIDAL, G. (2003 [1954]), op. cit., págs. 64-65).

Por último, y a juzgar por la edad que Sancho tendría en aquel momento –entre 9 y 14 años–, podemos suponer que fue un encargo de la reina para la educación de su hijo primogénito.

24. El códice de doña Sancha cuenta con las siguientes tablas ornadas: en los fols. 23v-25, cuatro tablas cobijadas bajo arcos de herradura, en las que se explican los pies métricos (Etim. I, 17, 22); en los fols. 57v-59, varios Diagramas matemáticos (Etim. III, 12-14); en el fol. 139, la tabla «*De Affinitatibus*» (Etim. IX, 6, 23-27). Igualmente están coloreados los anillos en cuyo interior se sitúan los títulos de cada libro de las *Etimologías* (il. 6), el frontispicio (fol. 9) e índice de las mismas (fols. 9v-10v) y el frontispicio de las epístolas entre san Isidoro y san Braulio, insertadas antes del texto enciclopédico a modo de introducción (fol. 11).

25. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: “Problemas de algunos manuscritos hispánicos de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla”, en *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, Stuttgart, 1971, págs. 70-80.



26. La fecha del colofón del fol. 159v de las *Etimologías* de Cardeña está raspada. Loewe-Hartel y sus seguidores lo interpretaron como «*sub era DCCCCLX[II]a*» = 962 en la era hispánica = 924 en la era cristiana (Vid. LOEWE, Gustav, HARTEL, Wilhelm von: *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis*, Hildesheim – New York, 1973 [1886-1915], págs. 524-525; PÉREZ DE URBEL, Justo: “Cardeña y sus escribas durante la primera mitad del siglo X”, en *Bivium: Homenaje a Manuel Cecilio Díaz y Díaz*, Madrid, 1983, p. 230). Sin embargo, recientemente se defiende la lectura «*sub era DCCCCLXL[II]a*» = 992 en la era hispánica = 954 en la era cristiana (Vid. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, págs. 321-322; RUIZ GARCÍA, Elisa: *Catálogo de la Sección de Códices de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1997, p. 385).

27. Se ha indicado que un manuscrito de las *Etimologías* proveniente de Santa Cruz de Coimbra (Oporto, Biblioteca Pública Municipal, Santa Cruz 17) posee ciertas similitudes tanto en la paleta como en la tipología de las pequeñas iniciales con las de Cardeña (MIRANDA, María Adelaide: “Iluminura románica em Portugal”, en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2007, págs. 388-389). No obstante, por lo que se aprecia en la lámina publicada en dicho artículo, el Árbol de Consanguinidad del código portugués pertenece, de hecho, a una tipología distinta de la de los tres códigos de la misma recensión que aquí comentamos.

28. MENÉNDEZ-PIDAL, G. (2003 [1954]), op. cit.

29. MENÉNDEZ-PIDAL, G. (2003 [1954]), op. cit., págs. 58-65.

Si bien dicho autor cita solamente los códices emilianense, cardeniense y de doña Sancha como ejemplos de esta variación cartográfica, a la lista se pueden añadir más, como un manuscrito de posible origen hispano conservado en Florencia (Biblioteca Laurenziana, Pl. 27 sin 8, fol. 64v, s. XIII) (lám. en: DESTOMBES, Marcel: *Mappemondes A. D. 1200-1500*, Amsterdam, 1964, págs. 57-58 y Pl. C. III. c).

30. Vid. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles: “El programa iconográfico de las Cajas de Astorga y de las Ágatas”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, n.º 3, 1989, págs. 148-158.

31. Leyenda de san Mateo: «*hic de nativitate locutus est inde pingitur homo*».

Leyenda de san Marcos: «*hic pingitur leo quia de resurrectione locutus est*».

Leyenda de san Lucas: «*hic pingitur vitulus quia de passione et hostia locutus est*».

Leyenda de san Juan: «*Iohannes post LX vite sue [an]nos et reversionem de insula Pathmos, non inveniens hoc evangelium de divinitate scribitum; alii III de humanitate scriberant; more aquile sursum volans, sic incipiens, In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum; alii III de nativitate de passione et de resurrectione dixerunt, et hoc iste confirmans adimplevit quod minus alii fecerunt. Inde pingunt animalia unusquisque secundum suam predicationem*».

32. Hemos encontrado grandes parecidos entre los símbolos de los Evangelistas de estas tres *Etimologías* y los de *Liber Commicus de Silos* (BNF, Ms. nouv. acq. lat. 2171, págs. 30-33 –el manuscrito está paginado y no foliado). En este último, los símbolos aparecen en las páginas de unos calendarios litúrgicos. Los

símbolos de san Mateo y san Lucas figuran en la enjuta generada por los dos arcos de herradura que constituyen el marco arquitectónico, mientras que los otros aparecen en el margen exterior, una posición análoga a la que encontramos en los símbolos de los Evangelistas de los códices isidorianos.

33. Las *Etimologías* de San Millán de la Cogolla contienen sólo dos iniciales figurativas: un rostro humano en el fol. 175v (Etim. XII, 1) y un pájaro y un pez en el fol. 198v (Etim. XIII, 12).

En las de Cardeña se observa una mayor cantidad y variedad de motivos: un personaje nimbado de perfil en el fol. 13 (Etim. II, 13), un rostro humano dentro de un círculo en el fol. 21 (Etim. III, 5) y en el fol. 138 (Etim. XVIII, 2), un ave y un pez en el fol. 21v (Etim. III, 6) y en el fol. 137 (Etim. XVII, 11), un ave en el fol. 28v (Etim. III, 42) y en el fol. 115 (Etim. XIV, 9), un animal híbrido en el fol. 134v (Etim. XVII, 9), una figura humana erguida y sin nimbo en el fol. 137v (Etim. XVIII, 1) y, por último, un cuadrúpedo en el fol. 138 (Etim. XVIII, 3).

34. Fue realizado en Zwiefalten hacia 1130-1140. Algunos folios están publicados en: LÖFFLER, Karl: *Schwäbische Buchmalerei in Romanischer Zeit*, Augsburg, 1928, Taf. 41-42.

35. Es un hecho reseñable el que otra copia de las *Etimologías* perteneciente a un rey hispano –Alfonso III (866-910) en este caso– también posea un laberinto (EE, Ms. P. I. 7, fol. 1v, «*Adefonsi Principis Librum*»).

Por otra parte, en las *Etimologías* de Silos, terminadas en 1072, también se encuentra un laberinto bellamente iluminado (BNF, Ms. nouv. acq. lat. 2169, fol. 21v), en el que la leyenda da a conocer el nombre del copista: «*Ericoni presbiteri indignum [o indigni] memento*». No obstante, se ha puesto duda que los primeros folios –incluida dicha página-tapiz– formasen parte desde un principio de este ejemplar. Vid. DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1983) op. cit., p. 346.

36. BISCHOFF, Bernhard: “Kreuz und Buch im frühmittelalten und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista”, en *Biblioteca docet: Festgabe für Carl Webmer*, Amsterdam, 1963, págs. 19-34; FERNÁNDEZ PAJARES, José María: “La cruz de los ángeles en la miniatura española”, en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 67, 1969, págs. 281-304; CID PRIEGO, Carlos: “Relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Oviedo. Las cruces del Beato”, en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, págs. 511-525; FAVREAU, Robert: “*“Rex, lex, lux, pax”*: Jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales”, en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. CLXI, n. 2, 2003, págs. 625-635; HENRIET, Patrick: “*Mille formis Daemon*. Usages et fonctions de la Croix dans l'Hispania des IXe-XIe siècles”, en DESWARTE, Thomas, SÉNAC, Philippe (dirs.): *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, Turnhout, 2005, págs. 163-181.

37. Otros ejemplos de Cruz de Oviedo con enmarcamiento arquitectónico son los siguientes: *Códice Albeldense* (fol. 18v); *Códice Emilianense* (fols. 15v -dibujo sin colorear- y 16v); *Beato de San Millán* (RAH, Ms. 33, fines s. X-princ. s. XII, fol. 1v); *Liber Commicus emilianense* (RAH, Ms. 22, 1073, fol. 3v); *Beato de Fanlo* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 1079, fols. 6-12, copia del s. XVII de un manuscrito emilianense (?) del s. XI, fol. 10v); *Beato de Silos* (BL, Add. Ms. 11695, 1091-1109, fols. 2v,

3v –folios procedentes de otros códices- y 5v).

38. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles: *La iconografía del Beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos)*, 4 vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987, vol. 2, p. 296.

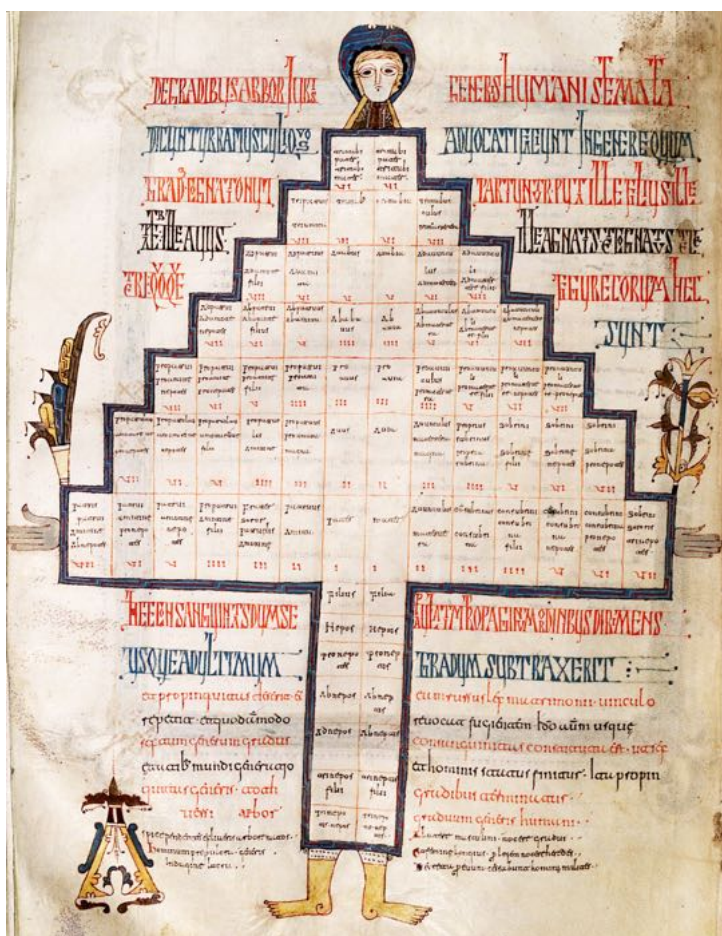
39. Los folios anteriores a las miniaturas preliminares (fols. 1-5) están ocupados por el texto de las epístolas de Ascárico (Ascaricio) y Tuseredo (Tuseredio) –eclesiásticos astures del s. VIII–, que se interrumpe y continúa en el fol. 239, tras las *Etimologías*. Vid. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*, 2vols., Salamanca, 1958, vol. 1, n.º 388 y 399, págs. 104-105.

40. SAXL, Fritz: “Enciclopedias medievales ilustradas: 1. La herencia clásica”, en *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, 1989, págs. 206-217 (= “Illustrated Medieval Encyclopaedias”, en *Lectures*, London, 1957, págs. 228-254, conferencia impartida en 1939).

41. REUTER, M. (1984) op. cit., págs. 22-30.

42. SAXL, Fritz: “Enciclopedias medievales ilustradas: 2. La transformación cristiana”, en *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, 1989, págs. 218-229.

Ilustraciones:

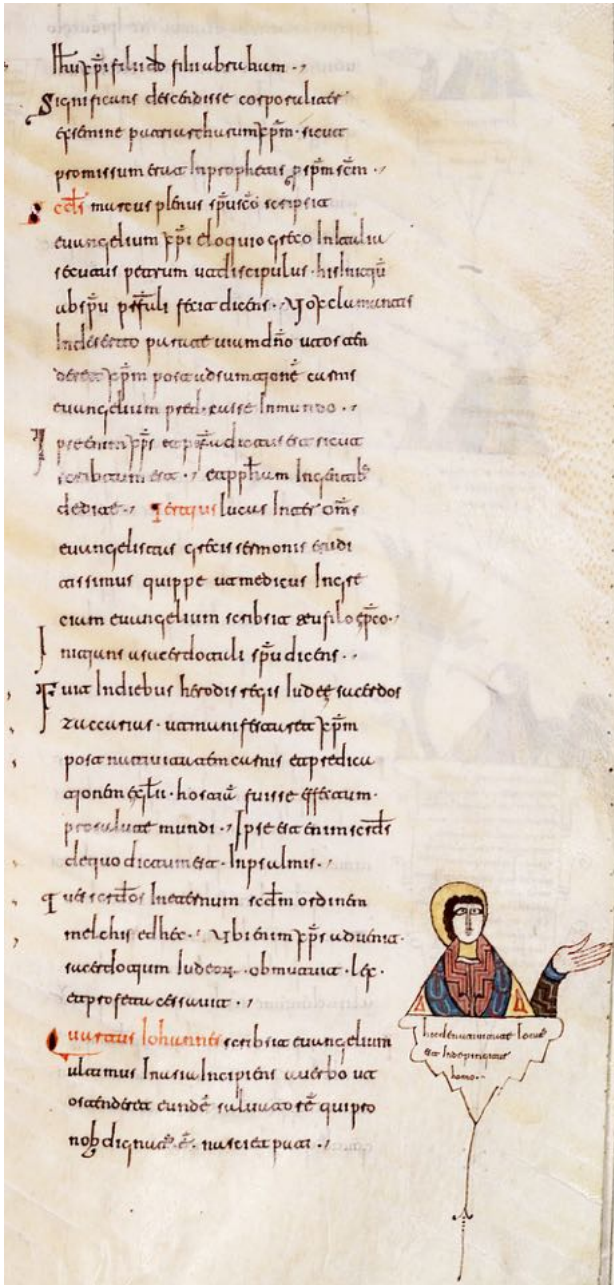


1. Tabla de Consanguinidad, *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. &. I. 3, fol. 139v



2. Mapamundi, *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. &. I. 3, fol. 177v





3. Símbolo de san Mateo, *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. & I. 3, fol. 86

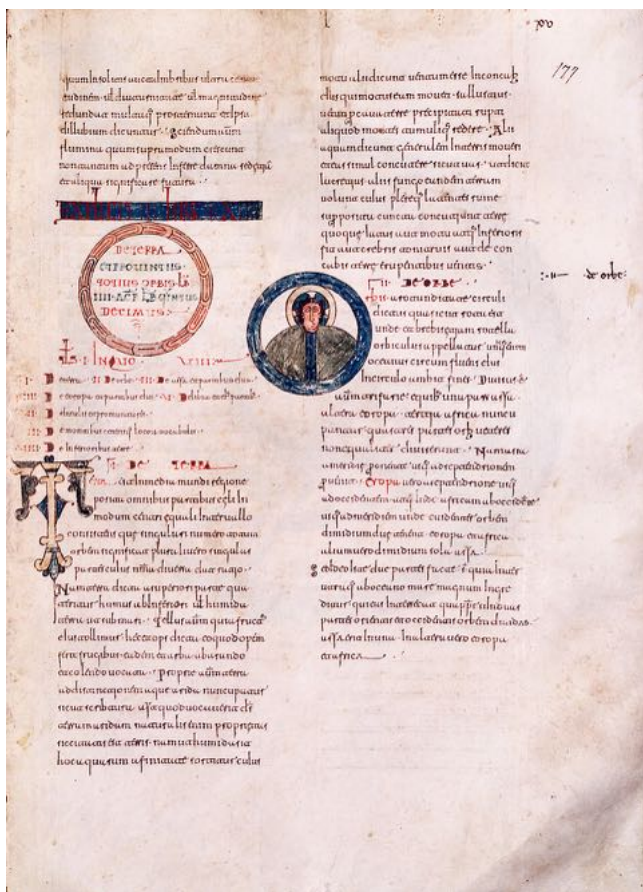


4. Símbolos de san Marcos, san Lucas y san Juan, *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. & I. 3, fol. 86v





5. Inicial «F», *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. & I. 3, fol. 175v



6. Título anillado (izd.) e inicial «O» (dcha.), *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. & I. 3, fol. 177

TABLA. INICIALES FIGURATIVAS Y TEXTOS CORRESPONDIENTES EN EE, MS. &amp; I. 3

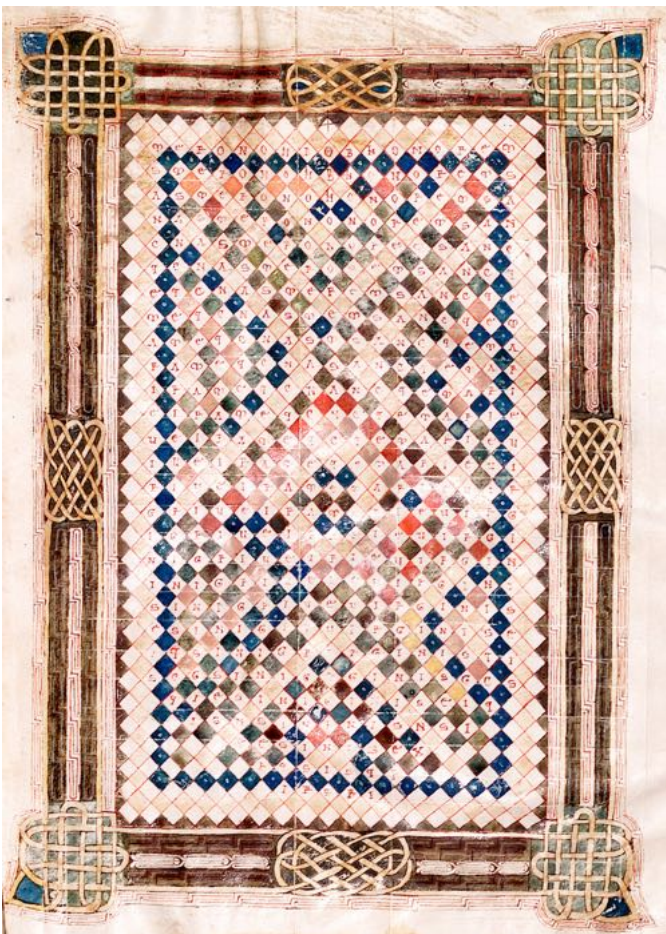
Tipología de la inicial	Folio	Libro de las Etim.	Título del epígrafe
<b>Iniciales zoomórficas</b>			
Pez con motivo vegetal en su boca	fol. 43	II 21	Sobre las figuras de palabras y frases
	fol. 170v	XIII 1	Sobre el mundo
	fol. 201	XVI 22	Sobre el plomo
	fol. 223	XIX 18	Herramientas para edificar
Tres peces	fol. 192	XV 9	Sobre las defensas
	fol. 201v	XVI 24	Sobre el electro
Serpiente	fol. 190v	XV 5	Depósitos en que se guardan cosas
Pareja de serpientes	fol. 231	XX 6	Vasijas para el vino y para el agua
Serpiente combinada con motivo vegetal	fol. 35v	I 39	Sobre los metros
	fol. 226v	XIX 27	Respecto a las lanas
Serpiente combinada con entrelazo	fol. 142	X 22	[Glosario «B»]
Ave y serpiente	fol. 170v	XIII 2	De los átomos
	fol. 192v	XV 13	Sobre los campos
Ave con motivo vegetal en su pico	fol. 23	I. 17, 22	Sobre los pies métricos
Ave combinada con motivo vegetal	fol. 176v	XIII 22	Sobre los diluvios
Dos pájaros	fol. 87v	VI 6	Fundadores de nuestras bibliotecas
Ave torsionada	fol. 145	X 112	[Glosario «G»]
Dos cuadrúpedos	fol. 175v	XIII 21	Los ríos
<b>Iniciales antropomórficas</b>			
Cabeza humana nimbada con brazo extendido	fol. 72	IV 13	Sobre los inventores de la medicina
	fol. 121	VIII 11	Sobre los dioses de los gentiles
Figura humana erguida y nimbada con travesaño y serpiente	fol. 80v	V 35	Sobre las estaciones del año
Busto nimbado en un clípeo	fol. 177	XIV 2	El orbe
Figura humana erguida y nimbada con báculo	fol. 193v	XVI 1	Del polvo y la gleba de la tierra

7. Tabla de iniciales figurativas y textos correspondientes en las *Etimologías de doña Sancha*





8. Cruz de Oviedo, *Etimologías de doña Sancha*,  
ms., 1047, El Escorial, Ms. &. I. 3, fol. 6v



9. Primer laberinto, *Etimologías de doña Sancha*,  
ms., 1047, El Escorial, Ms. &. I. 3, fol. 7





10. Segundo laberinto, *Etimologías de doña Sancha*, ms., 1047, El Escorial, Ms. &. I. 3, fol. 8v



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Leyendas marianas e imágenes milagrosas. Las «vírgenes encontradas» en la Valencia medieval

M<sup>a</sup> Elvira Mocholí Martínez  
Universitat de València  
Grupo de investigación APES

### Resumen

La sacralización de imágenes marianas en el antiguo reino de Valencia se fundamentó en una serie de leyendas sobre hallazgos prodigiosos, que otorgaban a estas obras una antigüedad anterior a la conquista musulmana y/o una procedencia lejana. Estas imágenes de culto eran mayoritariamente tridimensionales, lo que facilitaba su identificación con Santa María, ante la imposibilidad de atribuirse un origen similar al de los iconos orientales, y propiciaba su asimilación a las reliquias. Si bien, prácticamente no hay testimonios escritos anteriores al siglo XVI, su sacralización, como en otras regiones, se remonta a la Edad Media, pues contribuyeron a la consolidación de las nuevas comunidades cristianas.

### Abstract

*The sacralization of Marian images in the former kingdom of Valencia was based on a series of legends about prodigious finds, which grant them an antiquity prior to the Muslim conquest and/or a remote origin. Those worship images were mainly three-dimensional, which facilitated their identification with Saint Mary, given the impossibility of claiming a similar origin to the oriental icons, and bring about their assimilation to the relics. Although there is almost any written testimony preceding the 16<sup>th</sup> century, their sacralization, like in other regions, go back to the Middle Ages, since they contributed to the consolidation of the new Christian communities.*



La importancia de conceptos como «antiguo», o mejor dicho «remoto» –no sólo en el tiempo, sino también en el espacio-, en la generación y sacralización de imágenes de culto, especialmente de la Virgen María, en el reino de Valencia durante la baja Edad Media, nunca se ha tenido suficientemente en cuenta. Mucho se ha escrito sobre la función social del arte, pero limitando su alcance a las capas altas de la sociedad, instituciones de gobierno o, en todo caso, colectivos profesionales o religiosos (1); en fundaciones reales, capillas catedralicias, parroquiales o corporativas, monasterios, conventos o cartujas; pero pocas veces, al menos desde un punto de vista no prioritariamente antropológico, en santuarios rurales o siendo objeto de una religiosidad popular ferviente y naturalmente mayoritaria.

La lejanía –reitero, tanto en el tiempo, como en el espacio-, lo exótico, aquello que procede de tierras distantes o tiempos pasados, ha llamado siempre la atención y la sociedad medieval no se mantuvo al margen de esta fascinación. Sin ir más lejos, ven la luz en esta época numerosos libros de viajes, que describen seres y lugares extraños. Unos, más o menos rigurosos, relatan viajes reales; otros, totalmente fantásticos, inventan periplos imaginarios que constituyen auténticos «libros de maravillas» –como la difundida obra de John de Mandeville (2)– hacia los que tiende esta literatura a partir del siglo XIV. Algunos de estos personajes fabulosos llegaron a introducirse incluso en el ámbito religioso, como en el tímpano del nártex de la abadía de Vézelay, por lo que también serían conocidos a nivel popular. El *Llibre de Meravelles* también habría influido en los programas iconográficos de edificios valencianos como la Lonja o el artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciutat, actualmente en la Sala del Consulado del Mar (3).

Pero, entre la población, las «historias» que se transmitían de generación en generación eran aquellas que asentaban los fundamentos, naturalmente religiosos, de una comunidad; las que determinaban el origen de ciertas imágenes de culto, alrededor de las cuales se aglutinaban los habitantes de una aldea, una villa o varias, e incluso de toda una región. Tras la rápida conquista del que poco después sería el reino de Valencia, el papel de estas obras sería fundamental en el afianzamiento de los colectivos cristianos, en los que «incontables imágenes de la virgen María poseían no sólo un significado local, sino una identidad local que se apartaba de manera posesiva del concepto general de una virgen María» (4). La veneración rendida a estas imágenes de la Virgen rememoraba ciertos sucesos acaecidos en un tiempo –y en un lugar– más o menos lejano. De estas obras, era su razón de ser la memoria de un «pasado», recreado o inventado, que se aceptaba como tal y que condicionaba el presente y el sentir religioso de toda una sociedad, incluso a través de los siglos. Así pues, la leyenda sobre el origen y procedencia de una imagen determinó su estatus y su significación religiosa y social más allá de su valor material, su autoría –por supuesto– y hasta su iconografía, pues las advocaciones no siempre se correspondían con el tipo iconográfico que presentaban.

Las primitivas leyendas difundidas entre la Cristiandad, que trataban de otorgar un carácter sagrado a las imágenes, se basaban en dos principios fundamentales: la *acheiropoiesis*, es decir la realización de imágenes por mano no humana, y la reproducción fidedigna de los modelos originales, que la tradición

atribuía a San Lucas en el caso de los retratos pictóricos y a San Nicodemo en el caso de las imágenes escultóricas.

Respecto a estas últimas, no obstante, cabe recordar que los primeros cristianos desterraron la escultura de sus templos por su asociación con el paganismo y el antropocentrismo que caracterizó a la Antigüedad y desarrollaron un arte –pictórico principalmente– abstracto, o como lo expresa Belting transc corporal (5), que trascendía la materialidad del cuerpo de las imágenes. Así pues, se rechazó «la escultura tridimensional, portadora de la encarnación de los dioses. En el icono cristiano, la *desencarnación* se convirtió en el sentido de la nueva imagen del cuerpo. Los ideales transc corporales en este caso eran una exhortación a fugarse del cuerpo» (6). Será sobre todo en los siglos XII y XIII cuando la talla exenta vuelva a aparecer en las iglesias cristianas. Sin embargo, la imagen tridimensional ya había sido reintroducida en el templo de la mano del equivalente occidental del icono: la reliquia (7).

El relicario antropomorfo, aunque fuera parcial, evidenciaba ante el fiel la procedencia física de los restos que contenía y, en algún caso, adquiriría la forma completa del cuerpo que fue alguna vez la reliquia o al que perteneció (p. e. Sainte Foy, Conques). Se ha planteado que el resurgimiento de la imagen escultórica estuvo ligado a su función como relicario, pero aunque algunas de estas imágenes se utilizaron como tal, no parece que fuera éste su origen, ni su función principal, al menos en el caso de la *Maiestas Mariae* (8). Al contrario, las imágenes tridimensionales sustituyeron en muchos templos a las reliquias, tan deseadas como difíciles de conseguir, convirtiéndose ellas mismas en objetos dignos de veneración. Y sus santuarios en lugares de peregrinación, pues solían estar alejados de los núcleos de población, lo que ratificaba su categoría cultual. Las leyendas sobre milagros y hallazgos prodigiosos conferían a las esculturas una sacralidad asimilable a la de una reliquia, pues habían sido objeto de una directa intercesión divina, y por tanto eran transmisoras de la gracia de Dios. En los reinos hispánicos, su prodigioso descubrimiento otorgaba asimismo el beneplácito de Dios a la instauración del Cristianismo.

Así pues, las imágenes escultóricas quedaban constituidas como sagradas, en la baja Edad Media, en función de una serie de relatos que diferían de los atribuidos a los iconos, aunque igualmente trataban de fijar para ellas un origen arcaico y a veces también lejano. En su caso, el milagro estaba asociado a su descubrimiento no a su génesis, aunque siempre se presuponía su antigüedad. Así pues, la sacralidad de estas obras no se basaba en las categorías anteriormente expuestas, ya que la mayor parte de las leyendas no hacían referencia a un origen no humano para estas imágenes, y tampoco serían copia de un modelo primigenio, excepto quizá aquellas cuyo portentoso descubrimiento en época medieval se completaba con una tradición sobre su procedencia, que las retrotraía al período apostólico. Por ejemplo, fueron traídas por Santiago, según la tradición, la Virgen de la Ermitana de Peñíscola y la de Vallivana de Morella. La de Monserrate llegaría a Orihuela en manos de San Trifón, discípulo de Santiago, y además habría sido esculpida por San Nicodemo. Igualmente, la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera sería una de las imágenes de María que cada apóstol llevaba consigo por el mundo.

Sin embargo, algunas leyendas atribuyen a los ángeles la autoría de ciertas imágenes. El caso más

representativo es el de la Virgen del Puig (il. 1), relieve labrado en una piedra del sepulcro de María y traída a El Puig por los mismos ángeles que la realizaron, donde fue venerada por apóstoles y monjes. También éstos regalaron al papa San Lino la imagen de la Virgen del Oreto de L'Alcudia. Son muy semejantes entre sí, por otro lado, las leyendas de la Virgen de los Desamparados de Valencia, aunque no es una virgen aparecida, y la de la Paz de Villar del Arzobispo, realizadas ambas por tres ángeles vestidos de peregrinos. No obstante, en general, eran sencillos pastores o agricultores los que protagonizaban las leyendas sobre vírgenes encontradas, con la intervención de sus animales, y la consiguiente fundación de un santuario en el lugar del hallazgo.

Pero la mayor parte de los trabajos dedicados a este tema han eludido el estudio del medio –entendido como concreción material mediante la que se manifiesta una imagen, la substancia que permite aprehenderla a través de los sentidos– y como éste ha determinado el alcance social y la trascendencia religiosa de algunas obras. La materialidad de las esculturas, o en el caso que nos ocupa, su tridimensionalidad, es la propiedad que explica, más allá de cualquier otra particularidad, la distinción de que fueron objeto estas imágenes sobre sus contemporáneas bidimensionales. Si bien hallamos una eventual semejanza entre los tipos iconográficos de las obras pictóricas y los de las escultóricas, su función varía dependiendo de su configuración material, dando lugar incluso a géneros diferenciados, a pesar de la equivalencia temática. Por ello, analizar el fenómeno mariano a través de las representaciones escultóricas, comporta una acotación de nuestro objeto de estudio que va más allá de la simple clasificación disciplinaria y que responde a la especificidad funcional de estas obras frente a las pictóricas. A este respecto, conviene hacer notar que entre las imágenes bidimensionales de María sólo los iconos recibían (y reciben) veneración y compartían con las escultóricas la formación de una leyenda que explicaba su origen. El resto de las pinturas, carentes de la sacralidad de las anteriores, tenían únicamente un carácter narrativo y/o mnemotécnico.

La sacralidad de la imagen tridimensional, que había sido ratificada por la voluntad divina, expresada en una leyenda, otorgaba a la obra escultórica una significación añadida. La imagen de culto poseía un interés diferente al del retablo, con más posibilidades de pervivir en el tiempo, pues «en la Edad Media se celebraba la contradicción entre presencia y ausencia en las obras en imagen antiguas, que contenían una época distinta y, sin embargo, libraban el salto temporal en la pervivencia de su presencia visible» (9).

Pero la distinción entre imágenes tridimensionales y bidimensionales se remonta al Antiguo Testamento, que atribuía a las representaciones, escultóricas especialmente, un riesgo elevado de inducir a la idolatría (10). Este era uno de los argumentos esgrimidos por Guillermo Durando (1230-1296), en su *Rationale Divinorum Officiorum*, a favor de la simple veneración de las imágenes, en tanto sustituto de la escritura para los analfabetos, como proponía San Gregorio Magno, y en contra de su adoración, como postulaba Santo Tomás de Aquino en el caso de los crucifijos. También observaba que los pintores bizantinos sólo representaban los bustos de las figuras, con la intención de evidenciar la materialidad lígnea de la obra y evitar cualquier confusión con el prototipo (11). Asimismo, en su comentario al Deuteronomio, Alfonso de Madrigal el Tostado (1400-1445), apoyaba el uso de pinturas frente al de esculturas, con las que

era más sencillo incurrir en la idolatría, razón por la cual también Bizancio, tras el período iconoclasta, rechazó las imágenes escultóricas y desarrolló la pintura sobre tabla (12).

El debate tardomedieval sobre los simulacros sagrados se inserta en el contexto concreto de la conquista castellana del reino musulmán de Granada. Felipe Pereda, en un documentado estudio sobre la función doctrinal de las imágenes a finales de la Edad Media, trae a colación la figura de Hernando de Talavera (1428-1507), monje jerónimo, arzobispo de Granada y encargado de la política de conversiones del reino, recientemente incorporado a la Cristiandad. En un primer momento, Talavera echó mano de imágenes impresas en papel para distribuir las entre los moriscos durante las predicaciones e introducirlas en el interior de sus viviendas y, sólo tras la intervención del cardenal Cisneros, en una segunda etapa, se realizaron esculturas de molde, principalmente de Santa María (13).

Independientemente de la veracidad de sus rasgos –es decir, aunque no se tratara de reproducciones de modelos originales– una escultura, por su corporeidad, se asemejaba más a la figura histórica de María. Procesionable y dotada de movilidad, la escultura exenta se justificaba a sí misma, y su sacralidad iba más allá de los criterios de la moda a los que estaban sometidas pinturas o esculturas arquitectónicas, e incluso aquellas imágenes escultóricas que no venían respaldadas por un hallazgo legendario y su consiguiente culto (14). Si bien algunos iconos podían desplazarse, según el acervo legendario cristiano, sólo las esculturas eran capaces de moverse como hechas de carne y hueso, una capacidad incompatible con la bidimensionalidad de aquellos.

Lo vemos, por ejemplo, en el siglo XIII, en varias de las *Cantigas* de Alfonso X en las que la imagen escultórica de María mueve un brazo o una pierna para proteger a alguien del impacto de un proyectil (cantigas 51 y 136) o para evitar que caiga la imagen del Niño de su regazo (cantiga 38). Se pretende demostrar con ello que en la imagen está presente la persona representada, lo que queda concluyentemente atestiguado en la última cantiga mencionada, donde antes del milagro se había puesto en duda la creencia en «*aqueles ydolos pintados*».

En el *Salterio de París o de la reina Ingeburge*, realizado alrededor del año 1200, la imagen mariana a la que reza Teófilo abandona su puesto sobre el altar, como si la escultura hubiera cobrado vida, para encararse con el diablo y recuperar el documento que aquel le había firmado (il. 2). Aquí, María está lejos de ser una pequeña imagen de culto, pues se trata de una figura de medio cuerpo, pero de tamaño natural. Parece que el clérigo se dirige a la Virgen en persona, la misma que en el folio siguiente se enfrenta al demonio para recuperar el contrato.

Asimismo, las leyendas valencianas ampliaban el potencial milagroso de las imágenes tras la descripción del providencial descubrimiento que ratificaba su carácter sagrado. Esta segunda parte afianzaba su capacidad de autotransportarse al lugar de su aparición, después de haber sido trasladadas varias veces (il. 3), cualidad que compartían con algunos iconos, en cuyo caso la capacidad de desplazarse derivaba de su ya reconocida santidad. Así pues, las antiguas tradiciones sobre iconos orientales, como ocurriría con las asociadas a estatuas medievales, presentaban episodios en los que las obras adquirirían movilidad o

realizaban determinadas acciones: se desplazaban al lugar de la batalla para ayudar a los que la invocaban en su lucha contra los infieles, socorrían a quienes pedían su ayuda ante un peligro o reprobaban la actitud de devotos ingratos o de pecadores.

El mismo origen legendario de las obras bizantinas, antes expuesto, es el que intentaron atribuirse los iconos de Roma, los más antiguos de Occidente, de los que, en su defecto, se decía que eran una copia exacta de aquellos que pretendían tenerlo o que procedían directamente de Oriente. Otra manera de acceder a la sacralidad por parte de estos iconos era que pudieran realizar milagros, si bien su naturaleza prodigiosa, según sus respectivas leyendas, podía deberse a que su génesis también lo había sido, es decir, que hubiera sido conseguida gracias a un milagro o que hubiera realizado alguno en su origen o durante su traslado. En este caso, el carácter sagrado de la imagen era indiscutible, independientemente de que su génesis se debiera o no a una intervención divina, pues el prodigio legitimaba la existencia y la presencia en el icono de la persona representada.

Todos estos requisitos los reúne el icono mariano que protagoniza la cantiga 9: un monje que peregrina a Jerusalén compra allí una imagen de la Virgen a instancias de una buena mujer, que mucho le había rogado. En el camino de vuelta, el peregrino es objeto de la protección del icono en varias ocasiones, hasta el punto de decidir llevárselo a su monasterio. No obstante, la Providencia le induce a cumplir su promesa y acaba entregando la imagen, de la que mana óleo. Respecto a la obtención de la imagen, por otro lado, también era garantía de autenticidad que hubiera sido objeto de un regalo por parte de un rey o un noble (15).

En consecuencia, el éxito que alcanzaron los iconos en Occidente se debe a la *«aurèola de misteri, aquella pàtina d'antiguitat i autenticitat de les verges d'Orient, madonne more o icones de la Mare de Déu, en les quals veien el ressò d'un art que havia tingut un origen diví»* (16), aunque la llegada a Valencia de gran parte de los iconos procedentes de Italia se produce tras la caída de Constantinopla, excepto los de la Virgen de Monteolivete y de Gracia (il. 4), que parecen haber llegado en el siglo XIV (17). Como en el caso de las imágenes tridimensionales,

*«la intenció de buscar un origen diví per a aquestes emblemàtiques pintures es reflectix també en les tradicions i les curioses llegendes que envolten la història de la major part d'images que, procedents de terres llunyanes i portades pels personatges més curiosos o misteriosos, van arribar ací, algunes fins i tot abans de la caiguda de Bizanci. Imatges que apareixen en un arbre, realitzades per sant Lluc, regalades per un àngel, imatges a les quals es va atribuir el poder de calmar tempestes, frenar epidèmies, vèncer batalles i una infinitat de prodigis que en certificaven el poder i la sacralitat»* (18).

A Valencia llegaron algunos iconos medievales (y también bastantes modernos), algunos de los cuales adquirieron un carácter sagrado debido a su legendaria condición de *acheiropoiete*, que los acerca a la más genuina tradición oriental. Es el caso de la Virgen de Monteolivete, venerada en la parroquia del mismo nombre de la ciudad de Valencia. Según la tradición, en el siglo XIV, un soldado del actual barrio valenciano de Ruzafa, llamado Pere Aleixandre, que se encontraba cautivo en Palestina, consiguió huir hacia la montaña de donde el icono tomaría su advocación. Ante el temor a ser descubierto se encomendó a la Virgen, cuya imagen apareció milagrosamente sobre un olivo, al que se subió para invocar de nuevo



su protección. Al intentar bajarla, el soldado se percató de que pesaba mucho y de que era una pintura sobre tabla, por lo que desistió. Seguidamente, se escuchó una voz que le recriminaba su poca fe y Pere, avergonzado, volvió a encaramarse al olivo y bajó el icono. Después se durmió al pie del árbol y al despertar se halló en la huerta de Ruzafa con la imagen, que fue llevada a la iglesia del pueblo y venerada con el nombre de Virgen de Monteolivete (19).

Pero el tradicional relato sobre la Virgen de Monteolivete no termina aquí, sino que continúa, como hemos visto, con un elemento común a la leyenda de muchas de las imágenes escultóricas veneradas en territorio valenciano, según las cuales éstas regresaron solas al lugar de su hallazgo, donde se levantaría el santuario. Así pues, la imagen de la Virgen regresó al olivo por sí misma, pues era allí donde quería recibir culto (20). La esencia de esta leyenda se encuentra también en otros relatos bajomedievales, como en la cantiga 83, que relata «*como Santa Maria sacou de cativo de terra de mouros a un ome bõo que se ll'acomendara*» (21) y que atestigua su existencia en la península ibérica ya en el siglo XIII. Si bien, en este relato no aparece ninguna imagen de la Virgen y su intervención se limita a liberar al preso de sus grilletes. Así pues, aunque el icono valenciano se ha datado en el siglo XIV, es indudable que su leyenda es bastante más antigua.

Pero ante la imposibilidad generalizada de manifestar cualquiera de las dos categorías primigenias para constituirse en sagrado, las leyendas asociadas a iconos valencianos hacían hincapié, como las romanas, en su procedencia oriental o en su origen y/o carácter milagroso, como es el caso igualmente del icono mencionado, o en que habían sido regalados por uno o varios peregrinos, como la Virgen de Gracia, o por el rey, como la Virgen de la Vela. En cualquier caso, el procedimiento consistía siempre en poner en evidencia lo remoto y lo desconocido.

En otro monasterio valenciano, el de Gratia Dei o de la Zaidía, se veneraba asimismo un icono de la Virgen de las Victorias, algo más moderno que el anterior. No obstante, por el hecho de haber sido fundado este cenobio por la tercera mujer de Jaime I, Teresa Gil de Vidaure, la tradición ha atribuido al rey la propiedad de esta tabla y, como es común en el caso de un importante conjunto de imágenes escultóricas, habría sido entregado este icono por el mismo rey Jaime I. Cabe mencionar también la existencia de una escultura de la Virgen que responde a la misma advocación, conservada en la iglesia de san Andrés de Valencia, y que, según la tradición, sería igualmente un regalo del Conquistador.

Las relaciones entre el imperio bizantino y los reinos hispánicos, los de la Corona de Aragón concretamente, han despertado el interés de los estudiosos desde hace relativamente poco tiempo. No obstante, hoy por hoy, está fuera de toda duda que, a lo largo de la Edad Media, la llegada de influencias orientales fue constante, tanto a nivel artístico como literario. Y no sólo a través de la península itálica (il. 5), sino también directamente, gracias a las intrincadas alianzas políticas y familiares de la época. Sin ir más lejos, la abuela materna del rey Jaime I, Eudocia Comnena, pertenecía a la familia imperial bizantina y, en su crónica (cap. 7), el Conquistador puso especial énfasis en recalcar que estaba predestinado a tener ascendencia oriental. Así pues, la conexión bizantino-europea, como vamos a ver, no debe ser subestimada en el caso de las leyendas marianas, como lo ha sido en otros campos de la historia del arte.

Uno de los primeros relatos en los que participan directamente imágenes marianas se sitúa en el año 626, con motivo de un ataque persa a la ciudad de Constantinopla. Para rechazar al enemigo, el patriarca Sergio (610-638) dispuso imágenes de la Virgen sobre las puertas de la ciudad y se dice incluso que la misma Madre de Dios intervino en la lucha. Armada con una espada, exhortó a los cristianos a masacrar a los atacantes. Puesto por escrito en primer lugar por autores bizantinos, la noticia del sitio y su desenlace llegó a Occidente y fue incorporada a muchas compilaciones de milagros marianos, entre ellas las *Cantigas* (22), en las que aparece junto a otros relatos centrados en imágenes de la Virgen que apuntan a Oriente.

Pero la atención prestada por Alfonso X a los milagros realizados por imágenes marianas, junto a los más comunes en los que éstos son el resultado de una actuación directa de María a raíz de la invocación de un devoto, es una rareza en el contexto literario europeo. Quizá la sensibilidad del rey castellano hacia este tipo de relatos se deba a las particulares circunstancias que vivía la península ibérica en esos momentos. La situación en la que se hallaban inmersos los reinos hispánicos difiere de la del resto de Europa, pues se llevaba a cabo una cruzada a las puertas de casa. Los milagros obrados por imágenes marianas quizá reforzaran la idea de que la Virgen, que tanto tiempo atrás había salvado Constantinopla, seguía siendo una aliada trascendental para los cristianos en el siglo XIII.

No obstante, a pesar de que Valencia y Castilla vivían en esos momentos una situación similar, las obras legadas por sus respectivos monarcas, suegro y yerno respectivamente, son radicalmente diferentes y responden asimismo a objetivos completamente distintos. La crónica de Jaime I, una temprana y sugerente autobiografía, deja traslucir que su fin último es la justificación de la dinastía catalano-aragonesa y de sí mismo como soberano. Algo que Alfonso X, tenido por heredero del reino visigodo de Toledo, no necesitaba llevar a cabo.

Se ha planteado, en varias ocasiones, la estrecha relación existente entre la devoción a la Virgen del rey castellano y sus objetivos políticos, entre los que primaba la conquista y dominación de sus enemigos islámicos (23). Ello justificaría la inclusión en sus *Cantigas* de algunos episodios iconoclastas protagonizados por musulmanes, en los que también se evidencia el papel asignado a las imágenes marianas en este proceso de asimilación. Así pues, la cantiga 215 cuenta como fue escarnecida por los “moros” una imagen de la Virgen, atravesada con espadas, quemada, lapidada y sumergida en agua y, pese a todo, salió indemne y fue entregada al rey de Granada, quien la hizo llegar a Alfonso X. Asimismo, en la cantiga 99 un ejército musulmán, tras tomar una ciudad, se dirige a la iglesia y destruye el altar y las imágenes. Pero, no solamente no consiguen destruir la de María, sino que los profanadores caen muertos allí mismo, mientras que los restantes abandonan la villa. En este caso, la imagen no sólo sale ilesa, sino que, como el simulacro constantinopolitano, salva a la población.

Episodios similares al anterior aparecen en varias colecciones de milagros marianos y en el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, que Luis IX de Francia envió al rey sabio. Algunas variantes, incluso, sitúan el milagro cerca de Ascalón, tras la derrota de Balduino, rey de Jerusalén. Sin embargo, varios autores opinan que pudo haberse originado en España y haber sido transmitido oralmente. Podría incluso estar inspirado en hechos acaecidos al final del reinado de Fernando III o a principios del de Alfonso X (24). En definitiva,

«los milagros que loaban la habilidad militar de la Virgen, independientemente de las circunstancias originales de su producción, apelaban a una audiencia ibérica. Los cristianos en los reinos hispánicos sin duda apreciaban la relevancia contemporánea de los “viejos” milagros y se veían a sí mismos como herederos de la protección de la Virgen (...). Además, el mensaje de que la Virgen era más que capaz de defender a los cristianos de los reinos hispánicos contra el enemigo musulmán cuadraba con la agenda política de Alfonso X. Conforme avanzaba la frontera cristiana, requería de cristianos que se establecieran en las regiones recientemente conquistadas a los musulmanes... Convirtiendo a la Virgen en el foco de atención y publicitando sus habilidades milagrosas para proteger la fe, Alfonso X intentaba, quizás, reafirmar su propia confianza en el proyecto de repoblación y disipar los temores de futuros repobladores» (25).

Así pues, el musulmán, como individuo o como colectivo, está presente en numerosos milagros y en muchos de ellos confluyen, por un lado, el tema de la diferencia religiosa y, por otro, la exaltación de las imágenes sagradas. Como hemos visto, la imagen religiosa tendrá asimismo una importancia capital a finales del siglo XV en el intento de conversión de los musulmanes granadinos. Sería lógico pensar que las mismas inquietudes ocupaban la mente de los reyes aragoneses, pero ninguna obra comparable a las *Cantigas* permite atestiguarlo. Igualmente, hay pocas evidencias de la transmisión de leyendas marianas en época medieval –de hecho, la única en la que aparece el rey Jaime I, aún en el siglo XIII, se refiere en la cantiga 169 (26), mientras que, en 1302, Jaime II agradece a la Virgen del Puig la curación de su esposa y su propia salvación de una tempestad en el mar (27)– y ninguna sobre vírgenes encontradas antes del siglo XVI.

Así pues, queda fuera de toda duda que las esculturas de la Virgen, junto con los iconos, fueron durante la Edad Media las mayoritarias entre las imágenes de culto. Y a ello contribuyó, con el paso del tiempo, la formación de un corpus de leyendas que justificaban esta supremacía, algunas de las cuales pudieron haberse forjado ya en época medieval, aunque no quede constancia escrita de ellas. Ya hemos hecho mención a la inestimable obra del rey Sabio; si bien, en ella no se relata el hallazgo de imágenes de la Virgen. No por ello debemos concluir que este tipo de leyendas surge en época moderna, al menos no en Castilla. A mediados del siglo XV, se escribió (o transcribió) el hallazgo de una de las imágenes, cuyo santuario más apoyo real recibió ya durante el reinado de Alfonso X: la Virgen de Guadalupe. Reproducimos, a continuación, por su singularidad documental y los datos que aporta para el estudio de otras leyendas, la parte del texto en el que se relata la aparición milagrosa de la Virgen y el descubrimiento de su imagen (la negrita es nuestra):

*«.. fasta que passaron a un rrio que llaman guadaluppe & fallaron ay vnas muy grandes montañas & en estas montañas fizieron vna cueua aquestos santos clerigos a manera de sepulcro & cuerearon aquesta cueua con muy grandes piedras & pusieron dentro la ymajen de nuestra señora santa maria & con ella vna campanilla & vna carta en la qual carta estaua escripto como aquella ymajen de santa maria fuera enbiada de rroma a sant leandre arçobispo de seuilla (...)*

*En el tiempo que aqueste rrey don alfonso rreynaua en españa apareşcio nuestra señora la virgen santa maria a un pastor en las montañas de guadajuppe en aquesta manera. Andauan vnos pastores*

*guardando sus vacas (...). E vno dellos fallo menos vna vaca de las suyas & apartosse para la buscar (...) vido estar su vaca muerta çerca de vna fuente pequeña. (...) & abriendola por el pecho a manera de cruz segund es costumbre de dessollar en essa ora se leuanto aquella vaca & el muy espantado tirosse afuera.*

*E la vaca estuuu queda & en esa ora le apareselo nuestra señora la virgen santa maria & dixo a este pastor, non ayas myedo ca yo so la madre de dios por la qual alcanço la humanal generaçion rredenpçion. toma tu vaca & uete & (...) yras a tu tierra & diras a los clerigos & a las otras gentes que vengán aqui a este lugar donde te aparesçi. & que cauen aqui & fallaran vna ymajen mia. E (...) en esta ora desapareçio (...)*

*& des que llego a su casa fallo a su muger llorando & el dixo a su muger por que lloras. & ella rrespondio. vuestro fijo es muerto. & el dixo non ayas cuydado ni llores ca yo lo prometo a santa maria de guadaluppe que ella me lo dara viuuo & sano & yo gelo prometo para seruidor de su casa. E en esa ora se leuanto el moço biuo & sano & dixo a su padre. Señor padre aguisad & vamos para santa maria de guadaluppe & quantos estauan alli fueron marauillados & creyeron todas las cosas que dezia del aparesçimiento de nuestra señora santa maria.*

*(...) E ellos cauando en aquel mesmo lugar fallaron vna cueua a manera de sepulcro. & sacaron la ymajen de nuestra señora santa maria & vna canpanilla que estaua con ella & la piedra sobre que estaua asentada & deuedes saber que todas las otras piedras que estauan alderredor todas las quebrantarón & las leuaron por rreliquias (...). & quedose el pastor por guardador con su muger & sus fijos & su linaje por seruidores de santa maria» (28).*

Pero una fuente mucho más remota permite establecer la antigüedad de otro aspecto de la leyenda. En el *Evangelio de Mateo* una estrella guió a los Magos (desde Oriente) hacia el lugar en el que había nacido Cristo [Mt 2, 10-12], del mismo modo que varias estrellas indicaron la presencia de una imagen escondida ante la invasión musulmana en numerosas leyendas valencianas sobre vírgenes encontradas (Virgen del Puig, Virgen del Don de Alfafar). En este sentido es sumamente interesante un documento de 1363 del archivo diocesano de Valencia, en el que el obispo de esta ciudad, Vidal de Blanes, otorga a los vecinos de Sueca (Valencia) el permiso para construir una ermita bajo la advocación de Santa María de Sales y en el que deja testimonio de una tradición similar, según la cual habrían visto «(els) homens antichs y en apres moltes lluminaries y visions» (29). Una circunstancia que después desaparecerá de la leyenda, una vez quede definitivamente establecida (il. 6).

En definitiva, las imágenes escultóricas de la Virgen que se veneraban en la Valencia bajomedieval permitían que las nuevas comunidades cristianas estuvieran cohesionadas en torno a un simulacro sagrado, más que intentar asimilar a los antiguos habitantes musulmanes. Para ello, debían estar revestidas de una sacralidad que sólo las leyendas sobre hallazgos providenciales podían otorgar. De ahí que, a pesar de la carencia documental, podamos afirmar, teniendo en cuenta la literatura de otras regiones, que aquellas tradiciones surgieron ya en la Edad Media en el antiguo reino de Valencia. En otra ocasión, tendremos la oportunidad de seguir profundizando en este tema.

## Notas

1. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, en *Ars Longa*, 7-8, Valencia, Universitat de València / Departamento de Historia del Arte, 1997, págs. 33-47; “Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”, en *Ars Longa*, 6, Valencia, Universitat de València / Departamento de Historia del Arte, 1995, págs. 69-80. La devoción privada, no obstante, también es objeto de estudio en “Imatges de la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”, en *Recerques*, nº 43, Valencia, Universitat de València, 2001, págs. 163-194.
2. Los inventarios constatan la existencia, en casas valencianas, de varios ejemplares del *Llibre de Meravelles*, de Mandeville o Marco Polo, así como canciones de gesta y novelas caballerescas de la época. Vid. GARCÍA MARSILLA, J. V. (2001) op. cit., p. 185.
3. ALDANA, Salvador: *La Llotja de València*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Consorci d'Editors Valencians, 1988.
4. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, pág. 77.
5. BELTING, H. (2007) op. cit., p. 33.
6. BELTING, H. (2007) op. cit., p. 119.
7. SCHMITT, Jean-Claude: *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, pág. 142.
8. FORSYTH, Ilene H: *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*. Princeton, Princeton University Press, 1972.
9. BELTING, H. (2007) op. cit., p. 39.
10. «No harás escultura, ni imagen alguna» Ex. 20, 4; «no vayáis a prevaricar haciéndoos imágenes talladas de cualquier forma» Dt. 4, 16; «no os hagáis esculturas o imágenes talladas» Dt. 4, 23.
11. PEREDA, Felipe: *Las imágenes de la discordia. Político y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pág. 286; SCHMITT, J.C. (2002) op. cit., p. 92.
12. PEREDA, F. (2007) op. cit., p. 85.
13. PEREDA, F. (2007) op. cit., p. 256.
14. La románica Virgen de la Consolación de Corcolilla, por ejemplo, fue enterrada en fecha incierta, quizás cuando se realizó el nuevo retablo con su correspondiente imagen.



15. BROSEL GAVILÁ, José J: “Roma onde Maria è romana. Icones marianes a la ciutat eterna”, en BLAYA ESTRADA, Nuria (dir.): *Orient en Occident. Antigues icones valencianes*, Valencia, Bancaja, 2000, págs. 81-82. También la monarquía medieval tenía un carácter sagrado y, en consecuencia, los reyes podían llegar a tener incluso capacidad curativa, especialmente en Francia e Inglaterra.
16. BLAYA ESTRADA, Nuria: “Orient en Occident. Antigues icones valencianes”, en BLAYA ESTRADA, N. (2000) op. cit., p. 13.
17. BLAYA ESTRADA, N. (2000) op. cit., págs. 16.
18. BLAYA ESTRADA, N. (2000) op. cit., p. 13.
19. BOIX, Vicente: *Valencia històrica y topogràfica*, t. II, Valencia, 1863, págs. 41-43; ORELLANA, Marcos Antonio de: *Valencia antigua y moderna*, t. II, Valencia, 1924, págs. 306-307. Boix recalca la bidimensionalidad de la obra, lo que, junto a su pesadez y la dificultad que suponía transportarla, hicieron que Pere desistiera, en un primer momento, en su propósito de llevársela.
20. ORELLANA, M.A. (1924) op. cit., p. 307.
21. METTMAN, Walter (ed.): *Cantigas de Santa María I*, Madrid, Castalia, 1986, p. 263.
22. JACKSON, Deirdre: *Saint and Simulacra: Images of the Virgin in the Cantigas de Santa María of Alfonso X of Castile (1252-1284)*, Phd Thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 2002, págs. 87-88.
23. JACKSON, D. (2002) op. cit., p. 133.
24. Vid. nota 22.
25. JACKSON, D. (2002) op. cit., p. 90. La traducción es mía.
26. «Esta é dun miragre que fezo Santa Maria por h a sa eigreja que é ena Arreixaca de Murça, de cómo foron mouros acordados de a destruir e nunca o acabaron». Vid. METTMAN, W. (1988) op. cit., págs. 172-174. Además, en 1250, Jaime I concedía su protección a todos aquellos que peregrinaran al santuario de Santa María de Salas, en Huesca, en lugar de intentar establecer un culto nuevo en los territorios recientemente conquistados. Archivo de la Catedral de Huesca, Arm. II, leg. 3, nº 149, en HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, María Desamparados: *Documentos de Jaime I de Aragón II (1237-1250)*, Valencia, Anubar, 1976, pág. 359. Del mismo modo, el de Sales es uno de los templos que más se repite en las *Cantigas*.
27. PÉREZ I EDO, Hermini: *Aproximació a la història del Puig*, El Puig, Ayuntamiento del Puig, 1997, págs. 194-197.
28. Archivo Histórico Nacional, Clero, Códice 48 B, fols. 5v-8v, ca. 1400-1440, según CHRISTIAN, William A. Jr: *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton, Princeton University

Press, 1981, págs. 276-279, en LIBRO. The Library of Iberian Resources Online: <http://libro.uca.edu/christian/apparitions.htm>. En esta obra, Christian aporta documentación sobre otras apariciones bajomedievales de la Virgen en Castilla y Cataluña. Algunas de sus características coinciden con las leyendas valencianas, aunque no se trata de vírgenes encontradas. Sobre el santuario de Guadalupe vid. LINEHAN, Peter: “The Beginnings of Santa María de Guadalupe and the Direction of Fourteenth Century Castile”, en *Journal of Ecclesiastical History*, vol. 36, nº 2, Cambridge, Cambridge University Press, abril 1985, págs. 284-304.

29. FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *La Mare de Déu de Sales de Sueca*, Valencia, 1994.

**Ilustraciones:**

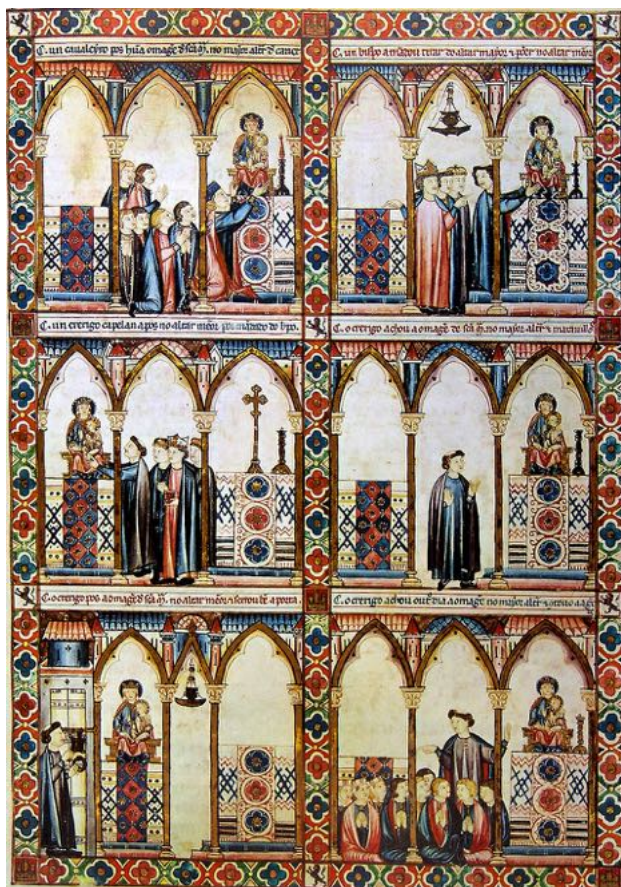


1. Virgen de los Ángeles del Puig, siglos IX-XIII, piedra, 98 x 62 x 12 cm., El Puig (Valencia, España), Monasterio de Santa María, foto anterior a 1939.



2. Salterio de París o de la reina Ingeburge, ms., ca. 1200, Chantilly (Francia), Musée Condé, ms. 9/1695, f. 35v y 36, la leyenda de Teófilo.





3. Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María, ms., siglo XIII, San Lorenzo de El Escorial (Madrid, España), Monasterio de San Lorenzo, Códice Rico de El Escorial T.I.1, cantiga 162: Como Santa Maria fez a sa omagen que mudaran dun altar a outro que se tornass' a seu logar onde a tollerán.



4. Virgen de Gracia, siglo XIV, temple sobre tabla, 55 x 45 cm., Valencia (España), Iglesia de San Agustín.



5. Madonna, siglo XIII, piedra, Venezia (Italia), Basílica de San Marcos. Esta obra bizantinizante supone el eslabón entre la Virgen del Puig y Oriente. Asimismo, su leyenda le concede un origen acheiropoiético, pues fue labrada en la piedra que Moisés golpeó para hacer manar agua.



6. Virgen de Sales, siglo XIV, piedra, 90 cm., Sueca (Valencia, España), Iglesia de Nuestra Señora de Sales. En las andas, desaparecidas, se aprecia una representación de su hallazgo por el agricultor Andreu de Sales en 1361, según quedó definitivamente establecido por la tradición.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La «construcción» del pasado a través de la memoria de los muertos: los sarcófagos de Fernán González y doña Sancha

José Alberto Moráis Morán

Becario de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León

Universidad de León (España), Departamento de Patrimonio Artístico y Documental

### Resumen

Los sarcófagos atribuidos al conde castellano Fernán González y a su esposa doña Sancha son una de las pruebas materiales más interesantes para el estudio de la reconstrucción de la memoria histórica de estos dos personajes. En primer lugar se estudia la turbulenta historia que rodea a estas dos piezas funerarias, así como los numerosos traslados que sufrieron. En un segundo momento se analiza el papel que dichas obras ocuparon dentro del complejo engranaje ideado por los monjes del monasterio de San Pedro de Arlanza para recuperar, conservar y difundir el recuerdo de la pareja de nobles.

### Abstract

*The sarcophagi attributed to the Castilian count Fernán González and to his wife Doña Sancha are one of the most interesting material evidences for the study of the reconstruction of the historical memory of these two prominent figures. First of all, it is studied the turbulent history that surrounds these two funerary pieces as well as the numerous movements that suffered. Secondly, the role that these works took up in the complex gear devised by the monks of the monastery of San Pedro of Arlanza was analized to recover, keep and divulge the memory of the couple of noblemen.*

En la Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias, en Burgos, se conservan dos sarcófagos que tradicionalmente vienen siendo considerados como los enterramientos del conde castellano Fernán González y de su esposa Doña Sancha. A través de estos dos ejemplos concretos se realizarán una serie de reflexiones dirigidas a poner de relieve la importancia de estas obras funerarias en la configuración del proceso de construcción de la “memoria histórica” de ambas personalidades. Sin embargo, el mayor problema al que nos enfrentamos viene dado por la inexactitud de muchas de las noticias que hoy conocemos de la compleja historia de los sarcófagos y de los lugares donde estuvieron custodiados.

### **1. De cómo la historiografía “reconstruye” la historia de los sarcófagos.**

Prácticamente la totalidad de los datos que actualmente conocemos sobre la ubicación inicial y los posteriores traslados por los que pasaron a lo largo del tiempo las piezas son en extremo dudosos. Se debe advertir entonces que, para su estudio, plantearemos una serie de hipótesis de trabajo, claramente abiertas a otras vías de análisis y revisiones.

En el presbiterio de la mencionada Colegiata es donde hoy en día se hallan los dos enterramientos. El primero de ellos está formado por una caja y cubierta lisas y se apoya sobre soportes zoomórficos. De manera tradicional se ha venido insistiendo en que tal pieza sirvió desde antiguo como receptáculo que custodiase el cuerpo del magnate castellano Fernán González, muerto en torno al año 970 (il. 1). Por su parte, el otro sarcófago, atribuido de manera hipotética a su esposa doña Sancha, muerta en el año 959, posee una decoración más rica. La pieza nuevamente se eleva sobre idénticos soportes en forma de animal (il. 2) (1).

Según se ha venido aceptando, parece que originariamente ambas piezas provenían del cercano monasterio de San Pedro de Arlanza, aunque nada certero se conoce sobre su origen inicial antes de su llegada al cenobio. En su día ya se barajó la posibilidad, a modo de hipótesis, de que las piezas provinieran de la colonia romana de *Clunia Sulpicia* y a pesar de que muchos datos son discutibles, se consideró a los sarcófagos como piezas romanas expoliadas a partir del siglo X (2) (il. 3).

A partir de aquí se iniciaba el periplo de los sarcófagos. En un segundo momento parece que fueron trasladados desde su lugar de origen durante la época romana hasta un nuevo emplazamiento. Se ha defendido la posibilidad de que tal destino fuese la pequeña ermita de San Pelayo o San Pedro el Viejo de Arlanza. De allí, y si aceptamos las hipótesis que se han barajado, las esculturas pasarían finalmente a su tercer emplazamiento físico. Nos referimos a su ingreso en el espacio topográfico perteneciente al monasterio de San Pedro de Arlanza. Con todo, insistimos en la poca fiabilidad que ofrecen los datos expuestos hasta el momento (3). No es nuestro cometido adentrarnos en el complejo problema del origen del monasterio de Arlanza y su fundación, del que además las noticias sobre las que se han basado los especialistas para fundamentar sus teorías son, en ocasiones, poco fiables (4).

Llegados a este punto debemos advertir que, a pesar de que la historiografía más especializada ha perfilado el itinerario que debieron recorrer las sepulturas desde su primer emplazamiento hasta su custodia dentro del ruinoso monasterio que hoy contemplamos, nada seguro podemos decir sobre su viaje desde *Clunia* hasta la ermita del Viejo, ni tan siquiera su insegura permanencia en ambos lugares.

Parece claro, y existen pocas dudas al respecto, que en el siglo X la comunidad monástica de Arlanza se encontraba inmersa en un gran cambio. Durante este siglo el monasterio vive una época de crecimiento y enriquecimiento marcada por un interés de proyección política exterior, aspectos que se vieron reflejados dentro de las producciones arquitectónicas y plásticas vinculadas al cenobio burgalés (5).

En esta importante etapa de la historia del centro se utilizaron, tal y como veremos, todo tipo de mecanismos propagandísticos y glorificadores. Era el momento en el que se recurrió, entre otras soluciones, a la exaltación de la figura del conde Fernán González, unido de manera mítica al nacimiento del reino de Castilla. Para ello se ampliaron todos aquellos mecanismos dirigidos a conservar, perpetuar y difundir el recuerdo de su memoria. Estos dispositivos pasaron por la explotación de todo tipo de fórmulas, que irían desde la misma falsificación documental ya mencionada hasta la elaboración de toda una serie de relatos y crónicas de fuerte carácter propagandístico. Sin duda, el más conocido de ellos sería el famoso *Poema* dedicado al noble (6).

Años antes de su muerte, el magnate castellano había elegido el cenobio arlantino como lugar de enterramiento. La documentación ligada al centro, pulcramente revisada por L. Serrano, señala las continuas donaciones realizadas por el conde al monasterio entre los años 931 y 937 (7). El hecho de que Fernán González fuera enterrado entre sus muros potenciaba la idea de antigüedad ancestral que ahora se buscaba otorgar al monasterio, un prestigio que, ligado a otras acciones se convertirían en «elementos necesarios para conseguir privilegios y prebendas especiales» (8). Con la elección de este lugar para su eterno descanso el conde convertía al monasterio en un centro preferencial a la hora de ser barajado por otros monarcas para ser enterrados. El mismo Fernando I de León se decantaría por esta opción en torno al año 1039 (9).

Con todo, llegados a este punto surgen con fuerza numerosas dudas. ¿El cuerpo del magnate castellano ocupó desde su muerte el sarcófago que hoy contemplamos en la Colegiata de Covarrubias?, ¿se trata de una pieza romana expoliada de la cercana *Clunia* para pasar en un segundo momento a la ermita de San Pedro el Viejo?, ¿llegó posteriormente al monasterio de Arlanza y, más importante, en que lugar físico se ubicó dentro de tal espacio?

Idénticas dudas nos ofrece el ejemplar de su cónyuge, muerta once años antes que su marido, puesto que es posible dudar también sobre si el sarcófago romano que actualmente se atribuye a la condesa es una pieza con un mismo origen que el de su marido y, de la misma manera, si sufrió idéntica fortuna a la hora de los traslados que el de su consorte.

En el tránsito del siglo X al XI las noticias comienzan a ser más amplias y fiables como para poder perfilar diversas hipótesis que den respuesta a estas cuestiones.

Todo parece indicar que el templo románico del monasterio de San Pedro de Arlanza se inició en el año 1080 (10) y, a pesar de no contar con suficientes datos seguros como para poder asegurarlo, parece que los restos de la pareja condal fueron trasladados hacia la nueva construcción, ocupando un lugar muy significativo dentro del templo. Al respecto, el profesor J. L. Senra consideró que «sus restos fueron trasladados a fines del siglo XI desde la antigua iglesia de San Pedro el Viejo, en donde debieron reposar desde su fallecimiento, al pórtico de la iglesia románica, lugar en el que estuvieron situados hasta el siglo XIII» (11). Con todo, creemos más seguro apoyarnos en las palabras de las profesoras M. V. Herráez y M. D. Teijeira, quienes insisten en que «la primera ubicación de los cadáveres del conde y su esposa es desconocida».

Independientemente del primer lugar en el que fueron custodiados sus restos, resulta más sugerente preguntarse sobre el lugar que ocuparon dentro del nuevo recinto. Las autoras anteriormente mencionadas, al referirse a tal cuestión, indican: «siguiendo una larga tradición de la monarquía asturleonera, según la cual los reyes (...) construyeron sus panteones lo más próximos a ellos, situados especialmente a los pies de la iglesia. Es posible que en el monasterio de los Santos Pedro y Pablo (de Arlanza) se levantara un recinto funerario adecuado para contener el sepulcro del monarca» (12).

En verdad, ningún dato se presenta seguro en lo relativo al año del supuesto traslado desde la pequeña ermita al gran monasterio, si es que realmente llegó a ser así. La *Crónica* escrita en el año 1515 por un abad del monasterio, Don Gonzalo de Arredondo, contiene una noticia en la que se señalaba que el cuerpo de Fernán González fue depositado «hasta el fin del mundo (...) en fin de la iglesia por repudio de los mundanales (...) colocaron su ynsignia y pendón y sus armas conjunto con la sepultura, a donde oy dia estan» (13).

Esta importante noticia, entre otros indicios, sirvió como base a las profesoras Herráez y Teijeira, para defender que, «ese lugar, “en fin de la iglesia”, en donde se localiza inicialmente el sepulcro, puede identificarse con el pórtico occidental» (14). Es posible que el sepulcro del conde fuera depositado en este recinto occidental rememorando las funciones funerarias de los panteones hispanos más conocidos desde época visigoda, como el existente en San Isidoro de León o San Benito de Sahagún (15). De ser ciertas las hipótesis planteadas hasta este punto, sería, al menos, el tercer emplazamiento conocido que pudieron ocupar las piezas a lo largo de su vida (il. 3).

Sin embargo, los mencionados sarcófagos y aún sin tener ninguna noticia que confirme que el perteneciente a la noble acompañaba al de su marido ya por estos momentos, las piezas no permanecieron mucho tiempo en tal lugar. Desde la supuesta cámara funeraria occidental el sarcófago del magnate fue trasladado al interior de la iglesia románica el día 30 de junio de 1274, por mandato del abad Domingo. La noticia fue recogida ya por Yepes, quién especifica que «le metieron en la capilla mayor, en el crucero, donde yace con la condesa doña Sancha» (16) (il. 3). Estamos ante el cuarto destino del sepulcro, ahora seguro acompañado por el receptáculo hispanorromano que custodiaba el cuerpo de su cónyuge.

En el año 1369 las piezas mudan nuevamente de lugar. Por orden del abad Andrés fueron colocadas en la nave del evangelio del templo, allí donde no disturbasen a la hora de celebrar el culto (17) (il. 3).

Sin embargo, tampoco fue este lugar el último acomodo de los sarcófagos. El 11 de octubre de 1835 la historia del monasterio entra en una nueva fase. Con la supresión de los monasterios y la desamortización de sus bienes llega su total abandono. En 1841 se produce el último traslado, por ahora, de los sarcófagos a la Colegiata de Covarrubias, donde hoy se custodian (18).

Hasta aquí hemos intentado resumir el periplo histórico que, supuestamente, realizaron las piezas desde la época romana hasta su emplazamiento definitivo. En realidad, se trata de un itinerario tan sólo conocido a través pequeños datos, retazos históricos que el tiempo nos legó y que la historiografía se ha encargado de ir desmenuzando y colocando en su lugar correspondiente con el fin de reconstruir la confusa historia de las piezas de las cuales, por sí mismas, jamás hubiéramos podido obtener ningún dato relevante.

## 2. De cómo los sarcófagos construyen la memoria histórica de los muertos.

Anteriormente pusimos de relieve la importancia de las fuentes que, analizadas de manera conjunta, permitieron a los especialistas generar una historiografía “reconstructiva” de la historia de los sarcófagos. En este sentido, ésta se nos presenta como un elemento imprescindible en la construcción de la memoria histórica de los condes. Es el papel del historiador y su labor, el primero de los elementos a tener en cuenta al analizar este proceso de construcción de la memoria de los muertos a través de unos simples sarcófagos.

En este segundo apartado se analizarán dichas fuentes y el papel jugado por los mismos sarcófagos que, como entes materiales, debieron tener un peso primordial en este proceso. Las piezas gozaron siempre de una, más o menos, demostrada exposición pública dentro de los espacios físicos del monasterio. Su presencia debió tener un importante papel tanto para la configuración iconológica de la topografía sagrada de los recintos o áreas que ocuparon, como para la construcción, mantenimiento, difusión y preservación de la imagen de los magnates que desde el cenobio se quería proyectar.

Como durante buena parte de los siglos medievales, el monumento funerario retomaba las connotaciones que desde época antigua poseían tales piezas. No eran simples receptáculos pétreos realizados para ser ocupados por los restos mortales de aquellos que habían muerto, eran algo más, símbolos, casi signos, si se pueden utilizar aquí conceptos tan contemporáneos para referirnos a un fenómeno de cronología medieval.

Siguiendo las funciones ideológicas de la época romana, especialmente las emparentadas con la necesidad de preservar la remembranza de los fallecidos, estos sarcófagos, por su naturaleza de *monumenta*, se mostraban a los vivos como los representantes materiales de aquellos que habían fallecido, conservando vivo el recuerdo y la memoria de los que un día habían transitado por este mundo (19).

Con el paso de los siglos, los sarcófagos de los condes castellanos pudieron convertirse en un elemento más a la hora de aportar ciertos datos sobre su disuelta identidad individual, al tiempo que ofrecían referencias valiosas sobre el valor que pudieron otorgarles la colectividad social que los custodió. Se trata



de piezas engranadas dentro de un complejo sistema enfocado a preservar, monumentalizar y hacer más duradera la imagen mental que los vivos debían tener de aquellos nobles. Como sugeriremos, incluso el sarcófago atribuido al conde, eximido de cualquier tipo de decoración o símbolo iconográfico que identificase la pieza con su ocupante, acabaría por ofrecer al espectador medieval la posibilidad de enriquecer la vaga figura del difunto. Aunque dicho enriquecimiento pasase tan sólo por relacionar de manera física y material el cuerpo muerto con un lugar concreto.

Es decir, a través de la presencia física de estos *monumenta* el espectador medieval debía reelaborar algunos conceptos relacionados con la presencia física del mismo conde. Este hecho sin duda debe ser considerado como un paso más en la recuperación de su memoria histórica, jugando un papel tan destacado como el tendrían otros mecanismos, entre ellos las fuentes y las crónicas.

Sin embargo, tan solo el sepulcro podía, más allá de toda leyenda, crónica o texto escrito, ubicar en el espacio y el tiempo, de manera más eficiente y, supuestamente, segura, su cuerpo muerto. La pieza, como veremos, cumplió con sus objetivos sobradamente. El conde Fernán González se hallaba junto a su esposa, primero al occidente de la basílica románica, en la supuesta capilla funeraria si seguimos a las profesoras Herráez y Teijeira, para más tarde pasar al crucero, el centro más visible de todo el cenobio. A todas luces parece que el sarcófago acabó por convertirse en una pieza clave dentro del entramado ideado por los monjes para ennoblecer el monasterio mediante la presencia del conde. Las crecientes peregrinaciones de fieles ansiosos por venerar tales “reliquias” así lo atestiguan.

La presencia de los sepulcros dentro del monasterio, tuvo, según pensamos, un alcance mucho mayor. Éstas debieron servir como vestigio material que fomentase el tránsito intelectual que, con la mera exposición pública dentro de un lugar tan emblemático como el que ocuparon, permitiese a todos aquellos que los contemplasen, ya fuesen monjes o laicos, realizar una transformación ideológica del concepto de fundador, guerrero cristiano y héroe (20). Se trata de una idea importante, pues creemos que los sepulcros, como únicos elementos físicos vinculables con el recuerdo de los nobles, sirvieron como dispositivos transformadores, desde el recuerdo de las personas físicamente encerradas en aquellos receptáculos, a la memoria de los personajes allí enterrados.

La persona pasaba a ser personaje, su remembranza se potenciaba y su difusa y perdida memoria se avivaba. La identidad real de aquellos cuerpos se convertía en mero símbolo, en una suerte de actualización biográfica de los allí enterrados (21). En principio, unos simples receptáculos en los que guardar los despojos de los nobles, pudieron acabar convirtiéndose en elementos reafirmantes de su identidad, recordando su memoria y conmemorando su defunción (22).

El interés mostrado por la comunidad a la hora de preservarlos es uno de los puntos más interesantes a tener en cuenta, pues de su protección se deduce su conversión en, podríamos decir, documentos notificativos de la existencia veraz de los citados personajes, evitando a toda costa su deterioro e inmersión en la arbitrariedad de la misma selección histórica. La misma que, el paso de los siglos, nos privó del conocimiento de otros datos relativos a su existencia.

Desde época moderna algunos autores vienen señalando los importantes sucesos milagrosos relacionados con el sepulcro del conde, asegurando incluso que desde el interior del sarcófago podían oírse diversos ruidos y golpes producidos por los huesos del noble estrellándose contra la piedra. «La fascinación por este personaje a lo largo de toda la Edad Media llegó al punto de que su sepultura fuera abierta en varias ocasiones para obtener alguno de sus despojos a modo de reliquia (...)» (23).

Aunque difícil de demostrar, resulta fácil imaginar las veces que la cubierta del sarcófago pudo haber sido recorrida para ver el contenido de la sepultura, así como los daños que tales acciones pudieron haber ocasionado a la pieza.

Pero el interés por preservar el carácter ancestral de este *monumentum* fue más allá. A pesar de que tradicionalmente y, basándose en la cronología romana que de manera más segura se atribuyó al sarcófago de su esposa, algunos autores defendieron una progenie antigua para la pieza del conde. Sin embargo, en la actualidad, tal afirmación se muestra más dudosa. El sepulcro de Fernán González destaca por su extrema sobriedad. Tras un rápido análisis visual, surgen rápidamente las dudas sobre su supuesta cronología romana, aunque si bien es cierto que su factura, su forma y material, podrían avalar tal hipótesis, pues es cierto que dentro de las tipologías explotadas por los talleres romanos de escultura tal fórmula no fue desconocida (24).

Con todo, actualmente se tiende a considerar esta pieza como una obra realizada en el siglo XIII (25), si bien determinados especialistas han intentado concretar más dicha datación, relacionando el traslado del año 1274 como una datación posible para su factura (26).

Por nuestra parte, deducimos que, ante los numerosos traslados y la creciente veneración de la que fue objeto, la pieza acabó por deteriorarse. Un monumento funerario de estas características, catalizador de las peregrinaciones hacia un punto físico dentro del espacio monacal y que focalizaba parte de las bases sobre las que asentaba el prestigio del cenobio, no podía perderse. El sepulcro acabó siendo sustituido por otro, hipotéticamente, hacia los años finales del siglo XII, siguiendo un proceso de *renovatio* artística frecuente durante la época medieval (27).

Sin embargo, nuevas dudas vuelven a empañar tales supuestos: ¿Qué tipo de sarcófago tuvo el conde antes de acometer con la *renovatio* que le conferiría la pieza que hoy contemplamos?, ¿porqué el sarcófago romano de su esposa no sufrió tantos daños?, ¿existe alguna prueba indiscutible que nos permita datar el nuevo sarcófago en los años finales del siglo XII o principios del XIII?.

En este sentido, parece posible conjeturar que, si para doña Sancha se pensó en una pieza romana reutilizada, la misma opción pudo haberse tomado para el enterramiento del conde. Se trata, en todo caso, de una afirmación carente de base argumental. Sin embargo, la lógica nos hace pensar en una pieza de, por lo menos, igual riqueza que la utilizada para ella, sobre todo si tenemos en cuenta que parece extraño, sino imposible, que el gran magnate hubiera sido enterrado en una pieza de menor calidad.

En fin, resulta tentador pensar que si ella gozó de la posibilidad de acceder a este *monumentum* romano expoliado facturado desde los talleres romanos, el conde habría corrido la misma suerte (28). En este

proceso de renovación de la pieza se acometieron algunas otras acciones “restauradoras”. Es el momento en el que tanto el sarcófago del conde, como el de su esposa, fueron elevados sobre unos pies zoomorfos de apariencia monstruosa (il. 4). Una solución medieval de claros resabios “antiquizantes” que había sido muy explotada en época romana y mediante la cual, ambos sepulcros eran sometidos a una suerte de actualización iconográfica y estilística que pone de relieve, una vez más, la voluntad de conservación de las obras.

Más difícil resulta poder llegar a concretar en qué fecha se pudieron realizar, aunque se ha barajado un arco cronológico que estaría en torno al año 1200 (29). Con todo, aún tras su traslado a Covarrubias en el año 1841, las piezas sufrieron una nueva reelaboración. Los pedestales zoomórficos fueron reesculpidos para adaptarse a su nuevo emplazamiento, siendo repicados parcialmente para adoptar la forma del escalón del presbiterio del templo (30).

Los dos sarcófagos continuaban siendo, bien a pesar de una época tan tardía como la que representa el siglo XIX, en objetos necesarios para continuar reconstruyendo la memoria histórica de los difuntos. Es en este momento cuando suponemos que se acometió con la edición de unas nuevas inscripciones realizadas sobre ambas piezas (il. 1). Para el caso de la tumba del conde se cinceló en letras capitales romanas una *Chronica* de la *traslatio*:

«AQUÍ YACEN LOS RESTOS MORTALES DE FERNAN GONZALEZ CONDE SOBERANO GUARDADOS EN ESTE SU SEPULCRO DESDE EL EX MONASTERIO DE SAN PEDRO DE ARLANZA A ESTA YNSIGNIE REAL Y GLESLIA COLEGIAL EN 14 DE FEBRERO DE 1841»

La incorporación de este *epitaphium sepulcrale* insiste nuevamente en la necesidad continuista de publicitar el mismo acto de custodia de sus restos mortales, tras su traspaso desde el monasterio de Arlanza a la Colegiata de Covarrubias (31). En plena era contemporánea, un nuevo grupo social lleva a cabo mediante este gesto una nueva “actualización” de la memoria histórica de los nobles (32).

Parece fuera de toda duda, según han defendido los especialistas en estas materias, que en el proceso de revitalización del recuerdo de los condes Fernán González y doña Sancha se explotaron con éxito diversos mecanismos enfocados a tal fin. De manera unánime se ha insistido en el famoso *Poema* dedicado a la figura del magnate como uno de los elementos más efectivos.

«En San Pedro de Arlanza y en San Pedro de Cardeña las respectivas comunidades, ante la escasa capacidad de proyección exterior de sus respectivos santos refundadores, optaron por enriquecer su simbología institucional y recrear su memoria con el apoyo de dos grandes figuras políticas que, desde las primeras décadas del siglo XIII, estaban alcanzando en el proceso revisionista de la memoria histórica de Castilla sendos puestos de primera línea: Fernán González y el Cid» (33).

Posiblemente la tradición oral, en un primer momento, y la literatura escrita, en una segunda fase, potenciaron tal recuperación de la memoria histórica, proyectando una versión del pasado basada en testimonios veraces y otros ciertamente ficticios o inventados. El conde se mostraba según estas soluciones perpetuamente ligado al monasterio arlantino:

«*Sy Dios aquesta lid me dexa arrancar/ quiero tod el mio quinto a este lugar dar/ demas, quando muriere, aqui me soterrar/ que mejore por mi syenpre este lugar*».

«*Ffare otra iglesia de mas fuerte çimiento/ Fare dentro en ella el mi soterramiento/ dare y donde uivan (de) monjes mas de çiento/ siruan todos a Dios, fagan su mandamiento*» (34).

En tal proceso, se llegó, tal y como se ha estudiado minuciosamente, incluso a la misma falsificación documental, que tuvo como objetivo más directo ligar una y otra vez la figura del conde al cenobio, frente a los de Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla (35). Aceptando unánimemente el papel jugado por las fuentes epigráficas, documentales, cronísticas y de similar índole, cabe preguntarse ¿Qué papel tuvieron los objetos artísticos en tal proceso de revitalización de la memoria histórica?. En una simbiosis perfecta de soluciones, el mismo *Poema* alude a éstos en beneficio de la imagen del conde y su vinculación con el cenobio a través de las donaciones de objetos suntuosos:

«*Fallaron en las tiendas sobejano tesoro/ muchas copas e vasos que eran d'vn fyno oro, nunca vyo tal riqueza cristiano nin moro (...). Muchas rricas maletas e muchos çurriones, llenos d'oro e plata que non de pepiones/ muchas tiendas de seda e muchos tendejones, (e)spadas e lorigas e muchas guarniçiones*».

«*Fallaron y de marfyl arquetas muy preçiadas/ con tantas de noblezas que non serien contadas fueron por San Pedrro de las aquellas dadas/ estan en su altar oy dia asentadas*» (36).

Creemos firmemente que las producciones artísticas y, entre ellas los sarcófagos, deben ser incluidas en la lista de recursos de los que se sirvió la comunidad monástica durante el desarrollo de este proceso de revitalización del recuerdo de la figura del noble. Pero es más, desde la famosa Virgen de las Batallas, hasta otra serie de objetos artísticos como la supuesta cruz que el “héroe” hubo de llevar a las batallas o su propio anillo, desde el ámbito monástico se comenzaron a ensalzar, paralelamente a los años en los que se redactaba el *Poema*, toda una serie de objetos preciosos que hipotéticamente habían estado ligados con la figura de Fernán González.

Evidentemente se estaba generando un falso histórico. Las piezas adscritas a la posesión del conde son en extremo tardías, resultando imposible una relación directa con su figura. Sin embargo tal hecho no importaba. Se trataba de potenciar su recuerdo, aunque ello conllevara atribuir piezas realizadas durante el siglo XIII a un personaje que había muerto en el año 970 (37).

La mítica Virgen de las Batallas, relacionada documentalmente desde época moderna con el Conde, «por supuesto nada tiene que ver con Fernán González –glorificado en ese monasterio (de Arlanza), donde se le atribuía casi todo-, ni con su época, sino que su elaboración, tal y como sostienen todos los autores que han abordado su estudio, debió hacerse en los talleres de Limoges (...) entre los años 1125 y 1235» (38).

Como la talla mariana, los sarcófagos de los nobles deben destacar como piezas claves dentro del complejo engranaje que puso en marcha la recuperación y mantenimiento de su recuerdo. Un largo proceso que abarcó varios siglos en los que la comunidad monástica de Arlanza utilizó todos los recursos a su alcance para completar tal proceso con éxito. Desde la misma falsificación documental hasta la redacción de una “biografía actualizada” en forma de poema, el entramado se completó con estas dos piezas que aquí hemos analizado, claras representantes físicas de sus restos y pruebas indiscutibles de su presencia en el cenobio.

Aunque difícil de demostrar, la teoría expuesta por el profesor Serafín Moralejo, según la cual la pareja de difuntos inscrita en el clípeo del sarcófago de doña Sancha, arquetípica dentro de la iconografía funeraria romana, «fuera entendida en otros tiempos como el retrato de Fernán González y Sancha», se nos presenta como el último eslabón posible dentro de esta tarea reconstructiva de la imagen y memoria de los dos muertos (39) (il. 5).



## Notas

1. La producción científica centrada en el estudio del monasterio de San Pedro de Arlanza y los sarcófagos que analizamos es muy nutrida. Debido al espacio del que disponemos para este trabajo tan sólo remitimos a aquellas publicaciones básicas, sean de carácter general o específico, y que marcan algunos hitos en la historiografía sobre los temas tratados. Evidentemente, la relación no es exhaustiva. Sobre los sarcófagos, vid.: BATLLE HUGUET, Pedro: “Arte Paleocristiano”, en *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1947, págs. 183-223, en concreto, pág. 211; BALIL ILLANA, Alberto: “Arte de la época romana”, en *Historia del Arte en Castilla y León. Prehistoria, Edad Antigua, Arte Prerrománico*, vol. 1, Valladolid, Ámbito, 1994, págs. 69-102; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval”, en *Colloqui sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Marburg, Marburger Winckelmannsprogramm, 1984, págs. 189-191; RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: “Las últimas importaciones de sarcófagos paganos de talleres romanos en la *Prouincia Baetica*”, en *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001, págs. 107-128, en concreto, págs. 108-111 y CLAVERIA NADAL, Montserrat: “El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción”, en *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001, págs. 19-50.

2. BALIL ILLANA, A. (1994) op. cit., en particular, págs. 89-90 y BATLLE HUGUET, P. (1947) op. cit., p. 211. Se defiende una cronología postconstantiniana para la pieza de doña Sancha, en torno a la mitad del siglo IV. En relación con el plano que publicamos, pretendemos destacar los supuestos lugares que ocuparon los sarcófagos a lo largo de su controvertida historia. Para ello, tomamos el plano original publicado por las doctoras Herráez y Teijeira como base para nuestro trabajo.

3. La ermita de San Pedro el Viejo es una estructura de cronología románica asentada sobre otra anterior. Determinados autores defendieron, basándose en las fuentes documentales, que la primera fundación monástica del futuro San Pedro de Arlanza estaría en este pequeño edificio. Vid.: PALOMERO ARAGÓN, Félix: voz “Ermita de San Pelayo o San Pedro el Viejo de Arlanza”, en *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos*, vol. IV, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002 págs. 2353-2358; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís: voz “Monasterio de San Pedro de Arlanza”, en *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos*, vol. IV, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, págs. 2359-2377 y HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores: “El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica”, en *De Arte*, 2, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, págs. 7-27, en particular, págs. 9-14.

4. Sobre la poca veracidad de los documentos, supuestamente falsificados con los que se justificó durante tiempo la cronología de su fundación, vid.: HERRÁEZ, M. V y TEIJEIRA, M. D. (2003) op. cit., p. 8.

5. Tan sólo nos limitamos a recoger dos excelentes trabajos que abordan las cuestiones históricas del cenobio, realizando una buena compilación de la bibliografía a él dedicada. Vid.: VALLEJO BOZAL, Javier y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores: “Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del románico pleno en España”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII, Museo Arqueológico Nacional, 1995, págs. 55-70 y HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., págs. 9-14.
6. *Poema de Fernán González*, (ZAMORA VICENTE, Alonso, ed.), Madrid, Editorial Gredos, 1970.
7. SERRANO, Luciano: *Cartulario de San Pedro de Arlanza*, Madrid, Aldecoa, 1925, documento XXXII y VALLEJO BOZAL, J. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1995) op. cit., págs. 55-70.
8. HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., en especial, p. 8.
9. Finalmente, tal y como es sabido, lo haría en el panteón de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Vid.: DECTOT, Xavier: “Tombeaux et pouvoir royal dans le León autour de l’an mil”, en *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l’Espagne chrétienne aux alentours de l’an mil*, Turnhout, Brepols, 2005, págs. 81-96, en particular, p. 83 y ALONSO ÁLVAREZ, Raquel: “Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV”, en *e-Spania*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2007, URL: <http://e-spania.revues.org/index109.html>. Consultado el 1 de diciembre d 2008.
10. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: voz “Arlanza, San Pedro de”, en *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, págs. 453-454; VALLEJO BOZAL, J. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1995) op. cit., p. 57; HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 10 y SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (2002) op. cit., p. 2363.
11. SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís: “La escultura románica y sus problemas de interpretación: el llamado sepulcro «de Mudarra» procedente del Monasterio de San Pedro de Arlanza”, en *Archivo español de arte*, vol. 72, 285, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Centro de Estudios Históricos, 1999, págs. 25-38, en particular, p. 26 e SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (2002) op. cit., p. 2366.
12. HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 13. Sobre este tipo de enterramientos, vid.: BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo: “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, Universidad Autónoma de Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1992, págs. 93-132; ALONSO ÁLVAREZ, Raquel: “Los enterramientos de los reyes visigodos”, en *Fundamentos medievales de los particularismos hispánicos*, León, Fundación Sánchez-Albornoz, 2005, págs. 361-376; ALONSO ÁLVAREZ, Raquel: “Hornija, Bamba, Pampliega: las elecciones funerarias de los reyes hispanovisigodos”, en *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, vol. 3, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 2008, págs. 13-27; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís: “Aproximación a los enterramientos litúrgicos-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas”, *Gesta*, XXXVI/2, 1997, págs. 122-144; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís: “Les massifs occidentaux des églises dans les

royaumes du nord-ouest de la Péninsule Ibérique”, en *Avant-nefs & Espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS, 2002, págs. 336-350. Se trata de soluciones muy difundidas en la arquitectura peninsular anterior al año mil. Vid.: MARTÍNEZ TEJERA, Artemio Manuel: “El contraábside en la arquitectura de repoblación: el grupo castellano-leonés”, en *III Curso de Cultura Medieval. Seminario: Repoblación y Reconquista*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1993, págs. 57-76.

13. DE ARREDONDO, Gonzalo: *Chronica del Bienaventurado Catholico Caballero el conde Fernán Gonçalez*, 1622, Ms. De la Biblioteca Nacional, fol. 264. No hemos podido acceder a la fuente original, por lo que remitimos al estudio de HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 14.

14. HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 14.

15. MORÁIS MORÁN, José Alberto: *La recuperación de la «Ecclesiae primitivae» forma en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2008, págs. 10-33.

16. El dato nos es conocido a través de las noticias recogidas por L. Huidobro quién parece que en su día tuvo acceso a un manuscrito redactado por el monje del monasterio fray Juan de Pereda, que a su vez se basaba en datos recogidos en el archivo de la abadía en el año 1563. El manuscrito fue publicado por este autor, aunque nunca llegó a mencionar donde se encontraba el ejemplar, continuando actualmente en paradero desconocido. Vid.: HUIDOBRO, Liciano: “El monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer Compendio historial, inédito. I”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, vol. I, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, 1922, págs. 199-207. Vid. también: SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (1999) op. cit., p. 29, nota 17; VALLEJO BOZAL, J. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1995) op. cit., p. 57, nota 11 y HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 13. Se trata, que sepamos, de una de las primeras referencias que mencionan el enterramiento de doña Sancha.

17. FLÓREZ, Enrique: *España Sagrada*, vol. XXVII, Madrid, Pentalfa Ediciones, 1989 [1772], págs. 81-154. Insistimos nuevamente en que se trata de una información en exceso insegura y basada en noticias y fuentes historiográficas muy dudosas. Analizan de manera completa la problemática: HERRÁEZ Y ORTEGA, M. V. y TEIJERA DE PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 13.

18. VALLEJO BOZAL, J. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1995) op. cit., p. 58.

19. MANSUELLI, Guido Achille: voz “Monumento Funerario”, en *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. 5, Milán, Istituto poligrafico dello Stato, 1963, págs. 170-202; DECOT, Xavier: *Pierres Tombales Médiévales. Sculptures de l'au-delà*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 2005, págs. 7-23; ARIÈS, Philippe: *Morir en occidente desde la Edad Media hasta la actualidad*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2000, págs. 10-34.

20. El monasterio vio modificados algunos aspectos morfológicos a causa de su creciente fama y las respectivas peregrinaciones al monasterio. Ya en su día las profesoras Herráez y Teijeira justificaron algunas remodelaciones en el monasterio debido a un hipotético aumento de las peregrinaciones a la tumba del conde. Vid.: HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 16. Sobre el proceso de mitificación de algunos personajes medievales, vid.: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, en *Cuadernos del CEMYR*, vol. 1, Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones, 1993, págs. 13-52; PEÑA PÉREZ, Francisco Javier: “Los monasterios benedictinos de San Pedro de Arlanza y San Pedro de Cardeña y la historia de Castilla en el siglo XIII: Fernán González y el Cid”, en *Écrire son histoire. Les Communautés régulières face à leur passé*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2005, págs. 389-414 y PAYO HERNANZ, René Jesús: “La imagen del héroe medieval castellano. El Cid: entre la historia, la leyenda y el mito”, en *Cuadernos del CEMYR*, vol. 14, Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones, 2006, págs. 111-146.

21. Sin duda el *Poema de Fernán González* fue la solución más segura y eficaz para acometer tal tarea de “actualización biográfica”, siguiendo idénticos mecanismos que los adoptados en torno a la figura del Cid. Vid.: PEÑA PÉREZ, Francisco Javier: “La creación de la memoria histórica en San Pedro de Cardeña”, en *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, págs. 217-242; PEÑA PÉREZ, Francisco Javier: *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2005; PEÑA PÉREZ, Francisco Javier: “La construcción de un mito: el de «El Cid», en *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, vol. 62, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 2008, págs. 127-142 y SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (1999) op. cit., p. 26. Para esta parte del estudio han sido fundamentales las ideas expuestas en: MARTÍN, Alberto: *Constelación. Carmela García*, Madrid, Plaza, 2008, págs. 10-34.

22. SOARES PATROCÍNIO, Manuel Francisco: *Um lugar para o passado: A Arte e o Antigo*, Évora, Centro de História da arte da Universidade de Évora, 1999, en concreto, págs. 11-12 y p. 80. En cualquier proceso de recuperación del recuerdo de los difuntos se necesita de ciertas pruebas físicas que diesen a los relatos algunas dosis de veracidad para “asegurar la continuidad de determinadas memorias”. Véase el segundo capítulo del estudio titulado “O passado como paradigma”, en las págs. 49-89.

23. SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (1999) op. cit., p. 26.

24. Se trataría de un tipo elemental de sarcófago simple, con forma rectangular o de cofre y sin decoración, muy difundido desde época republicana. Vid.: CLAVERIA NADAL, M. (2001) op. cit., p. 21.

25. MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1991) op. cit., p. 454.

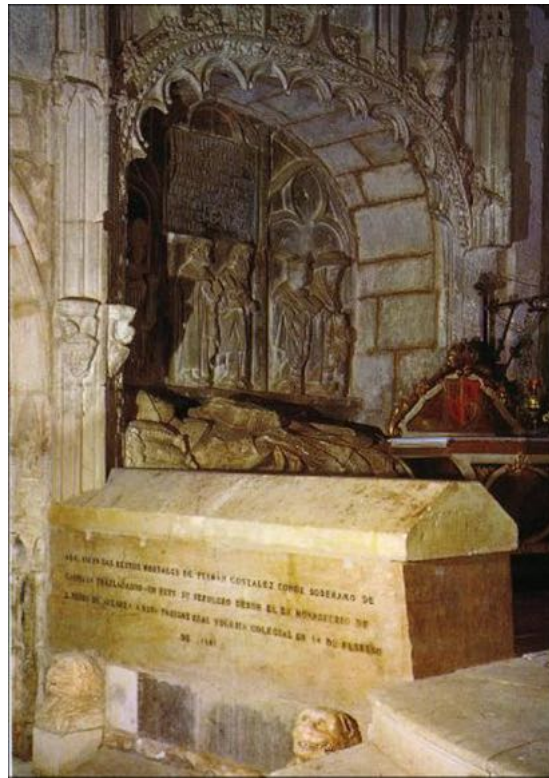
26. SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (1999) op. cit., p. 26.

27. Es un proceso similar al que ofrece la epigrafía. Vid.: LOBO GARCÍA, Vicente y MARTÍN LÓPEZ, Encarnación: *De epigrafía medieval: introducción y álbum*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1995, págs. 10-15.

28. La expoliación de sarcófagos antiguos vivió un momento brillante en el siglo X peninsular hispano. En todo caso, dentro del ámbito europeo no faltarán tampoco ejemplos de parejas reales expoliadoras de estas piezas. Vid.: DE LACHENAL, Lucia: *Spolia: uso e rempiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi & C., 1995, págs. 181-193 y MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1984) op. cit., págs. 189-191.
29. MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1991) op. cit., p. 454. Por nuestra parte pensamos que no existiría problema en relacionar la datación de estos pedestales con el traslado del 30 de junio de 1274, cuando el cuerpo del conde pasó desde la cámara funeraria occidental al crucero. No tenemos ningún tipo de dato fiable que avale esta hipótesis, sin embargo, pensamos que del análisis estilístico de las piezas esta posibilidad de datación es factible. Recordemos que el profesor Senra tomaba esta fecha como válida para datar la *renovatio* del sarcófago. Véase la nota 26.
30. VALLEJO BOZAL, J. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1995) op. cit., p. 58.
31. Agradezco a Natalia Rodríguez Suárez sus informaciones en relación con estos epígrafes. Vid: GARCÍA LOBO, V. y MARTÍN LÓPEZ, E. (1995) op. cit., p. 10.
32. PEÑA PÉREZ, F. J. (2007) op. cit., p. 222.
33. PEÑA PÉREZ, F. J. (2007) op. cit., 226.
34. *Poema de Fernán González* (ZAMORA VICENTE, A., ed.), Madrid, 1970, p. 74.
35. PEÑA PÉREZ, F. J. (2007) op. cit., p. 227.
36. *Poema de Fernán González* (ZAMORA VICENTE, A., ed.), Madrid, 1970, p. 83.
37. HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y TEIJEIRA PABLOS, M. D. (2003) op. cit., p. 16 y SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (1999) op. cit., p. 27.
38. NUÑO GONZÁLEZ, Jaime: voz “Virgen de las Batallas (Museo de Burgos)”, en *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos*, vol. IV, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, págs. 2378-2380.
39. MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1984) op. cit., p. 191.



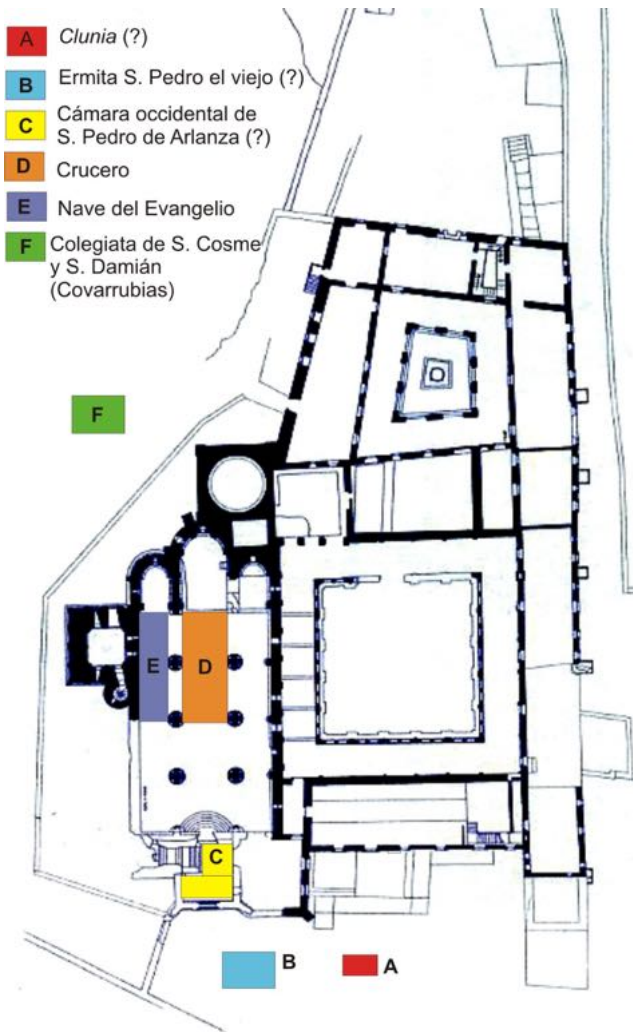
**Ilustraciones:**



1. Sarcófago de Fernán González, siglo XIII (?), mármol, Covarrubias (Burgos, España), Colegiata de San Cosme y San Damián.



2. Sarcófago de doña Sancha, siglo IV (?), mármol, Covarrubias, (Burgos, España), Colegiata de San Cosme y San Damián.



3. Planta del monasterio de San Pedro de Arlanza, ca. 1080, Hortigüela, (Burgos, España), según J. A. Moráis Morán sobre el plano original publicado por M. V. Herráez Ortega y M. D. Teijera Pablos.



4. Pedestal zoomórfico, siglo XIII (?), Covarrubias, (Burgos, España), Colegiata de San Cosme y San Damián.



5. Clípeo con la imagen de los difuntos, sarcófago de doña Sancha, siglo IV (?), mármol, Covarrubias, (Burgos, España), Colegiata de San Cosme y San Damián.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Contribución a la memoria artística y cultural de Granada en la primera mitad del siglo XX. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno con Antonio Gallego Burín

Matilde Morales Gallego  
Universidad de Granada

### Resumen

En la investigación del arte español es posible estudiar un epistolario singular, derivado del hecho de conservar Antonio Gallego Burín la totalidad de las cartas del que fue su maestro Manuel Gómez-Moreno, en concreto las que comprenden el periodo desde 1920 hasta 1941. Por otro lado, el depósito que realizó éste último de todo su legado en el Archivo Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, nos permite la posibilidad de manejar el epistolario completo de estos dos estudiosos del arte en su doble vertiente. Se trata de documentos personales que aún existen en los archivos familiares y sólo se requiere paciencia, un poco de suerte y cierta táctica para localizarlos y recuperarlos. La cuestión que surge, entonces, y que abordaremos a lo largo de este trabajo, es si esas fuentes epistolares aportan datos relevantes para el estudio de la historia cultural y artística de Granada. Ofreciendo respuestas a los problemas de visibilidad y de dispersión de documentos para la memoria de la historia artística granadina, y preservando el patrimonio intelectual a través de la digitalización para las futuras generaciones mediante las nuevas tecnologías.

### Abstract

*In the investigation of Spanish art is possible to study a unique correspondence arising from the fact that Antonio Gallego Burín retained all the letters from his teacher Manuel Gomez-Moreno, in particular those that include the period from 1920 to 1941. On the other hand, the deposit made by the latter of his legacy in the Archives Gomez-Moreno of the Foundation Rodriguez-Acosta, allows us the to manage the complete correspondence of these two scholars of art in its dual. Personal documents that still exist in the family archives only requires patience, a little luck and some tactics to be located and recovered. The question that arises, then, and that we will take throughout this work, is whether these epistolary sources provide relevant data for the study of cultural and artistic history of Granada. Offering answers to the problems of visibility and dispersal of documents related to the memory of the artistic history of Granada, and preserving the intellectual heritage through the digitization for future generations using new technologies.*



En la actualidad, la Investigación y Conocimiento del Patrimonio tiene dentro del campo de estudio de los epistolarios una de las fuentes más fidedignas de aproximación al pensamiento de las personalidades más relevantes dentro de los diferentes ámbitos de la cultura, pensamiento que en este caso nos da un aspecto más íntimo y personal de los mismos. Cada día es más frecuente en todos los ámbitos del saber, incluso no sólo en las humanidades, adentrarse en el trabajo de campo que supone el estudio de los epistolarios, debido a que por su propia naturaleza pueden considerarse como primerísima fuente de información. Sin duda, por su naturalidad, se trata de documentos muy vivos, que nos acercan mucho a los autores, a su época, y a su mundo.

En la investigación del arte español es posible estudiar un epistolario singular, derivado del hecho de conservar Antonio Gallego Burín la totalidad de las cartas del que fue su maestro Manuel Gómez-Moreno, en concreto las que comprenden el periodo desde 1920 hasta 1941. Por otro lado, el depósito que realizó éste último de todo su legado en el Archivo Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, nos permite la posibilidad de manejar el epistolario completo de estos dos estudiosos del arte en su doble vertiente. En éste punto es preciso señalar que el citado epistolario no se refiere exclusivamente a la Alhambra y al arte árabe, centro de atención de diversos de sus estudios, siendo su contenido mucho más amplio al enfocar con igual curiosidad y minuciosidad el arte árabe y cristiano desde una perspectiva de conjunto a la hora de configurar la singularidad de la ciudad de Granada.

En este aspecto, basta señalar las diferentes consultas que Antonio Gallego Burín le formula a su maestro, dándole noticias y detalles de los diversos trabajos que le ocupan en cada momento, incluyendo los comentarios a la situación política de un país antes de y posteriormente, al periódico 1936-1939. Con una inclinación distinta, más histórica, viéndolo como lugares donde el contenido digitalizado físico y análogo y el contenido digital original son preservados para siempre, para la humanidad. El desarrollo de este tipo de registro de la actividad intelectual tiene como ventaja adicional el generar una memoria documental de conocimientos y experiencias.

Donde se abordará los problemas y métodos que presenta el proceso de anotación de epistolarios, al ser las cartas un objeto complejo, con una naturaleza mixta entre el ámbito de lo privado y de lo público, que precisan de muchos elementos de aclaración para el lector que acude a ellas décadas después. Tratando paralelamente de analizar cómo la edición digital ofrece la oportunidad de replantearse las mismas bases del proceso de anotación sobre un medio como el electrónico que no presenta los imperativos espaciales y de reproducción de la edición tradicional sobre papel. Un proyecto interdisciplinar que nace con la pretensión de dotar al corpus epistolar del período histórico-cultural granadino de la primera mitad del S. XX (1920-1941) de las ventajas que proporcionan las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación en el terreno del tratamiento documental, lingüístico y editorial, para favorecer el desarrollo de la investigación filológica e historiográfica.

Otro de los aspectos más destacados del citado epistolario es que a veces se trata de un epistolario de don Manuel consigo mismo, puesto que la mayor parte de las preguntas que Antonio Gallego Burín le

hace al historiador de arte granadino están relacionadas con una Granada histórico artística que Don Manuel tiene en su cabeza y que contesta con la misma precisión que si la estuviese viendo o estudiando, en los numerosos viajes que hacía a su ciudad natal. El trabajo de investigación que presentamos, se apoya desde el punto de vista documental, en el empleo de la correspondencia epistolar de gran valor cualitativo. Su aspiración es, por tanto, la de clasificar, tipologizar y reunir los datos es uno de nuestros principales objetivos, en función de su cualidad, de su carácter, lo que necesariamente exige primero del investigador una tarea de contextualización.

El interés de los investigadores por las fuentes cualitativas (epistolares, autobiográficas, orales, etc.) que constituyen las principales formas de la memoria familiar y social, es una de las características más destacadas de las tendencias historiográficas de las dos últimas décadas, en general y más aún, en lo referente a los estudios sobre la historia del arte.

Las cartas fueron, durante mucho tiempo, el principal instrumento para mantener la comunicación y la gestión de los intereses individuales y familiares por encima de las distancias. El profundizar en el contenido de las mismas se justifica por la importancia de los temas tratados, la representatividad que los personajes han tenido dentro de la cultura contemporánea, y las implicaciones particulares que ha supuesto para nuestra ciudad. Son, por ello, parte de la memoria colectiva y nos remiten, fundamentalmente, a los proyectos de vida de los autores, sus trayectorias profesionales y su integración social (matrimonio, relaciones personales, sociabilidad, etc.).

Precisamente en este ámbito, se ha reflexionado mucho, sobre las posibilidades y limitaciones heurísticas de estos documentos personales como fuentes históricas, en relación a su naturaleza y subjetividad, pero es necesario superar el corsé positivista de la pretensión de objetividad de la historiografía y asumir que esas fuentes representan la memoria y, en cierto modo, reflejan la construcción identitaria de las personas que vivieron los procesos históricos que ahora investigamos.

Es cierto, por una parte, que la memoria oral, los diarios autobiográficos y la correspondencia epistolar, permiten captar las relaciones e interacciones entre los diferentes actores sociales y las peculiaridades de los procesos de formación de sus identidades colectivas. Pero esta reivindicación de las fuentes personales y de las metodologías cualitativas de investigación que utilizamos en ciencias humanas y sociales, no debe convertirse en una suerte de patente de corso posmoderna. Debemos establecer, en principio, cuales son los objetivos que determinan nuestra elección de esas fuentes, métodos, perspectivas y escalas de observación del fenómeno histórico-artístico que pretendemos estudiar.

La relación entre emisor y receptor condiciona la conservación (selectiva o completa) de los epistolarios y el contenido de los mismos. Estableciendo una tipología de los epistolarios familiares, porque esa relación afecta a un doble nivel: los temas que tratan en su correspondencia y a la profundidad o el enfoque con el que lo hacen.

Terminamos señalando que el trabajo de investigación que presentamos es el adelanto, y algo de síntesis, del estudio más amplio que tenemos proyectado sobre la edición anotada y comentada de las aproximadamente 80 cartas enviadas por Manuel Gómez-Moreno a Antonio Gallego Burín, incrementadas



por otros epistolarios del historiador del arte con sus discípulos en cuya búsqueda nos encontramos, cuyo objetivo es vislumbrar a través de ellas los aspectos más profundos de su pensamiento, enriqueciendo de este modo el legado de su obra.

Además de los comentarios explicativos del epistolario que incorporan la argumentación y reseñas necesarias para su completa comprensión, se incluyen, a parte de las respectivas notas a pie de página, una reproducción literal de las cartas y su respectivo anexo en formato digital.

La estructuración del trabajo tiene como objetivo realizar una transcripción fidedigna del contenido de las cartas, por lo que la agrupación cronológica es el primer paso a llevar a cabo. Aquí se hace preciso señalar que al contrario de muchos otros epistolarios, el de Gómez-Moreno no va creciendo con el paso del tiempo porque se da la circunstancia de que éste es mucho más frecuente en los primeros tiempos de conocimiento de los dos protagonistas debido al hecho de vivir el uno en Madrid y el otro en Granada; y decrece según van siendo más frecuentes los viajes de don Manuel a su ciudad natal. Por otra parte, el epistolario de D. Manuel, si bien tiene importancia para la historia del arte andaluz y español en general, también la tiene y muy decisiva para el conocimiento castizo del habla granadina: son textos que le hubiese gustado consultar a don Manuel Álvar cuando escribió su *Atlas Etnográfico y Lingüístico de Andalucía*. Interés lingüístico que se acentúa dado el carácter coloquial que don Manuel da a todas sus cartas e incluso a alguna parte de sus trabajos de investigación escritos. Acaso sean estos rasgos, los que más difíciles nos han sido de comprender al transcribir las cartas del maestro.

Por el enunciado del tema se puede creer que versa primordialmente sobre la Alhambra cuando posiblemente insista más en preguntas o recomendaciones en torno a pintura y escultura del Renacimiento, inquietud que cuajaría años después en su fabuloso libro *Las Águilas del Renacimiento Español*. Su obra cumbre, porque nace de los monólogos y razonamientos de muchos años de estudio, viajes y reflexiones y, también, por ser el fruto de agradecimiento en esencia a su padre don Manuel Gómez-Moreno González y a don José Martí y Monsó, patriarca de los estudios de arte en Valladolid. Por tanto, la inquietud de don Manuel no se circunscribe a la capital de Granada sino que se extiende a toda la provincia y algunas ocasiones al antiguo reino de Granada, como si para don Manuel pareciera que siguiera viviente por sus constantes referencias a la historia del arte relacionada con Málaga, Jaén y Almería (1). Por otra parte destaca en el epistolario el interés permanente de don Manuel por una figura clave en la historia granadina de su tiempo, la de San Juan de Dios, que también cuajaría en su libro *San Juan de Dios. Primicias Históricas Suyas. Dispuestas y comentadas por don Manuel*. Historia de la vida y santas obras de San Juan de Dios, de la institución de su orden, y principios de su hospital.

Ya por el contenido de estas cartas se puede explicar en cierta manera la vocación de su hija M<sup>a</sup> Elena, que llega a plasmarse en su libro *Breve Historia de la Escultura Española*, modelo de síntesis y de pedagogía, a través de este ligero bosquejo que desde un primer momento nos presenta la escultura como original, prefiriendo ser expresiva a correcta, rehuyendo siempre de la imitación servil. Entre las obras escritas, que versan sobre su padre, se podrían destacar las siguientes: *Bibliografía de D. Manuel Gómez-Moreno*.

*Homenaje en el centenario de su nacimiento, El legado Gómez-Moreno, Instituto Gómez-Moreno, Manuel Gómez-Moreno.* Así como los discursos de contestación de M<sup>a</sup> Elena Gómez-Moreno con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de la Historia y Real Academia Española.

Este trabajo de investigación, ofrece un estudio epistolar que podría completarse con otros de segura localización, como el mantenido con Juan Temboury en Málaga, Francisco Prieto Moreno, Jesús Bermúdez o Emilio Orozco en Granada. Así como de, las cartas de éstos a D. Manuel, que enriquecerían el interés de estos epistolarios. Sería también interesante enriquecer este corpus epistolar con cartas de don Manuel a su familia, que estamos intentando localizar.

A continuación, y como ejemplo del trabajo de investigación que estamos llevando a cabo, procedemos a realizar un comentario explicativo del contenido de una de las diez cartas que D. Manuel Gómez-Moreno remite a D. Antonio Gallego Burín. El profundizar en el estudio de las mismas se justifica por la importancia de los temas tratados, la representatividad que los personajes han tenido dentro de la cultura contemporánea, y las implicaciones particulares que han supuesto para diferentes aspectos del estudio del arte andaluz. Con la reproducción literal de las cartas y su respectivo anexo en formato digital, se incluyen además de las respectivas notas a pie de página, unos comentarios explicativos del epistolario que incorporan la argumentación y reseñas necesarias para su completa comprensión.

**Modelo de carta:**

INSTITUTO  
DE  
VALENCIA DE DON JUAN

FORTUNY. 43 MODERNO  
MADRID  
18 agosto 36

Amigo Gallego: Se me ocurre muy entretener a la mujer y es desinteresadamente, como es natural. Y antes que se me olvide: recuérdele V. a Leopoldo que le de la foto de los Miradores, y también una (o media, pues es fotocopia) de la casa del jardín de la <sup>(antes de la restauración)</sup> ~~Leona~~ que le di y me encontré casi tirada en un cajón de la oficina cuando estuve en esta primavera.

Orosco me dio lo de Siloe, que ya conocía y veo que hasta lo publicó V. pero no viene mal en otra copia. A Orosco nada le di de encargos fotográficos, porque como no me hubió de ello supuse que no tiene gana de que le implique la vida.

Recibí lo de Góngora: gracias a las indicaciones se puede ver mejor siempre el hijo: que poquito vale! Pero la edición resulta bien y dele la entrega a María, con mis saludos y agradecimiento por el envío.

En este mes no trabaja Klaus, de modo que hasta el que viene no hay ocasión de hacer andar lo de la arduidad y de is etc, por consiguiente: pero voy escribiendo lo del texto poco a poco.

La ocasión de escribirle según los encargos, ambos transmisibles, prefer

(Segunda cara)

amente: 1.º Ver si en el ms. de la Hist. eclesiástica de Antolínez, que está en la Bibl. de esa Universidad (Legado Pizarro) hay capítulos dedicados a S. Juan de Dios, y en tal caso copiarlos bien. Como complemento: ¿podría V. sacar de la misma Biblioteca la Historia del mismo santo por Francisco de Castro, que recuerdo está allí, y enviármela por una carta temporal. El il. respecto de la de Govea que no conozco. Esto no me es preciso, pero como no tengo seguridad de tener aquí disponibles ambos libros, aprovecho la ocasión para esta pregunta.

En el camarín de S. Juan de Dios, entre las cosas del Sto. hay una carta suya. Recuerdo haber procurado su copia en otra ocasión, pero en caso de ser así, o no la obtuve o la he perdido. Desearía copia suya bien hecha, o mejor fotográfica, pues es muy larga y en varias hojas. Me dicen que en la carta de la Pizar los frades ponían algo así como archivo del santo ¿fue hay de eso?

34  
Mi sobrino Manuel, hijo de Sacramento, ya sabe V. que tiene algún encargo más de fotos, pues se me ha brindado y es muy hábil y trabajador. Le lo digo para su conocimiento y efecto, y si no estuviera muy ocupado para ganarse la vida en caso de su carrera, me ofrecería a ocuparlo en las cosas, pues hace más cosas. En fin, veremos. Recuerde de esta gente y muy para Eloísa,  
y un abrazo de Manuel

18 Agosto 1934 (1)

**Regesta:** En el año 1934, opina sobre la reciente publicación de los *Anales de Granada* de Henríquez de Jorquera, interesándose por la figura de S. Juan de Dios.

«Amigo Gallego: Se me ocurre hoy contestar a la suya y no/

desinteresadamente, como es natural. Y antes que se me olvide: recuerde V. a Leo-/

poldo que en la foto de los Miradores, y también una (o media, pues es estereoscópica)/

de los arcos del patio de los Leones antes de la restauración y me la encontré casi tirada/

en un cajón de la oficina cuando estuve en esta primavera./

Orozco (2) me dió lo de Siloeé, que ya conocía y veo que lo publicó hasta V. pero/

no viene mal esa otra copia. A Orozco nada le di de encargos fotográficos, porque/  
como no me habló de ello supuse que no tiene ganas de que le complique la vida./

Recibí lo de Jorquera (3): gracias a las ilustraciones se puede resistir siquiera el/  
hojearlo: ¡que poquito vale! pero la edición resulta bien dale la enhorabuena a Marín,  
con mis saludos y agradecimientos por el envío./

En este mes no trabajará Hauser, de modo que hasta el que viene no hay ocasión de hacer andar lo de  
la azulejera y de ir ahí, por consiguiente: pero voy escribiendo lo del texto poco a poco./

La ocasión de escribirte para dos encargos ambos transmisibles perfec-/

(Segunda cara)

tamente: 1º ver si en el ms. de la Historia eclesiástica de Antolinez (4), que esta/  
en la biblioteca de esa la Universidad (legado Riaño) (5) hay capítulo dedicado a S./  
Juan de Dios, y en tal caso copiármelo bien como complemento: ¿podría V. sa-/

car de la misma biblioteca la Historia del mismo santo por Francisco de/  
Castro (6), que recuerdo está allí, y enviármela por una corta temporada. Id. id. res-/  
pecto de la de Govea (7), que no conozco./ Esto no es preciso, pero como no tengo/  
seguridad de tener aquí disponibles ambos libros, aprovecho la ocasión para esta/ pregunta./

En el camarín de San Juan de Dios, entre las cosas del santo, hay una carta/  
suya. Recuerdo haber procurado su copia en esta ocasión, pero en caso de ser así,  
o no la obtuve o la he perdido. Desearía copia suya bien hecha, o mejor fotogra-/  
fías, pues es muy larga y en varias hojas. Me dicen que en las Casa de los Pisas los/  
frailes formaban algo así como un archivo del santo. ¿Qué hay de eso?/

Mi sobrino Manolo, hijo de Sacramento, ya sabe V. que tiene algún en-/  
cargo mío de fotos, pues se ha brindado y es muy hábil y trabajador. Se/  
lo digo para su conocimientos y afectos, y si no estuviera muy ocupado par ga-/  
narse la vida en cosas de su carrera, me atrevería a emplearlo en las mías,/  
pues necesito cosas./

En fin, veremos. Recuerdos de ésta gente y muy para Eloísa/

y un abrazo de Manuel.»

En cuanto al contenido de las restantes cartas recogidas en el presente estudio, pasamos a realizar un breve resumen de las mismas:

#### **PRIMERA CARTA:**

Aprovechando la ocasión de un viaje de D. Ramón Menéndez Pidal a la ciudad de Granada, D. Manuel le pide su cooperación con él, a fin de facilitarle todo aquello que pueda necesitar durante su visita. La visita tiene relación con el propósito de recoger canciones populares así como poesías manuscritas del siglo XVI. La vinculación entre ambos era el actual CSIC, del que Menéndez Pidal fue director y uno de sus fundadores y Gómez Moreno poseía el cargo de director de la sección de arte y arqueología.

#### **SEGUNDA CARTA:**

Se convocan nuevas oposiciones a la cátedra universitaria de Salamanca, donde Gómez-Moreno aconseja a Gallego Burín sobre dicho asunto –cátedra que finalmente ocuparía– señalándose las particularidades necesarias para la obtención de la plaza y emplazándole a consultar su trabajo realizado en la Escuela de Artes Industriales.

#### **TERCERA CARTA:**

D. Manuel desea saber el alcance que tuvo el incendio de San Jerónimo, pide fotografías que reflejen el estado en que se encuentran portadas, esculturas, pinturas, etc. Este interés viene justificado por el trabajo que sobre Diego de Siloé estaba realizando.

#### **CUARTA CARTA:**

D. Manuel opina sobre la posible declaración del Albaicín como zona artística. También informa a D. Leopoldo Torres Balbás (recordemos que fue su alumno) de su incipiente nombramiento como arquitecto del Ministerio. La regulación sobre el Patrimonio Artístico se reflejó en el Real Decreto-Ley de Agosto de 1926 sobre la protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística, que es el primer cuerpo normativo que de un modo sistemático y coherente intenta proteger a la totalidad del patrimonio. Este



Real Decreto y la posterior Carta de Atenas de 1931 tienen una importancia vital para nuestro campo de estudio.

#### **QUINTA CARTA:**

El asunto principal es la posible celebración de la Exposición Gómez-Moreno González en la ciudad de Granada, cuyo catálogo y prólogo realizará D. Antonio Gallego Burín. D. Manuel le da las indicaciones sobre localización de múltiples obras de su padre y de la realización de fotografías o detalles de la obra.

#### **SEXTA CARTA:**

La colocación del azulejo de Fortuny en la Plaza del Realejo, sus intentos por evitar el traslado del crucifijo de Mora desde la Iglesia de San José a la Catedral, indicándole a Gallego Burín, con su autoridad en Granada que trate de impedirlo, y su previsible colaboración en el catálogo para el museo de BB.AA. de Granada, son los principales temas a tratar.

#### **SÉPTIMA CARTA:**

En el año 1934, opina sobre la reciente publicación de los “Anales de Granada” de Henríquez de Jórquera, interesándose por la figura de S. Juan de Dios con vistas al libro que esta realizando con el título *Primicias Históricas de San Juan de Dios*.

#### **OCTAVA CARTA:**

D. Manuel trata en esta carta, una serie de asuntos pendientes relacionados con temas de escultura granadina. En donde resalta el profundo conocimiento de D. Manuel sobre la ubicación de las esculturas, incluso la alusión a ellas en sitios concretos de libros de archivos.

#### **NOVENA CARTA:**

Alude al trabajo de su hija M<sup>a</sup> Elena sobre los Menas y solicita unas fotografías para completarlo, entre ellas figuran las pedidas a Toledo, al P. Gálvez. Dando noticias acerca de sus trabajos en torno a Siloé y Machuca.

#### **DÉCIMA CARTA:**

Él representante de la imprenta Hauser y Menet, llega a Granada, para continuar con sus trabajos fotográficos. Conviene señalar un hito histórico para los amantes de la fotografía, la aparición en 1925 de la Cámara Leica 1 (marca usada por don Manuel) de la casa Leitz que supuso una revolución ya que empleaba la película fotográfica de 35 mm. formato que pasaría a ser el más empleado a nivel internacional durante décadas.

Concluyo señalando que nada se había realizado hasta la fecha sobre su detallada e interesante producción epistolar que completaría la visión de un don Manuel Gómez-Moreno en constantes pesquisas por detalles del arte andaluz, producción que además refleja un entendimiento bastante preciso de la fotografía, sorprendente en aquellos años de la década de los 20, lo que muestra su conocimiento

de diferentes técnicas avanzadas en el estudio del patrimonio histórico-artístico. «Con el avance de la reproducción fotográfica lo pertinente es prodigarla y hacer partícipes a todos de la emoción y de los valores informativos que la realidad provoca» (8).

## Notas

1. Carta con membrete “Instituto Valencia de Don Juan. Calle Fortuny, 43 Moderno. Madrid”.
2. Emilio Orozco Díaz.
3. *Anales de Granada* de Francisco Henríquez de Jorquera, historiador.
4. *Historia Eclesiástica de Granada* de Justino Antolinez de Burgos, obispo de Tortosa.
5. Juan Facundo Riaño y Montero, Senador por la provincia de Granada. Director General de Instrucción Pública.
6. Francisco de Castro, primer biógrafo del santo.
7. Govea, biógrafo del santo.
8. GÓMEZ-MORENO, M<sup>a</sup> Elena: *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1995, pág. 602.
9. FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: “Antonio Gallego Burín y Granada”, en *Ínsula*. 1961, n. 173, págs. 12-18.
10. GALLEGO BURÍN, Antonio: “Unos años de historia granadina (1814-1833)”, en *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*. Tomo XIII. Granada, págs. 63-94.
12. “El rollo de Granada”. *Cuadernos de Arte*. 1939-41. Tomo IV- V, págs. 111-112.
13. *Guía artística e histórica de la ciudad de Granada*. 2<sup>a</sup> ed. Granada, Editorial Comares, 1996.
13. GALLEGO MORELL, Antonio: *Antonio Gallego Burín (1895-1961)*. Madrid, Editorial Comares, 1973.
14. GALLEGO ROCA, Javier: *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. 2<sup>a</sup> ed. Granada, Universidad de Granada, 1995.
15. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: “De epigrafía ibérica: El plomo de Alcoy”. *Revista de Filología Española*. 1922, n.9, págs. 342-366.
17. *Cerámica Medieval Española*. Cursillo de ocho conferencias. Barcelona, Facultad de Letras, 1924.
18. Catálogo de la exposición, de sus obras, notas críticas y apuntes biográficos de D. Manuel Gómez Moreno González. Ateneo de Granada, 1928.
19. “Sobre los iberos y su lengua”, en FERNÁNDEZ GÓNZALEZ, J.R. en *Homenaje a Menéndez Pidal, III*. Madrid, Archivum 1994-1995, págs. 475-499.
20. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid, Xarait, 1983.
21. Discurso de contestación al discurso de J. M<sup>a</sup> de Navascués en el Real Academia de la Historia, en: NAVASCUÉS J. M<sup>a</sup>. *El concepto de la epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*. Madrid: Discursos de la Real Academia de la Historia. 1953, 96 pp.

22. *Medina Elvira* (ed. fasc., M. Barrios Aguilera). Granada: Grupo de Autores Unidos, 1986.
24. GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup> Elena: *Bibliografía de D. Manuel Gómez-Moreno. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1970.
25. *El legado Gómez-Moreno*. Cat. Exp. Granada, Banco de Granada, 1973.
26. *Instituto Gómez-Moreno*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1982.
27. *Gallego Burín (1895-1995)*. Cat. Exp. Granada, Casa de los Tiros, 1995.
28. *Manuel Gómez-Moreno*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1995. 23. *Guía de Granada*. 2<sup>a</sup> ed. Granada, Editorial Archivum, 1998.
29. *Homenaje a Gómez-Moreno*, 1973, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Granada.
30. *Homenaje a Gómez-Moreno, 1870-1970*, 1972, Universidad. Departamento de Historia del Arte, Granada.
31. JUSTE, Julio: *La Granada de Gallego y Burín 1938-1951: reformas urbanas y arquitectura. 1938-1951*. Granada, Diputación de Granada, 1995.
32. LÓPEZ-OCÓN, Leoncio: Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos, *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*. Catálogo de Exposición, Madrid 2000.
31. MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: *Granada, guía emocional*. Granada, Impredisur, D.L. 1992.
32. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Los españoles en la historia*. 3<sup>a</sup> ed. Madrid, Colección Austral, 1991.
33. MESTRE SANCHIS, Antonio: “La carta, fuente de conocimiento histórico”, en *Revista de Historia Moderna*. 1999- 2000, n. 18, págs. 3-26.
34. TORRES DÍAZ, Francisco: *Crónica de un siglo de fotografía en España: (1900-2000)*. Barcelona, Fopren, 1999.
35. SÁNCHEZ-MESA, Domingo: “Notas para un currículum vitae”, en *Homenaje a Gómez Moreno 1870-1970*, Universidad de Granada 1972, págs. 35-56.
36. SECO DE LUCENA, Luis: *Guía breve de Granada*. Granada, Imp. De Vázquez y Prieto, 1917.
37. SORIA OLMEDO, Andrés: “Leopoldo Torres Balbás y el ambiente cultural granadino de los años veinte”, en *Cuadernos de la Alhambra*. 1989, págs. 33- 44.
38. TORRES BALBÁS, Leopoldo: “Granada: la ciudad que desaparece”, en *Revista de Arquitectura*. 1924, n. 53, págs. 305-319
39. VALLADAR, Francisco de Paula: *Novísima Guía de Granada*. Granada, Imp. Sabater, 1890.
40. VIÑES MILLET, Cristina: *La Granada de Antonio Gallego Burín*. Granada, Biblioteca de Bolsillo (Universidad de Granada), 1995.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



(Re)construir en pasado, (re)inventar el presente

La tradición popular como fuente de identidad y paradigma de  
modernidad en la arquitectura vasca de preguerra (\*)

Francisco Javier Muñoz Fernández

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea

### Resumen

La tradición popular, entendida como un elemento identitario y diferencial, ha determinado la configuración de la arquitectura vasca contemporánea. El pasado, inventado y reiventando constantemente, ha servido para construir y reconstruir la arquitectura del presente. Así tanto las propuestas más conservadoras como aquellas que aspiraron a la vanguardia, se han servido de la tradición para crear, aunque con resultados diferentes, una arquitectura moderna y propia al mismo tiempo.

### Abstract

*The popular tradition, understood as a differential and identity element, has determined the configuration of the contemporary Basque architecture. The invented past, has served to construct and to reconstruct the architecture of the present. Both the more conservative proposals and those that aspired to the vanguard have used the tradition to create, although with different results, a modern and own architecture at the same time.*



## **Introducción. La arquitectura como adaptación y reinterpretación.**

La intensa industrialización que se experimentó en el País Vasco a partir de finales del siglo XIX, propició el desarrollo económico del país y de los enclaves urbanos de Bilbao y San Sebastián en las que se afianzó una burguesía enriquecida gracias a la minería, la siderurgia, la construcción naval así como diferentes negocios bancarios, de seguros, energéticos, inmobiliarios, y en el caso de la capital guipuzcoana relacionados con el juego y el turismo. La efervescencia económica estuvo acompañada de una gran actividad cultural y un desarrollo arquitectónico destacado, que fue dependiente de las formas marcadas en otras ciudades españolas y de más allá de los Pirineos.

La modernidad en arquitectura era considerada como adaptación y reinterpretación de lo ya creado. De tal forma que en las jóvenes ciudades vascas era posible ver todos los estilos posibles, identificables gracias a sus elementos decorativos más característicos. La decoración era precisamente lo que hacía que la arquitectura se diferenciase de la ingeniería, le confiriese la belleza que no podía estar presente en una presa o un túnel, y en definitiva fuese Arte. El profesional de la arquitectura se servía así de un repertorio enciclopédico de estilos y formas ya existentes que acomodaba tanto al proyecto a realizar, como a las necesidades de la vida moderna. La variedad de formas fue precisamente lo que interesó al arquitecto y profesor Vicente Lampérez en su visita a la capital vizcaína en 1907:

«atrajo mi curiosidad el moderno barrio de Indauchu, por la confusión caótica de estilos de sus edificios; aquí una iglesia gótica, allá un cottage inglés; a la derecha una alta casa del secesionismo de Otto Wagner; a la izquierda un hotel puro 'Darmstadt'; todo de gran belleza y acertado purismo dentro de cada estilo. Dijéronme que el barrio entero era de un mismo arquitecto, y oí el nombre de Leonardo Rucabado. A poco, conocía personalmente al ecléctico artista» (1).

Esta diversidad de estilos quiso imprimir cierta modernidad, pero también vetustez y representatividad a las nuevas ciudades vascas, con el fin de que la arquitectura reflejase el poderío económico y cultural de la época; a la vez que se pretendía lograr la monumentalidad, grandiosidad y riqueza de otras grandes urbes europeas a las que se quería imitar.

La adopción de diferentes estilos y repertorios ornamentales, no siempre fue arbitraria, sino que obedecía a una asociación codificada, ya consagrada, entre formas y funciones. La tradición era acertada para el ámbito privado y para mantener una armonía con el entorno, mientras que en otra clase de edificios era más apropiado un estilo universal. El románico y el gótico eran así los más idóneos para construcciones religiosas. Los edificios representativos y sedes de instituciones públicas o privadas podían ser "clásicos". Los elementos hispano-musulmanes por su parte eran adecuados para la decoración de espacios interiores; y las viviendas unifamiliares imitaban los estilos populares, bien fuesen montañeses, vascos o ingleses. Las tendencias tradicionales que llegaron desde las islas británicas, en ocasiones a través de las experiencias arquitectónicas que se estaban desarrollando en las cercanas localidades del País Vasco continental como

Biarritz o San Juan de Luz, también influenciaron en las formulaciones locales, tanto en el aspecto exterior como en su distribución interior.

### **La arquitectura vernácula y la búsqueda de una arquitectura propia.**

Las formas vernáculas tuvieron un especial protagonismo en el desarrollo de la arquitectura de la época. No en vano algunos arquitectos consideraban que la arquitectura debía olvidarse de las influencias foráneas y alimentarse de sus propias fuentes. De ahí que se arremetiese contra el exotismo de formulaciones anteriores. El arquitecto e ingeniero de origen cántabro establecido en Bilbao Leonardo Rucabado, influenciado por las “predicaciones regionalistas” de Vicente Lampérez, fue uno de los primeros en propugnar con éxito el resurgimiento de la arquitectura nacional inspirada en las formas tradicionales, y así lo manifestó en varios de sus proyectos y escritos como el que presentó junto con Aníbal González en el *VI Congreso Nacional de Arquitectos* celebrado en San Sebastián en 1915 (2). (il.1)

Al igual que Rucabado, otros arquitectos también participaron de “la moda” del nacionalismo arquitectónico que estuvo presente en otros países cercanos. El arquitecto e ingeniero cántabro optó por la arquitectura montañesa que ya había sido objeto de interés a finales del siglo XIX, y a la que dedicó años de estudio. Mientras que otros profesionales como Pedro Guimón, se preocuparon por adaptar las formas tradicionales de la arquitectura vasca, que ya se habían utilizado en residencias burguesas y lugares de ocio de localidades costeras del País Vasco continental a partir de los últimos años del siglo XIX, y que pronto se extendieron al País Vasco peninsular. Pero fue durante las décadas de los años veinte y treinta, e incluso cuarenta, cuando se generalizó el uso de las formas tradicionales a ambos lados del Pirineo, tanto en determinados edificios públicos promovidos por las instituciones (estaciones de ferrocarril y grupos escolares), así como en residencias burguesas y en diferentes cooperativas de casas baratas. De hecho Pedro Guimón propuso el caserío como vivienda obrera modelo (3). (il. 2)

El éxito de las formas inspiradas en la tradición supuestamente popular, como el caserío, la casa torre o el palacio, se debió a la fácil y directa identificación de los ciudadanos con una arquitectura que, en algunos casos también estaba ligado con el nacionalismo político. No en vano la revitalización de lo autóctono, fue coincidente con los ideales de nación, española, francesa o vasca que se concretaron en el País Vasco a partir de finales del siglo XIX y que influenciaron en diferentes manifestaciones artísticas. Así para Guimón, al igual que para el arquitecto y profesor Leopoldo Torres Balbás o Rucabado, las manifestaciones artísticas de un pueblo eran su fisonomía, su carácter y espejo de su alma. De ahí que el caserío, además de ser el ejemplo más característico del arte popular era para Guimón «reflejo característico de personalidad, signo esencial de manifestación de raza, y distintivo de patria y nacionalidad» vasca. Por lo tanto, era en el caserío, que conservaba su primitiva pureza, donde había que buscar el espíritu regional o nacional, y no en la ciudad, que lo desvirtuaba y homogenizaba (4).

Junto con las formas tradicionalmente consideradas como populares, las formas hispano-musulmanas, el renacimiento y el barroco también fueron interpretadas como estilos vernáculos y por lo tanto, como propuestas nacionales para regenerar la arquitectura de la época. En el País Vasco, estas formas

se entendieron tanto como propias, es decir, netamente vascas; y ajenas, ya que su uso se extendió hasta la zona continental del país en detalles constructivos determinados *à l'Espagnole*. El arquitecto bilbaíno Tomás Bilbao siguiendo a Torres Balbás y al filósofo José Ortega y Gasset, entendió el barroco como una manera de «acudir a las raíces que está en la actual constitución del pueblo mismo y ahogar ese movimiento» de enmascaramiento habitual en la arquitectura de la época (5). Bilbao, al igual que Ricardo Bastida y otros profesionales de la época, siguió las pautas de la arquitectura de siglos pasados, y se sirvió del barroco en distintos edificios urbanos, mientras que las viviendas de las afueras de la ciudad imitaron las formas del caserío vasco. (il.3)

La reinterpretación, y en algunos casos la reinención, de la arquitectura popular vasca; estuvo acompañada de numerosos estudios y conferencias. Los arquitectos Pedro Guimón y Joaquín de Yrizar en español y Louis Colas, Jean Soupré y Henri Godbarge en francés, fueron entre otros, los principales defensores de la arquitectura vernácula, y retomaron así el camino iniciado en el País Vasco continental por Henry O'Shea en 1886 (6). Asimismo desde finales del siglo XIX la literatura, las artes plásticas y los estudios etnográficos, antropológicos y arquitectónicos, fijaron una imagen idílica de la vida en el campo y de la arquitectura vernácula que favoreció su desarrollo en años posteriores.

La arquitectura popular, además de ser un modo de autoafirmación, tenía que servir de orientación, es decir, para aprender de las maneras de «reaccionar de nuestra raza respecto a los problemas constructivos» (7). La tradición, tal y como apuntara O'Shea, se entendió en definitiva como una propuesta para adaptar las formas tradicionales a la vida moderna, con el propósito de lograr una arquitectura que respondiera a su época: a los nuevos materiales y técnicas constructivas, así como a las nuevas necesidades sociales. Pero la habitual libertad con la que se adoptaron las formas tradicionales, suscitó las críticas incluso de sus principales defensores y protagonistas. Fueron así constantes las referencias a la decadencia y frialdad de este tipo de arquitectura, que al igual que una decoración teatral se limitaba a una profusión trivial de elementos arquitectónicos y decorativos innecesarios que nada tenían de vascos (8).

Por lo que, salvo excepciones, la recuperación de las formas vernáculas tan sólo añadió algunos motivos decorativos y estilos más a un repertorio ya conocido, que nos remiten al carácter ecléctico y plural de la arquitectura del momento, en la que también estuvieron presentes las formas que se estaban desarrollando en Estados Unidos, Alemania, Austria y muy especialmente en Gran Bretaña y Francia. No en vano, Bilbao tenía una estrecha relación económica y cultural con las islas, por lo que no es de extrañar que las formas inglesas, y su disposición de elegantes y confortables espacios interiores estuvieran presentes en la arquitectura de la época (9). A la vez que debido a la proximidad geográfica, la influencia francesa también fue relevante en las ciudades vascas. Así junto con las formas vernáculas, el arquitecto podía disponer de otras interpretadas como foráneas, llegando incluso a utilizar todo el repertorio que estaba a su alcance en un mismo edificio. Aunque en la mayoría de los casos fueron más habituales las referencias a la tradición. De ahí que fueran habituales las referencias a la desorientación y el estancamiento que regía el desarrollo arquitectónico de una época sin estilo, cuya principal preocupación eran las formas y no los problemas constructivos o arquitectónicos (10).

### La arquitectura en la época de la máquina.

En los diferentes artículos, publicaciones y conferencias que se sucedieron desde finales de la Gran Guerra; fueron habituales las referencias de una arquitectura basada en la utilidad, en nuevas formas y disposiciones acordes, no sólo con el espíritu y la sensibilidad de la época, sino que también con los nuevos materiales como el hormigón armado, el cristal o el acero, que tenían que dar como resultado una lógica constructiva diferente así como una nueva estética y un nuevo y necesario estilo.

La arquitectura tenía que sumarse así al progreso técnico de la sociedad industrializada, una época caracterizada por la máquina que la pintura y la literatura, influenciadas por los nuevos modos de ver que proponían el cubismo y el futurismo, ya habían retratado. Algunos arquitectos tuvieron en mente el modo en que la ingeniería estaba resolviendo de forma bella sus desafíos. Los grandes trasatlánticos, las locomotoras, los aeroplanos, los automóviles, los garajes, los hangares, los puentes o las fábricas constituían una arquitectura dinámica que durante la década de los veinte en Alemania, Holanda o Francia, arquitectos tan dispares como Walter Gropius, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud o Le Corbusier, tuvieron en cuenta para dar forma a nueva arquitectura de vanguardia. Se trató de propuestas funcionales que se inspiraron en procedimientos constructivos más económicos relacionados con la estandarización y la normalización de la industria; a la vez que se intentó dar respuesta a los problemas de la organización de la ciudad y de la vivienda bajo una estética ajena a todo decorativismo. A pesar de que la modernidad en arquitectura también adoptó la decoración como manifiesto de actualidad, tal y como quedó patente en la arquitectura *déco* o “estilo 1925”, que se consagró en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925.

Las nuevas propuestas de arquitectura que se estaban desarrollando en Europa, tanto las más vanguardistas como las decorativas, se fueron sumando paulatinamente al repertorio ya disponible de formas medievales, renacentistas, barrocas, clásicas o tradicionales; y se convirtieron en una alternativa más, en solitario o en compañía, a la que los arquitectos de la época pudieron optar, pero en el caso de las nuevas tendencias, con una supuesta apariencia de cosmopolitismo y modernidad.

Algunos arquitectos como el donostiarra José Manuel Aizpúrua, se encargó de difundir la modernidad que estuvo presente en la arquitectura de vanguardia gracias a las exposiciones, conferencias, concursos, proyectos y los primeros ensayos arquitectónicos y de decoración de interiores que llevó a cabo junto con su colaborador Joaquín Labayen. El arquitecto guipuzcoano fue así uno de los principales agitadores y protagonistas del arte nuevo en el País Vasco, adoptando un papel similar al que tuvieron Josep Luís Sert en Barcelona o Fernando García Mercadal en Madrid, representante en España del C.I.R.P.A.C. (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea) que se constituyó en el primer C.I.A.M. (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) que bajo el auspicio de Le Corbusier se celebró en 1928 en La Sarraz (Suiza). Por lo que no es de extrañar que tras la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas que en 1930 se celebró, por iniciativa de Aizpúrua en San Sebastián, los tres arquitectos junto con otros profesionales se agruparan en torno al G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), estructurado en tres grupos no del todo bien avenidos, sitos en Madrid, el País Vasco (Bilbao y San Sebastián) y Barcelona, el único grupo realmente operativo que adoptó la denominación de G.A.T.C.P.A.C. (*Grup d'Arquitectes i*

*Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània).*

Sin embargo los primeros ejemplos arquitectónicos acordes con la nueva modernidad se concretaron de la mano de profesionales ajenos a la vanguardia, en las residencias burguesas y edificios destinados al ocio que se erigieron a partir de 1926 en localidades costeras de Biarritz o San Juan de Luz, y más tarde en las principales ciudades vascas peninsulares. Por lo que al igual que sucedió con la recuperación de la arquitectura vernácula, la nueva arquitectura, con el concurso de otros medios de difusión, también llegó a través del País Vasco continental. El casino *La Pergola* de Robert Mallet- Stevens en San Juan de Luz, inaugurado en el verano de 1928, junto con el Club Náutico de San Sebastián de José Manuel Aizpúrua y su colaborador Joaquín Labayen, erigido entre 1928 y 1929, fueron algunos ejemplos destacados de la nueva arquitectura en el País Vasco. Se trataba de edificios con formas navales que engarzaban con las proclamas de Le Corbusier de tomar la estética paquebote como modelo, y en los que se presentaba además una nueva manera de concebir la construcción, el espacio o su moblaje. (il. 4 y 5)

Esta primera aproximación de juventud de Aizpúrua y Labayen a los planteamientos lecorbuserianos, en la que primó la atención a elementos formales, la experimentación y el juego con la novedad que venía de fuera, motivó las críticas de algunos de los principales protagonistas y propagandistas de la nueva arquitectura. Por lo que no es de extrañar que Theo Van Doesburg lamentara el esteticismo de la arquitectura española de la época, y el arquitecto italiano Alberto Sartoris se refiriera a Fernando García Mercadal y José Manuel Aizpúrua como unos ultraístas, esto es, unos literatos de la arquitectura que se limitaban a dibujar imágenes del nuevo lenguaje. A la vez que Van Doesburg y Le Corbusier también censuraron el carácter estético de Mallet- Stevens (11).

Además, la mayoría de los profesionales vascos, aunque de una manera superficial, se mostraron contrarios a las nuevas propuestas arquitectónicas, especialmente en lo relacionado con el aspecto formal que fue en lo que más repararon. Ya que si bien es cierto que compartieron las críticas al uso abusivo que se había hecho de la decoración, y la austeridad decorativa junto con la adaptación al entorno caracterizaron la arquitectura de la época, se distanciaron del «racionalismo esquelético» que proponían los miembros del G.A.T.E.P.A.C. (12).

Asimismo otros arquitectos como Luís Lacasa o Manuel Sánchez Arcas criticaron la arquitectura de Le Corbusier que asimilaron los fundadores del G.A.T.E.P.A.C., y se mostraron partidarios de una nueva arquitectura funcional que quería aunar modernidad y tradición con el fin de lograr así la «expresión española de la nueva arquitectura» (13). El arquitecto bilbaíno Secundino Zuazo en el edificio de Correos de Bilbao (1927- 1933), erigido en colaboración con Eugenio Fernández Quintanilla, así como otros de sus proyectos valorados y respetados en la época, podría ser un ejemplo de este tipo de arquitectura en la que primaban las formas claras, recubiertas de ladrillo que daban lugar a una modernidad de larga tradición que fue también la que seguidamente decidieron adoptar los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C. (il.6)



## **El mar latino como paradigma de modernidad.**

En 1931, el mismo año en el que se proclamó la II República Española, aparecía la revista *A.C.*, el órgano de difusión y propaganda del G.A.T.E.P.A.C. y el principal elemento de difusión de la arquitectura racionalista en España, a la que estuvieron suscritos gran número de arquitectos vascos.

Desde el primer número del boletín, se mostró la arquitectura popular mediterránea local como la tradición en la que basaban su actividad arquitectónica y como el principal precedente de su arquitectura. Esta interpretación interesada del pasado quiso presentar a los miembros del grupo como continuadores legítimos de una tradición propia; a la vez que querían, a pesar de su retraso, equipararse con el panorama arquitectónico europeo del momento, e incluso destacarse sobre las experiencias del norte de Europa en las que se había gestado esta nueva manera de entender la arquitectura.

La reivindicación del carácter popular y tradicional de la nueva arquitectura, fue también una respuesta a las críticas de uniformidad y de poca tradición de algunos de sus elementos, y las invitaciones a que se adaptasen a la realidad constructiva de “nuestro clima” y de la época. A la vez que la asimilación de lo vernáculo como moderno, facilitaba que el público pudiera identificarse con el racionalismo y le resultase así más fácil de digerir.

De esta forma los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C., al igual que Lacasa, Zuazo y Sánchez Arcas, hicieron suya una vez más la voluntad que había presidido la arquitectura en España desde los comienzos de la industrialización, y aunando la modernidad y la tradición, en este caso mediterránea, intentaron dar forma a una arquitectura propia que respondiese a las necesidades del momento.

En el caso de los arquitectos catalanes, que fueron los principales encargados de la revista, la reivindicación de lo popular desde la mediterraneidad también engarzaba con su voluntad de querer remarcar la especificidad catalana que contaba además con el antecedente del *Noucentisme*, y coincidía con la idea de un orden nuevo o *retour à l'Ordre* de la cultura clásica mediterránea que fue común en Europa tras el desastre que supusieron la Gran Guerra y la Revolución Rusa. Asimismo el mundo mediterráneo también interesó a Le Corbusier tal y como queda patente en sus diferentes escritos como *El Viaje de Oriente* (1911) y *Vers une Architecture* (1923), donde destacó la arquitectura clásica y pura del Partenón. Uno mundo que el arquitecto de origen suizo consideraba como un ideal de civilización y cultura, frente a la fría cultura germánica y nórdica, centrada en cuestiones técnicas, y a la que miraba con recelo. El mismo Mercadal antes de participar en la fundación del G.A.T.E.P.A.C., y posiblemente influenciado por las enseñanzas de sus maestros de la Escuela de Arquitectura de Madrid Torres Balbás y el arquitecto bermeano Teodoro de Anasagasti, también se había fijado en la arquitectura clásica y la arquitectura tradicional mediterránea que en sus escritos y primeros proyectos, como el conocido Rincón de Goya (1928), interpretó en consonancia con la arquitectura moderna, para más tarde distanciarse de la vanguardia europea que publicitó.

Además la arquitectura moderna llegó a identificarse como una experiencia de la Alemana judía o de la Rusia bolchevique, contra la que los regímenes totalitarios de Stalin y Hitler arremetieron, mostrándose así en contra de un arte universal y a favor de propuestas más académicas y tradicionales. La nueva arquitectura

funcionalista tuvo la misma oposición en la Italia fascista e incluso en Francia. Por lo que parecía preciso reformular la nueva arquitectura en un momento histórico en el que además interesaba más la proximidad con Italia o Francia, esto es, con culturas latinas y mediterráneas, aparentemente más afines y próximas. Siguiendo las ideas de las revistas francesa *Prélude* (1933- 1936), en la que colaboró Le Corbusier, y la italiana *Quadrante* (1933- 1936), el número 18 de la revista *A.C.* se refirió a las características similares de la arquitectura popular Mediterránea en Egipto, el archipiélago Griego, Italia, el Norte de África la costa sur y este de España o las islas Baleares (14). A la vez que también se dio cuenta del IV C.I.A.M. organizado a bordo del *Patris* entre Marsella y Atenas, del 29 de julio al 15 de agosto de 1933, al que asistieron los arquitectos del G.A.T.C.P.A.C. y en el que Le Corbusier reforzó su proyecto latino frente al germano que fue fruto de discrepancias desde la celebración del primer C.I.A.M.

Por lo tanto no es de extrañar que en *A.C.* se presentara la imagen idílica de Ibiza como epítome de la cultura mediterránea popular de la que los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C. se sentían herederos. Desde las páginas del boletín se destacó el supuesto carácter estandarizado de esta arquitectura y de sus objetos de uso doméstico, su aparente economía y funcionalidad en tiempo de grave crisis económica, así como su perfección sencilla y atemporal de formas puras y cúbicas que reivindicaba la arquitectura de vanguardia de la época. Asimismo también se apuntó la humanidad y espiritualidad que, al parecer, estaba ausente en el mundo frío y aséptico de la técnica y de la máquina nortea. No en vano se destacó la isla como un lugar calmado, bello, primitivo, lleno de aire, luz y sol que era idóneo para el descanso de la vida urbana mecanizada. Además a medida que la arquitectura, al igual que el resto de manifestaciones artísticas, también perdió la fe en la época de la máquina, se adaptó a las posibilidades constructivas del país y el mobiliario de tubo de acero dejó paso al construido en madera y mimbre. Las sillas que diseñó José Manuel Aizpúrua en colaboración con Joaquín Labayen a partir de 1931, y que más tarde también utilizaron otros arquitectos miembros del G.A.T.E.P.A.C., podrían ser un ejemplo de ello. (il.7)

Asimismo llama la atención que cuando en 1931 Aizpúrua se refirió, desde las páginas de la revista *A.C.*, al náutico de San Sebastián erigido unos años antes, negó cualquier vinculación con la estética paquebote que le inspiró y trató de vincular su actividad con la cultura popular mediterránea, ajena a la tradición cantábrica; así como con las casas de pescadores cercanas, en las que predominaba la escala humana, la claridad, la sencillez y la despreocupación en la fachada concebida de manera limpia y sin ostentación alguna (15). El arquitecto renegó así de sus experiencias de juventud, de manera similar a cómo los arquitectos rechazaron sus experiencias modernistas antes del advenimiento de las modas regionalistas y populares.

Las referencias al mundo mediterráneo siguieron presentes en proyectos posteriores como el Instituto de Segunda Enseñanza de Cartagena que Aizpúrua realizó junto a su primo, el también arquitecto Eugenio María de Aguinaga en 1935. En la memoria del edificio publicada en el número 21 de *A.C.* dedicado a la arquitectura popular mediterránea, los arquitectos señalaron que al instituto «sin perder toda la orientación moderna, queríamos darle al nuevo Instituto una tendencia Mediterránea, popular y marina» y vemos con agrado que, basándose y empujando materiales y proporción de huecos y macizos de tendencia moderna, logramos un conjunto que “recuerda” sin parecer a ninguno, “a una pretendida

arquitectura mediterránea”, que bien pudiéramos llamarla **clásica** en su verdadera significación, pues tanto la planta como los alzados responden a una preocupación de **módulo** sin sacrificio para el desarrollo funcional del proyecto.

Es verdaderamente interesante el fenómeno de que la arquitectura “**técnicamente** es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero **espiritualmente** es la arquitectura mediterránea **sin estilo** la que influye esta nueva arquitectura”.

“La arquitectura es un retorno a las formas puras, tradicionales del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!”.

Después de examinar varios ejemplos de la arquitectura mediterránea, los comparamos con las mejores creaciones de arquitectura moderna y no hemos podido dejar de notar características comunes, no de detalle, sino en esas constantes que dan su espíritu a la obra arquitectónica. Luego ¿por qué no se ha llamado **germánica** a la arquitectura moderna?

Las construcciones de los países mediterráneos presentan en todas las épocas unas características de orden general común a casi todas ellas. Podrían llamarlas **características comunes o constantes** de la arquitectura mediterránea.

Lo interesante y vital de esta arquitectura mediterránea y lo que constituye su base son: los volúmenes primarios, las grandes superficies lisas, la policromía clara y brillante, la conocida de las construcciones con las líneas dominantes del paisaje en que éstas se emplazan y obligan a crear nuevas formas para cada lugar, a inventar nuevas soluciones» (16). (il.8)

A la vez que resulta significativo que en el proyecto de museo que Aizpúrua realizó en colaboración con Felipe López Delgado en 1935 señalara que se trataba de composición de «módulos clásicos, adaptados al espíritu moderno, lográndose, con el empleo de la piedra y el ladrillo, tratados originalmente, una solución que hermana con la noble arquitectura madrileña del pasado siglo» (17). Aizpúrua además de colaborar con López Delgado también lo hizo con Sánchez Arcas en el concurso para hospital de San Sebastián, lo que refleja el distanciamiento paulatino del arquitecto respecto a la estética maquinista de sus primeros años de juventud, la aproximación hacia otra manera de entender la modernidad, así como su distanciamiento del G.A.T.E.P.A.C. Ya que si bien es cierto que los miembros del grupo compartían el deseo de revitalizar la arquitectura a partir de la tradición popular, lo hicieron desde una concepción diferente, políticamente diferente. De hecho atendiendo a la situación de la época en la que se produjo una fortísima politización y radicalización del ambiente intelectual, cultural y político, los arquitectos simpatizaron o se implicaron en proyectos contrapuestos: Aizpúrua en la Falange, algunos compañeros del nonato grupo vasco simpatizaron o militaron en grupos nacionalistas, mientras que los arquitectos catalanes fueron favorables al gobierno republicano de la Generalitat. (il.9)

### **El caserío como casa- máquina para habitar.**

Al igual que en años anteriores, los arquitectos coincidieron en mostrarse partidarios de un estilo “nacional” basado en la tradición y en lo “popular”. Se trató de una arquitectura igual de formalista que antaño, pero que ostentaba el calificativo más asimilable de tradicional. A pesar de que esa supuesta tradición también brillara por su ausencia. Ya que los arquitectos lo único que hicieron fue adaptar su discurso, y en algunos casos la estética, a las nuevas circunstancias que estaban viviendo. Se limitaron así a decir que ya no hablaban en lengua extranjera: bien fuese alemana, francesa u holandesa, e incluso que lo hacían y siempre lo habían hecho en lengua vernácula.

Precisamente en un momento en el que en las ciudades vascas, se generalizó la estética racionalista en la que se vio un sentido de la belleza acorde con los cambios que se experimentaron en aquellos años, la “indiscutible belleza” que antes se le había negado (18). De ahí que mientras la revista *A. C.* se interpretaba la arquitectura tradicional mediterránea local, como un antecedente directo del racionalismo, en el País Vasco algunos arquitectos realizaron una lectura similar, emparentando la nueva arquitectura con la arquitectura vernácula que nada tenía de mediterránea. Se respondía así a los deseos de algunos arquitectos que como el arquitecto bilbaíno Manuel Galíndez reclamaba hermanar la arquitectura extranjera con la nacional, esto es, incorporar materiales y formas nuevas, pero sin perder la personalidad y la tradición de la «arquitectura española. Hagamos (...) nuestra arquitectura moderna. No seamos de esos pueblos (...) que les gusta vestirse con uniformes extranjeros» (19).

Desde la revista bilbaína local *Propiedad y Construcción* se llegó a señalar el carácter vasco de la nueva arquitectura, “la más vasca” incluso (20). No en vano el caserío, al igual que la arquitectura moderna, mostraba una arquitectura simple, sin lujos, ni exhuberancias; a la vez que el crítico de arte bilbaíno Juan de la Encina apuntaba el carácter cubista de algunos pueblos marineros, lo que nos podría recordar a las palabras de José Manuel Aizpúrua cuando emparentó el barrio de pescadores de San Sebastián con la arquitectura del náutico (21). Incluso algunos arquitectos no dudaron en combinar las formas de la nueva arquitectura con una decoración de inspiración tradicional vasca en el interior (22). Además la organización de la vivienda mínima en torno a una pieza central que actuaba de eje distribuidor del resto de la casa, propuesto en los C.I.A.M. y que desarrollaron algunos inmuebles de carácter social de la época, se interpretó como una organización del espacio que ya estaba presente en la cocina del caserío vasco (*eskaratza* o *eskatza*) (23). No en vano de la Encina apuntó que el caserío obedecía «a su modo, al concepto de casa- máquina» promulgado por Le Corbusier. El caserío se convirtió así en la casa obrera modelo tanto para las propuestas arquitectónicas tradicionales de los años veinte, como de las supuestamente más modernas de los años treinta. (il.10)

### **Conclusión: el eterno retorno.**

En definitiva, la arquitectura que se desarrolló en el País Vasco a partir de la industrialización, hizo que lo que se interpretó como tradición fuese una de los modos de definir las construcciones de la época, al menos en su apariencia formal. De tal forma que las propuestas más conservadoras, y aquellas que intentaron engarzar con las nuevas propuestas de vanguardia, se basaron en diferentes lecturas del pasado, con el fin de configurar una arquitectura moderna.

Sin embargo el arquitecto Juan Zavala se lamentaba de que, en todos ambos casos, no hubiese un espíritu orientador que mirando en “nuestra” alma diera con las raíces de una arquitectura que no fuese únicamente imitativa y de importación (24). Tal y como resumió el arquitecto Luís Lacasa «indecisión, eclecticismo, meditación por el extranjero, estas eran las características de nuestra arquitectura. Y no podían ser otras en aquellos tiempos de descomposición en los que se estaba gestando la gran tormenta que a todos nos arrastró, tiempos en los que no había nadie que de una manera sólida, profunda y consecuente supiera penetrar en las esencias de nuestra cultura y darles las formas correspondientes al contenido que nuestro pueblo exigía justamente de una manera cada vez más apremiante» (25).

La arquitectura popular, entendida como un elemento identitario propio y nacional, se constituyó en suma en un referente constante para los arquitectos de la época, un camino que no terminaba de dibujarse de manera definitiva; a la vez que quedaba desdibujado por las modas y vestimentas que se iban sumando y proponiendo a los repertorios ya establecidos, que continuaron también en los años posteriores a la guerra.

## Notas



(\*) El presente artículo forma parte del proyecto de investigación *Tipología del espacio doméstico: vivienda unifamiliar y de vecindad en Bilbao 1850-1950* (Código EHU07/20) financiado por la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

(1) LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: “Leonardo Rucabado”, en *Arquitectura*, núm.8, Madrid, diciembre de 1928, págs. 217-224.

(2) RUCABADO, Leonardo, GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Aníbal: “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”, en *La Construcción Moderna*, núm.20, Madrid, 30 de octubre de 1915, págs. 311- 313.

(3) GUIMÓN, Pedro: “¿Casas obreras: aisladas o agrupadas; en el campo o en la ciudad. Hospederías, hoteles, casinos obreros”, en *Eusko Ikaskutza. Sociedad de Estudios Vascos. Segundo Congreso de Estudios Vascos*, San Sebastián, Publicaciones de la Sociedad, 1922, págs. 372- 379.

(4) GUIMÓN, Pedro: “El Caserío”, en *Euzkadi*, núm. 9, Bilbao, enero de 1907, págs. 33-64. GUIMÓN, Pedro, “El alma vasca en su arquitectura”, en *La arquitectura moderna en Bilbao*, Bilbao, Talleres de Echeguren y Zulaica, 1924, págs. 9-16, reproducido en *Arquitectura*, núm.61, Madrid, mayo de 1924, págs. 166-173.

(5) BILBAO, Tomás: (1922), “Problemas arquitectónicos”, en *La Construcción y las Artes Decorativas*, núm.5, Bilbao, 15 de septiembre de 1922, págs. 2- 5.

(6) O’SHEA, Henry : *La Maison Basque. Notes et Impressions*, Bayonne, Imprimerie & Lithographie A. Lamaignère, 1887, 1889 y 1897.

(7) ORTEGA y GASSET, José: *Meditaciones sobre el Quijote con un apéndice inédito*, Madrid, Revista de Occidente. Alianza, 1981 (1914), p.152. TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española”, en *Arquitectura*, núm.6, Madrid, octubre de 1918, págs.176-177.

(8) MUGURUZA OTAÑO, Pedro: “Las construcciones civiles en el País Vasco”, en *Arquitectura*, núm.7, Madrid, noviembre de 1918, págs. 199-202. YRÍZAR, Joaquín de, “Ensayo sobre el problema arquitectónico vasco”, en *Euskalerriaren Alde*, núm.258, San Sebastián, junio de 1925, págs. 201-225.

(9) SMITH IBARRA, Manuel María de: “La influencia inglesa en nuestras construcciones”, en *La arquitectura moderna en Bilbao*, Bilbao, Talleres de Echeguren y Zulaica, 1924, págs. 19- 23.

(10) ANASAGASTI, Teodoro de: “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta”, en *La Construcción Moderna*, núm.21, Madrid, 15 de noviembre de 1917, p. 249. TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Las nuevas formas de la Arquitectura”, en *Arquitectura*, núm.14, Madrid, junio de 1919, págs. 145-148.

(11) DOESBURG, Theo van: *On European Architecture. Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924- 1931*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1986, págs. 260- 267 y 280-285. SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell’architettura funzionale*, Milano, Ulrico Hoepli, 1932, pág. 24.

(12) LOYGORRI DE PEREDA, E: “El progreso urbano de Bilbao. Los señores Seguro y Agüero están

construyendo para don Ángel Buesa unas casas que son el prototipo de vivienda práctica”, en *Propiedad y Construcción*, núm. 67, Bilbao, septiembre de 1928, págs. 6- 8.

(13) LACASA, Luís: “Encuesta sobre la nueva arquitectura”, en *La Gaceta Literaria*, núm. 32, Madrid, 15 de abril de 1928, pág. 2.

(14) “La arquitectura popular mediterránea”, en *A.C.*, núm. 18, Barcelona. Madrid. San Sebastián, segundo trimestre de 1932, pág.15.

(15) “El club náutico de San Sebastián. Arquitectos: Aizpúrua y Labayen”, en *A.C.*, núm.3, Barcelona. Madrid. San Sebastián, segundo trimestre de 1931, pág. 20.

(16) “Proyecto de Instituto de Segunda Enseñanza para Cartagena. Arquitectos: J. M. Aizpúrua, E. de Aguinaga”, en *A.C.*, Barcelona. Madrid. San Sebastián, núm. 21, primer trimestre de 1936, pág. 34. El texto entre comillas es nuestro, no así la negrita. Parte del texto está tomado literalmente del artículo: “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, en *A.C.*, núm.18, Barcelona. Madrid. San Sebastián, segundo trimestre de 1935, pág. 33.

(17) “VI concurso nacional de arquitectura. Edificio destinado a exposición permanente de Bellas Artes. Segundo premio: José Manuel Aizpúrua y Felipe López Delgado, arquitectos”, en *Arquitectura*, núm. 2, Madrid, febrero de 1936, pág. 56.

(18) LOYGORRI DE PEREDA, E: “El progreso urbano de Bilbao. Cuatro obras de Tomás Bilbao”, en *Propiedad y Construcción*, núm.118, Bilbao, diciembre de 1932, pág. 10. LOYGORRI DE PEREDA, E., “El progreso urbano de Bilbao. Nueva casa doble, propiedad de don Domingo de Hormaeche, arquitecto don Manuel Galíndez”, en *Propiedad y Construcción*, núm.107, Bilbao, enero de 1932, pág. 7.

(19) GALÍNDEZ, Manuel Ignacio: “El crecimiento en Bilbao en los últimos veinticinco años”, en *Propiedad y Construcción*, núm.146, Bilbao, abril de 1935, págs.10-13.

(20) “El progreso urbano de Bilbao. Casa ‘Elajebeitia’ en Deusto. Arquitecto: don Diego de Basterra”, en *Propiedad y Construcción*, núm.133, Bilbao, marzo de 1934, págs. 6-7.

(21) ENCINA, Juan de: “Arquitectura vizcaína”, en *Propiedad y Construcción*, núm.147, Bilbao, mayo de 1935, págs. 3-5.

(22) “Le Repaire, en Hendaya. Arquitecto: Alfredo Baeschlin”, en *Cortijos y Rascacielos*, núm.9, Madrid, verano de 1932, págs.16-17.

(23) ELE, “El progreso urbano de Bilbao. El nuevo Cuartel de los Forales de Vizcaya”, en *Propiedad y Construcción*, núm.121, Bilbao, marzo de 1933, págs. 7-8.

(24) ZAVALA, Juan, *La arquitectura*, Madrid, Pegaso, 1945, pág.156.

(25) LACASA, Luís: “Notas Autobiográficas”, en *Luís Lacasa. Escritos 1922- 1931*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1976, pág. 88.

#### Ilustraciones:

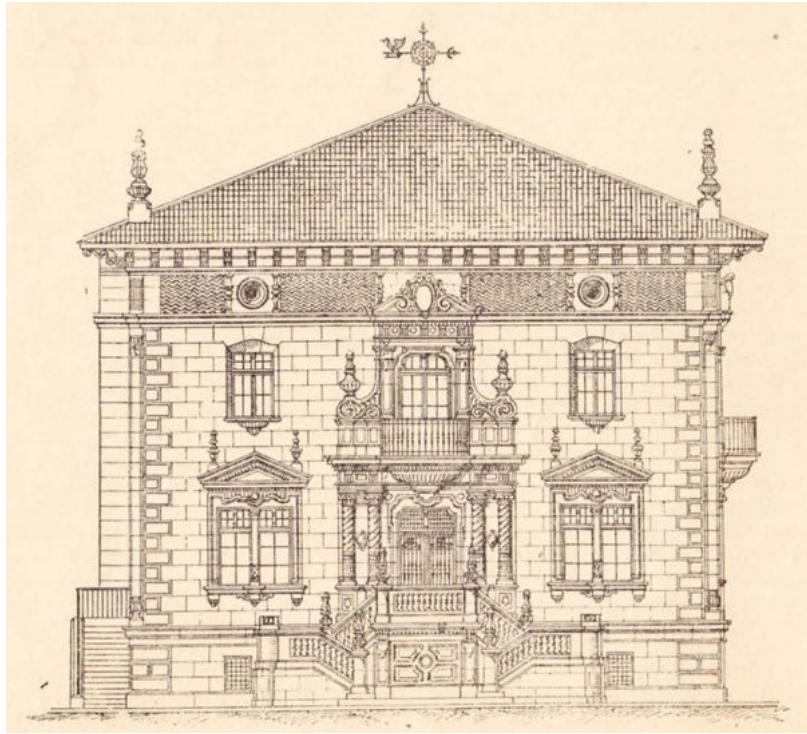


1. RUCABADO, Leonardo: Chalet de Olaso en Indauchu, 1914, Bilbao (España).



2. GODBARGE, M.: Villa Asmutegua, c.1925, San Juan de Luz (Francia).

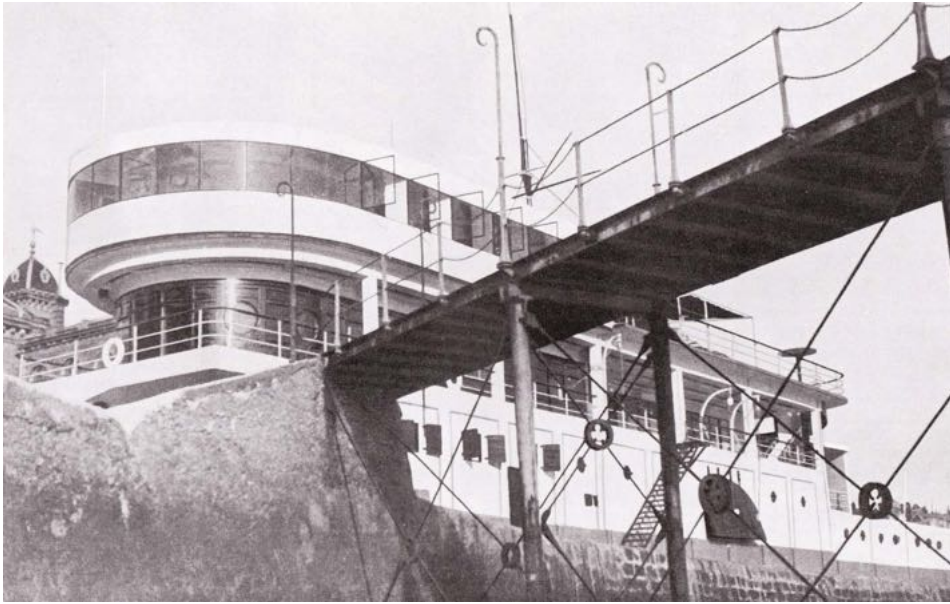




3. BASTIDA, Ricardo: Proyecto de chalet para Victoriana de Larrínaga, 1924, Bilbao (España).



4. MALLET- STEVENS, Robert: Casino "La Pergola", 1928, San Juan de Luz (Francia).



5. AIZPÚRUA, José Manuel, y LABAYEN, Joaquín: Real Club Náutico, 1928- 1929, San Sebastián (España).

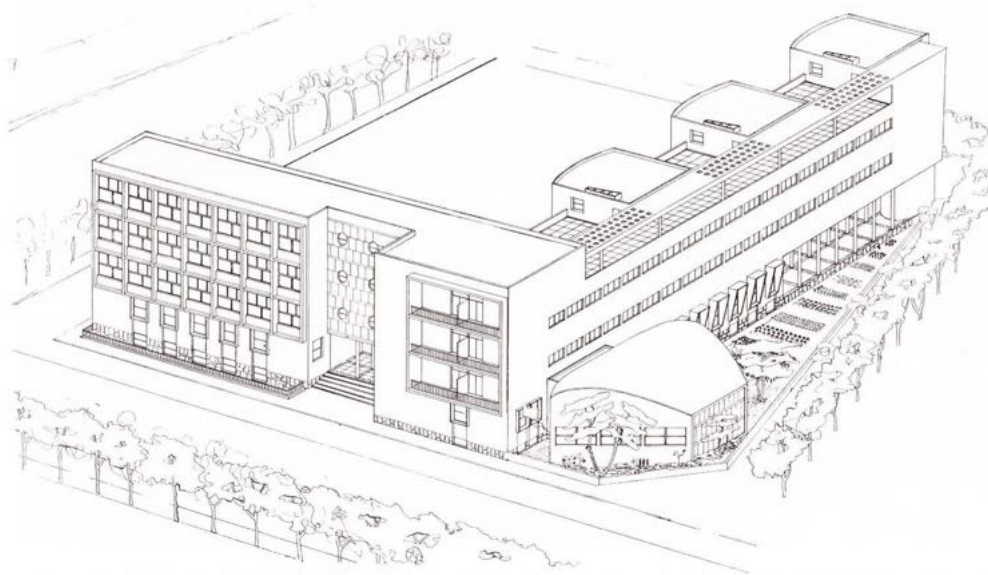


6. ZUAZO, Secundino, y FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Eugenio: Edificio de Correos y Telégrafos, 1927- 1933, Bilbao (España). © Biblioteca Nacional.





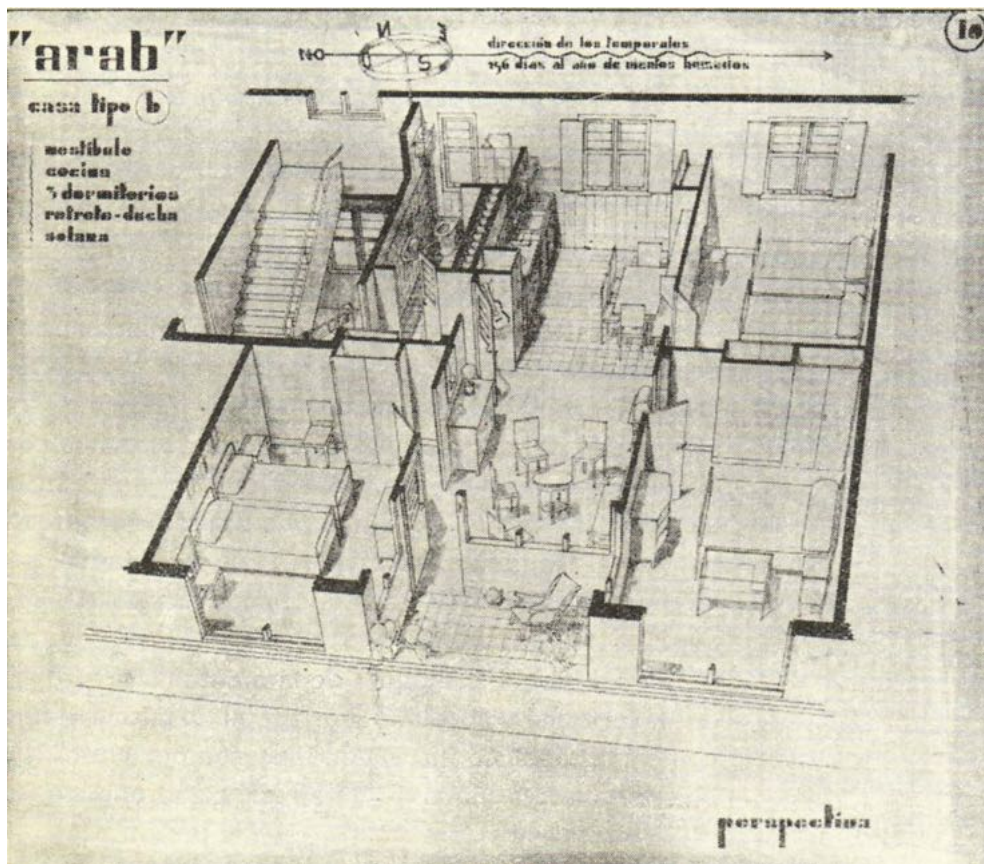
7. AIZPÚRUA, José Manuel, y LABAYEN, Joaquín: Silla de médula de estructura de madera y recubierta de mimbre amueblando las casas fin de semana de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, 1935, Garraf (España).



8. AGUINAGA, Eugenio María de, y AIZPÚRUA, José Manuel: Proyecto de Instituto de Segunda Enseñanza, 1935-1936, Cartagena (España)



9. AIZPÚRUA, José Manuel, y LÓPEZ DELGADO, Felipe: Proyecto de Museo, 1936, Madrid (España).



10. AMANN, C. Emiliano: Distribución de las viviendas municipales de Solocoeche, 1932, Bilbao (España).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La memoria de lo efímero. Escenografía durante la Guerra Civil española\*

Idoia Murga Castro

Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

### Resumen

La recuperación de la memoria de la escenografía como huella plástica de la obra de arte escénica resulta un rico objeto de estudio para la historia del arte, a pesar de la dificultad que implica su condición efímera y el olvido intencionado de artistas y obras en circunstancias como la de la Guerra Civil española. En primer lugar, esta comunicación reflexiona acerca de cómo podemos aproximarnos a la obra original, a través del caso del grupo de teatro La Barraca en 1937. En segundo lugar, se plantea cuál es el papel de la memoria como instrumento de construcción de identidades durante el proceso creativo de la pieza en los dos bandos del conflicto bélico, a través del teatro y de la danza.

### Abstract

*The recovery of the scenography's memory as a plastic trace of the scenic work of art can be a rich study aim for Art History, in spite of the difficulties its ephemeral condition involves, as well as the deliberate obscurity in which some artists and works of art fell after circumstances such as the Spanish Civil War. Firstly, this paper reflects on how we can approach the original work, through the case of the theatre company La Barraca in 1937. Besides, it thinks about the memory role as an instrument to build identities through theatre and dance, during the creative process of the work of art, in both sides of the conflict.*

«Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento».

J. L. Borges: *El milagro secreto*.

En un debate en el que nos interrogamos acerca del arte y la memoria, sobre la construcción y la reconstrucción de la historia del arte, es importante no olvidar la existencia de aquellas manifestaciones artísticas que, bajo la categorización de “efímeras”, anhelan persistir en la eternidad a través de los recuerdos de quienes las presenciaron. Lo efímero, lo que ocurre “en el transcurso de un día” (de *epi*, “sobre”, y *hemeros*, “día”) ha sido definido por Christine Buci-Gluksmann como «un arte del tiempo, que consiste en acoger, en ceder al tiempo (*tempori cedere*), y en aceptarlo en cuanto tal, aunque fuera imprevisible» (1). Su fugacidad es su condición última; su desarrollo en un tiempo y en un espacio concreto implica la interacción de todos sus elementos de manera única e irrepetible y la percepción de manera completa y coherente, a través de su recepción en directo por todos los sentidos. Al finalizar tal experiencia artística, lo único que queda de la obra de arte es la memoria, bien la de aquellos que la experimentaron o bien la de los objetos que formaron parte de ella. Tal circunstancia conlleva una aproximación fragmentada e incompleta a este tipo de obras, basadas en las evocaciones de las personas y de los objetos a partir de los cuales se reconstruye un tiempo que nunca se podrá volver a experimentar.

Los recuerdos inmateriales se transforman con el paso del tiempo; los recuerdos materiales, aunque se conserven íntegros en su apariencia física, proporcionan lecturas diferentes en función del momento en que se recuperan y se estudian. A pesar de la dificultad de una reconstrucción en estas condiciones, las hipótesis interdisciplinarias sobre las que juega la historia de las artes escénicas pueden arrojar luz a diferentes aspectos de las experiencias artísticas que tocan. Cada elemento aporta una información que afecta a todo el conjunto; las interpretaciones del texto dramático, la coreografía y la partitura, realizados desde puntos de vista tan diferentes como, por ejemplo, la semiótica, la coreología, la musicología, la antropología lingüística y la estética, enriquecen sin duda la percepción del historiador del arte. La escenografía y el figurinismo son dos importantes componentes del espectáculo, para cuyo estudio rige la metodología de la historia del arte, pero también la de otras disciplinas humanísticas que pueden ayudar a trazar el camino que, paradójicamente, conduzca a alcanzar lo inalcanzable.

La aproximación a esa historia del arte fragmentada se hace todavía más ardua en los periodos en los que no sólo han desaparecido las propias obras efímeras, sino que también se ha borrado de la memoria a sus responsables y sus protagonistas. En esos casos, la recuperación de la memoria escénica se entremezcla con la recuperación de la memoria histórica. Una de tales dificultosas etapas de nuestra historia es la que hemos escogido como fondo de estas pequeñas reflexiones en torno a lo efímero: el contexto de la Guerra Civil española. Las artes del espectáculo que se desarrollaron durante ese periodo han sido objeto de un doble olvido, una doble invisibilización. A pesar de la escasa información de esos años que, en



algunos casos, nos ha llegado, tanto el testimonio de las fuentes conservadas como los estudios que se han realizado en estos setenta años transcurridos desde entonces, remarcan el esplendor que lograron tales manifestaciones, entre 1936 y 1939. De entre las fuentes escritas, destacan las memorias de los protagonistas que vivieron de cerca los escenarios durante los años de conflicto. Cabe señalar obras como *La arboleda perdida* de Alberti, *Memoria de la melancolía* de María Teresa León, *Casi unas memorias* de Dionisio Ridruejo, *Unos pocos amigos verdaderos* de Santiago Ontañón y *En cuerpo y alma* de Luis Escobar. No pretendemos aquí hacer un análisis exhaustivo de toda la producción escenográfica de los bandos republicano y franquista, sino proponer algunas reflexiones acerca de las relaciones entre la escenografía y la memoria en el marco de la guerra española.

Para ello hemos establecido dos bloques principales: en primer lugar nos planteamos cómo podemos aproximarnos a la obra escénica original con el objeto de realizar su estudio, a través del caso del grupo de teatro La Barraca durante el conflicto bélico; en segundo lugar, nos preguntamos cuál es el papel de la memoria en el proceso creativo de la obra de arte escénica, tanto a través del teatro como a través de la danza, en los dos bandos de la guerra.

### **La memoria escénica como objeto de reconstrucción: el caso de La Barraca de la guerra.**

A continuación, desarrollamos un caso de estudio sobre la aproximación a la obra de arte escénica desde una perspectiva multifocal: el grupo de teatro La Barraca, paradigmático de la recuperación de la memoria fragmentada. La compañía universitaria que fundaran Federico García Lorca y Eduardo Ugarte en 1932 ha sido bien estudiada en su primera etapa. Sus escenografías y obras representadas han recibido la atención de los especialistas a través de exposiciones y publicaciones que han analizado la dedicación de los pintores vanguardistas y modernos que participaron en la puesta en escena de sus obras (2). Sin embargo, el conflicto bélico y el asesinato del poeta andaluz dieron al traste con los proyectos en curso, provocando la disolución del grupo. No fue hasta 1937 cuando un grupo ya constituido, que representaba obras de masas en el Teatro Español –como *¡Venciste, Monatko!* de Steinberg–, decidió adoptar el famoso nombre vinculado a Lorca y a los estudiantes, de manera que recuperaron las antiguas decoraciones y llevaron las obras clásicas al frente de combate. Quizás una de las diferencias con respecto a la primera Barraca fue que entremezclaron en su repertorio algunas obras de Miguel Hernández, convertido en nuevo autor-emblema del grupo –hasta tal punto que se le ofreció su dirección durante los años de guerra–, del que representaron obras como *Llamo a la juventud* y *El labrador de más aire*. Sin embargo, a partir de su nueva etapa de recorrido de los frentes, entre marzo y julio de 1937, interpretaron exclusivamente el repertorio lorquiano (3).

La primera fuente para la reconstrucción de su memoria la constituye una mesa redonda organizada por la Fundación Federico García Lorca en 1999, compuesta por tres antiguos miembros del grupo durante la etapa bélica (4). Carmen Rasines, Efrén Arias y Luis Jiménez-Cacho pusieron en común sus recuerdos y experiencias de aquellos años y revelaron interesantes detalles que completaron la información que apareció en los periódicos de la época, y que ha sido estudiado por Eduardo Haro Tecglen (5). Los



testimonios recogidos, contrastados con el cotejo de las fotografías y con otros documentos fechados en 1937 conservados en los archivos, confirman la reutilización de escenografías originales para los *Entremeses* de Cervantes –que se habían conservado en la casa del pintor Vázquez Díaz–, diseñadas por Ramón Gaya (*Los dos habladores*), Manuel Ángeles Ortiz (*El retablo de las maravillas*), Santiago Ontañón (*La cueva de Salamanca*) y Alfonso Ponce de León (*La guarda cuidadosa*).

Una de las fotografías identificadas como de La Barraca, conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica, captura una escena de *La cueva de Salamanca* con la escenografía de Ontañón. Parece haber sido tomada en un teatro, por lo que la podríamos fechar en el mes de febrero de 1937, cuando se representó el entremés cervantino en el Teatro Español de Madrid, siendo la primera obra escogida entre el repertorio lorquiano que enseguida se llevó a los frentes (il. 1). El biombo diseñado por el pintor santanderino, tan cómodo para transportar de un escenario a otro, representaba la esquina de una calle salmantina en la que se abrían dos vanos. Sobre el muro dibujó unas grandes margaritas y un sorprendente detalle: un gran *víctor*, emblema de larga tradición, adoptado por la Universidad de Salamanca desde el siglo XIV, que sin embargo, a partir de la Guerra Civil, pasaría a ser un símbolo del franquismo. Estos mismos decorados aparecieron también en otras fotografías correspondientes a las actuaciones en los frentes de la sierra de Guadarrama. En el caso de La Barraca las memorias escritas de sus protagonistas no han aportado una información relevante a su reconstrucción. De hecho, podemos traer a colación el traspie en los recuerdos de Ontañón, que aseguró en *Unos pocos amigos verdaderos* su autoría en los decorados y figurines de *La guarda cuidadosa*, y no de *La cueva de Salamanca*, como fue en realidad (6). La obra sobre la famosa leyenda esotérica salmantina fue el primero de los *Entremeses* representados con escenografías reutilizadas. Las campañas que se iniciaron desde entonces fueron anunciadas en los numerosos carteles que ejecutaron expresamente los profesionales de Bellas Artes de la F.U.E. de Madrid (7).

El único artista que diseñó una escenografía específica para esta Barraca fue Alberto Sánchez, con una nueva *Fuenteovejuna*, planteada para llevar al Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937, para la que realizó por lo menos un boceto que debía decorar la escena de la boda de Laurencia y Frondoso (8). Se trataba de un fragmento de la puesta en escena que realizó Lorca de 1933 (9), pensado para poder formar parte de un programa más amplio junto con otras piezas de distintas compañías. Además, resultaba idóneo para el ambiente de la Exposición de París, gracias a la presencia de música y baile de inspiración popular, tan interesante para los responsables del Pabellón español. Como señala José Luis Plaza Chillón, las canciones populares fueron armonizadas por Ernesto Halffter para bandurria, guitarra y laúd en la versión de 1933, en la que también participó Pilar López Júlvez en la creación de la coreografía –las piezas *Sal a bailar*, *buena moza* y *Las agachadas* (10). El teatro, la danza, la plástica y la música quedaban así recogidos en un pequeño fragmento, óptimo para la representación del patrimonio artístico y literario español en el extranjero, desde su repertorio clásico hasta sus figuras contemporáneas más sobresalientes. Lope de Vega, Alberto Sánchez, Ernesto Halffter, Pilar López y García Lorca se asociaron a lo popular a través de una de las obras que más destacaron el poder del pueblo.

La génesis a partir de “la realidad española” fue destacada por los críticos teatrales, que analizaron la labor de Alberto y otros artistas comprometidos del bando republicano en artículos tan célebres como

“Elementos para una plástica teatral española”: «A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadrado o un dibujo. [...] La decoración es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando por eso un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración. De ahí que esos telones de Alberto, que son sus equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores» (11).

El proyecto de representación en París fue anunciado por Max Aub durante su intervención en el X Congreso Internacional de Teatro: «Se ha asesinado a Federico García Lorca, en Granada, y es una pérdida irreparable para el teatro universal. [...] Pero su simiente será fecunda, y La Barraca recorre actualmente rutas españolas. El Búho, el teatro universitario de Valencia, o la TEA, fundada en colaboración con los alumnos del Conservatorio, mantienen cotidianamente sus relaciones con el pueblo español y su más pura expresión: el frente. El Gobierno les ayuda, y ustedes podrán sin duda aplaudirles en el teatro de nuestro pabellón, en la Exposición de 1937» (12). Desgraciadamente, ninguno de los nombrados grupos de teatro llegó a actuar en los escenarios parisinos. Sólo los de baile folklórico castellano de Agapito Marazuela y la Cobla Barcelona aparecieron en el Pabellón español y participaron en galas de danza junto con bailarinas como Teresina Boronat (13), siendo así incapaces de cumplir con los planes de una pensada política propagandística republicana relacionada con las artes escénicas durante la Exposición (14).

Los testimonios de los antiguos miembros de la compañía relataron haber sido movilizados a Valencia, donde ensayaron y representaron la citada obra de Lope y los *Entremeses* de Cervantes, entre agosto y noviembre de 1937 (15). Así, en *Hora de España* apareció la crítica de estos últimos: «El día 29 de agosto, en los Viveros de Valencia, el grupo teatral de la Barraca puso en escena tres entremeses de Cervantes: *La Cueva de Salamanca*, *El Retablo de las Maravillas* y *Los dos habladores*. Viendo aquella tarde, en el ambiente veraniego del jardín y sobre los negros telones de fondo, las figurillas chocantes de los muchachos, gesticulando con los graciosos figurines de Gaya y Manuel Ángeles Ortiz, deslucidos de tanto camino español y plazuela pública [...]. Los estudiantes de La Barraca supieron unirse pronto a ese clamor que pedía para la guerra todos los esfuerzos. Si hasta entonces, como en alegre jira [*sic*], habían recorrido los caminos españoles para despertar la imaginación de nuestros aldeanos, o llegaron hasta las ciudades insensibles, [...] ahora su misión adquiere, como todo aquello que hace referencia a nuestra lucha, un carácter emocionado. [...] la Barraca no ha estado sólo en los teatros y hospitales de la retaguardia, y los soldados de la República han visto llegar hasta sus frentes de combate a la conmovedora patrulla de Cervantes [...]» (16).

Resulta curioso analizar el repertorio que puso en escena esta nueva Barraca. Parece que no llegaron a representar algunas de las obras clásicas elegidas por Lorca y Ugarte, como *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, con escenografía de José Caballero, y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, de Caballero y de Ponce de León. Llama la atención porque ambos pintores, por circunstancias diferentes, se habían situado, desde el momento del alzamiento, en el bando rebelde. El primero se encontraba entonces en Huelva y tuvo que trabajar en el Servicio Nacional de Propaganda franquista; el segundo, sin embargo, militante falangista desde 1933, había sido asesinado en otoño de 1936 (17). Si, como hemos citado con anterioridad,

La Barraca llegó a representar de nuevo *La guarda cuidadosa* con los decorados de Ponce, quizás lo hiciese por desconocimiento, o quizás por la necesidad de reaprovechar todos los recursos escénicos disponibles en ese momento. De la misma manera en que se desató la polémica en diversas ocasiones cuando en los teatros se representaron obras «burguesas» de autores del bando franquista, no sería muy coherente optar deliberadamente por la obra plástica de un falangista (18). Sin embargo, tampoco tenemos constancia de nuevas versiones de las puestas en escena de *La vida es sueño* de Calderón, con escenografía de Benjamín Palencia –quizás demasiado metafísica y críptica para un “teatro de urgencia”–, ni de la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina, con figurinismo de Norah Borges. Los *Entremeses* y *Fuenteovejuna* resultarían las piezas más adecuadas para el teatro de guerra, logrando amenizar la situación de los soldados con obras breves, comprensibles y modernas, y de una alta calidad literaria y artística (19).

### **La memoria como medio de construcción de identidades en el proceso creativo escenográfico**

Las maniobras de exaltación nacional propias de uno y otro bando durante los años de enfrentamiento fueron un recurso habitual en los procesos creativos de todo tipo de obras de arte y propaganda. El teatro se convirtió en una de las plataformas favoritas para la difusión de mensajes de corte ideológico constantemente dirigidos a la reavivación y vinculación con una serie de elementos conservados en la memoria colectiva del público. En función del bando en el que se situaran los autores dramáticos, los artistas plásticos, los músicos y los intérpretes, las obras escénicas recuperaban determinados valores asociados a los argumentos que justificaban su lucha en la guerra y el ataque al bando contrario.

De esta forma, por un lado, los republicanos se identificaban con una España leal y legal, que se defendía ante la invasión de una parte de los militares apoyada por el ejército moro, por los italianos de Mussolini y por los alemanes de Hitler, en una especie de «segunda Guerra de la Independencia» (20). En nuestra opinión, una de las obras más representativas de este punto de vista es *Numancia* de Cervantes adaptada por Rafael Alberti, que se representó entre diciembre de 1937 y marzo de 1938 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (21). El gran relato de la resistencia numantina contra la opresión de Roma se equiparaba a la ofensiva fascista sufrida desde 1936 por el pueblo español (22). Las palabras del poeta andaluz aparecidas en distintas publicaciones, aludieron a tales circunstancias: «Con estas líneas que publico en *El Mono Azul* deseo solamente recordar, avivar la memoria del caso único, extraordinario, de aquella diminuta ciudad celtíbera, digna hoy de imitación en su resistencia y heroísmo [...]. Numancia significa la lucha de un pueblo por mantener su independencia, su autonomía, libre de yugos extraños. Nosotros, que ahora luchamos otra vez contra Roma, contra Italia fascista, debemos conocer y apreciar en todo su valor, y a través de la gran tragedia cervantina, la historia de Numancia» (23).

La escenografía, de Santiago Ontañón, representaba unas ruinas romanas, entre las que destacaban fragmentos de columnas y de esculturas clásicas. En un lado del decorado aparecían tres cráneos de toro que conectan la *Numancia* de Alberti con la que hiciera Jean-Louis Barrault en el Théâtre Antoine en abril de 1937, con decorados y figurines de André Masson, y su célebre emblema de la cabeza de toro con un cráneo humano entre los cuernos. Tal puesta en escena también utilizó el drama de Cervantes

para llamar la atención sobre la causa española republicana (24). Con el mismo fin, Ontañón optó por un lenguaje próximo al realismo socialista, único estilo considerado adecuado a partir del Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 y con el que el pintor se identificó durante los años de conflicto: «¿Estamos en guerra? Pues guerra. Ya vendrán otros tiempos y la historia dirá. Porque no está el pintor aislado en su mundo, sino comunicándose con el espectador. Y esto de hoy es pintura al servicio suyo, de su idea, que es la nuestra, la de todos los españoles leales» (25).

Por otro lado, en el bando nacional, el argumento era el contrario: la España patriótica, fundamentada en los valores tradicionales y en una mentalidad del nacionalcatolicismo se defendía del ataque del comunismo de la URSS. Si el teatro republicano acudía a los acontecimientos de la historia en los que el pueblo, como personaje colectivo, plantaba cara al enemigo –como *Numancia* o *Fuenteovejuna*–, las obras escogidas por los responsables de la jerarquía franquista se identificaron con el ambiente del imperio español y el Siglo de Oro. Como obra representativa hemos elegido *El hospital de los locos*, auto sacramental de José de Valdivieso, con escenografía de Pedro Pruna, representada en Segovia la noche del Corpus de 1938. Dionisio Ridruejo, director general de Propaganda desde ese año, recordaba la gestación de la obra: «Para empezar [Luis Escobar] aceptó una idea mía –un tanto efectista– de volver a representar autos sacramentales tomando las grandes portadas catedralicias como escenarios. Así, la primera Compañía Nacional se estrenó representando un auto sacramental –*El hospital de los locos* de Valdivieso– en la fachada occidental de la catedral de Segovia, que abre su triple puerta y dispara su torre frente a un espacio cerrado que llaman, por definición, “el enlosado”» (26).

El escritor y diplomático franquista Agustín de Foxá dedicó también un amplio artículo a la puesta en escena de la obra, publicado en *Vértice* en julio de 1938: «Suben hasta la cuesta los falangistas con la bandera roja y negra. Una banda pueblerina toca la Marcha Real. Mujerucas con cirios encendidos. Por las calles olor a Corpus, a ramos pisados, rosquillas, copas de anís y moscas. Es que los pueblos de Castilla conducen a Dios entre los surcos y los viñedos agrios» (27). La crónica continuaba relatando los preparativos para la representación, a la que acudieron además Pedro Pruna, Margarita Manso –viuda de Alfonso Ponce de León–, y el escultor Aladrén.

La escenografía de Pruna, como analizó Ridruejo, consistió simplemente en el diseño de los figurines y el decorado pintado de una sencilla reja, aprovechando los elementos arquitectónicos reales de la catedral como perfecto fondo para la acción. En el Enlosado se construyeron unas gradas adornadas con banderas e insignias, y se iluminaron las vidrieras de la catedral. La puesta en escena introdujo una apoteosis final que consistía en la aparición de miembros reales de la Iglesia que, desde el trascoro del edificio, abiertas sus puertas, subieron a la tarima en forma de procesión. La inclusión de una gran masa en movimiento constituyó un novedoso elemento en el aparato teatral del bando nacional, como recogió en sus memorias Luis Escobar: «Toda expresión se hace por medio del movimiento. Desde el principio había comprendido que el juego interior y el gesto, propios de un escenario, serían insuficientes ante la dimensión de una catedral y con tales distancias; lo sustituí por el movimiento, lo que daba a la acción un aire de ballet» (28). El juego plástico con grandes grupos de personas en una gran escena conectan esta producción con experiencias del teatro nazi alemán –como las masivas puestas en escena que filmó Leni Riefenstahl

o producciones como *Berlín en siete siglos de historia alemana*, de 1937 (29)– o el teatro fascista italiano –como *18 BL* para Mussolini en 1934 (30)–, en una versión más casera y con el imprescindible toque religioso. Si en ambos teatros de masas el pueblo se ordenaba en relación con una gran arquitectura fascista, de recuperación de la estética clásica interpretada con visión megalómana, como ha estudiado Ángel Llorente (31), el régimen franquista no se caracterizó por ninguna estética fija asociada, a excepción de algunas propuestas de emulación de la arquitectura herreriana o neoclásica y de la adopción del naturalismo academicista. La utilización directa de la fachada de la catedral de Segovia, construida entre los siglos XVI y XVIII, resultaría la solución óptima para tales requisitos.

La minuciosa crónica de Foxá continuaba dando interesantes detalles sobre el aparato dispuesto en la acción final del auto: «Entonces, sobre un estrado de la puerta central, bajo la Virgen de piedra de la fachada gastada por las lluvias y los veranos, se ilumina, blanco, San Pedro con sus llaves de oro y dos ángeles femeninos de túnicas de tisú, faldas malvas, cabellera de plata y unas agudas y altas alas de cristal. Es el triunfo de la penitencia. Lentamente, solas, se abren las puertas de la catedral, y como un panal roto que se derrama en la noche, brillan las luces de cientos de candelas y toda la pompa de la liturgia. Cruces y arcángeles de mármol, lámparas encendidas, recargadas capas pluviales, cruces de filigranas, sacerdotes, seminaristas de negro y blanco, y los colorados monaguillos... En la puerta de la izquierda, por donde aparecieron los locos, queda un leve resplandor rojizo, como un rescoldo. Porque aquélla es ya la puerta del infierno. Una enorme sombra blanca, proyectada, lame la alta torre y toca las campanas que repican alborozadas a gloria» (32). Es evidente el simbolismo de los colores elegidos por Pruna en la escenografía: el rojo del infierno, los enemigos y el pecado; el blanco de la iluminación y la salvación. La reacción de los espectadores resulta muy elocuente y, en buena medida, anticipa las puestas en escena que acompañaron al ceremonial religioso en la España del franquismo: «El público –un público más bien de clase media con algún veteado popular– que llenaba las graderías levantadas en el “enlosado” y había seguido con extraña seriedad todo el fraseo barroco de la obra, llegado ese momento se levantó de los asientos y se puso de rodillas. El teatro y la función religiosa se habían hecho una misma cosa como si estuviésemos en el siglo XVII. Y esto sucedía a tiro de cañón en el frente [...]» (33).

Esta construcción de la identidad usando el escenario como plataforma de difusión también se llevó a cabo por medio de la danza. El baile flamenco, la cobla, el auresku, las jotas y otros tantos bailes folklóricos y populares se utilizaron como una herramienta propagandística, tanto dentro como fuera de España. En la interpretación de los movimientos y melodías del pasado, de los bailes y las canciones “de siempre”, se encarnaban los valores tradicionales con los que cada bando enraizaba su discurso. La memoria colectiva del pueblo era reavivada en cada función y celebración pública. Cabe aquí citar la formación de grupos de danza que, aunque contaran entre sus miembros con bailarines de formación académica, acudieron a un repertorio folklórico. Tal es el caso de las dos compañías que se crearon bajo la dirección del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña: la Cobla Albert Martí y la Cobla Barcelona. Entre los bailarines de esta última destacó, durante su gira europea de 1937, Joan Magrinyà, el máximo representante de la danza clásica catalana de la Edad de Plata y de la primera posguerra. Generalmente, tanto él como Trini Borrull, Rosita Segovia y Maria Lluïsa Nogués actuaron en ballets o



pequeñas piezas danzadas de temática popular española en el Liceo –*Corrida de feria, Seguidillas, El Amor Brujo*, etc. Los grupos vascos Elai-Alai y Eresoinka recurrieron a los bailes de Euskal Herria para configurar sus repertorios, como el auresku, la espata-dantza, la zinta-dantza, etc. Además de estas coblas y de los citados grupos dirigidos por Agapito Marazuela, bailarines como Encarnación y Pilar López, Vicente Escudero, Teresina Boronat, Laura de Santelmo, Goyita Herrero y Nana de Herrera, bien en actuaciones dentro de España, bien en los escenarios europeos o americanos –pues para el final de la guerra todos ellos habían optado por un exilio más o menos duradero– interpretaban piezas del folklore español.

## Conclusiones

En definitiva, las reflexiones planteadas en esta comunicación acerca de la memoria de las obras de artes escénicas han llevado a establecer una serie de conclusiones. En primer lugar, es evidente la necesidad de enfocar el estudio de la obra de estas características con un punto de vista multidisciplinar, que ayude a enriquecer su reconstrucción, lo que evitará en algunos casos las imprecisiones derivadas de la naturaleza voluble de la memoria de los que la contemplaron. En el caso de La Barraca durante la etapa bélica, queda patente la necesidad de seguir profundizando en algunos aspectos sobre los que falta arrojar luz a causa de las pocas huellas que han quedado de ella setenta años después. En segundo lugar, se ha constatado una misma instrumentalización de la memoria para construir la identidad de los dos bandos de la Guerra Civil, que se matiza a partir de las etapas históricas elegidas como centro de la temática y la forma de las obras representadas. Por un lado, el bando republicano acudió a los momentos de la historia española en los que el pueblo como ente colectivo tuvo un protagonismo especial en la lucha por la libertad contra la opresión extranjera, para lo que optó por una plástica vinculada al realismo socialista que venía de la URSS. Por otro lado, el bando franquista eligió los episodios del Imperio de los Austrias, en los que la Iglesia obtuvo una relevancia especial, y para lo que utilizó una estética naturalista e historicista, que lo conectaron con el teatro del fascismo. De la misma forma, ambos bandos se identificaron con elementos populares como piezas del cancionero o bailes folklóricos con las que trataron de respaldar a través de la tradición y la “verdad histórica” una de las dos Españas que se batían a muerte.

## Notas

\* Esta comunicación se ha realizado en el marco de la Beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación, así como del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR2008-00744/ARTE, MICINN 2008/2011).

(1) BUCI-GLUKSMANN, Christine: *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006, pág. 21.

(2) Para profundizar en la primera etapa del grupo teatral véanse: EQUIPO MULTITUD: *La Barraca y su entorno teatral*, [cat. exp.], Madrid, Galeria Multitud, 1975. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis: *La Barraca. Teatro Universitario, seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid, Publicaciones de La Residencia de Estudiantes, Fundación Sierra-Pambley, Madrid, 1998. PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937*, Granada, Comares, 2001.

(3) La identificación de La Barraca lorquiana con la difusión del teatro entre el pueblo fue también utilizada por Ramón García Larrea, fundador de un grupo francés con el mismo nombre, que llevó a la escena obras clásicas del repertorio español entre 1935 y 1936. Véanse POTTECHER, H.-Frédéric: “Une Barraca à Paris“, *Comoedia*, París, 8-1-1936. GARCÍA LARREA, R.: “Une lettre de M. Larréa avant la représentation par La Barraca de Paris du Chant du Berceau“, *Comoedia*, París, 21-3-1936. POTTECHER, H.-P.: “Le prochain spectacle de la troupe de M. Larrea“, *Comoedia*, París, 24-3-1936.

(4) “Homenaje a La Barraca durante la guerra civil”, Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, diciembre 1999, págs. 13-48. Para la primera etapa del grupo véase la entrevista a M<sup>a</sup> Carmen García Lasgoity, Emilio Garrigues y Jacinto Higuera en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 16 de diciembre de 1998. BERGAMÍN, Beatriz y MATUTE, Juan: “Federico y La Barraca (segunda parte)”, *Revista de la Unión de Actores*, nº 52, enero-marzo 1999, págs. 39-44.

(5) “Espectáculos. A los estudiantes antifascistas”, *ABC*, Madrid, 25-12-1936. COVES, Francisco: “Los estudiantes revolucionarios preparan su teatro”, *Estampa*, Madrid, 2-1-1937. NELKEN, Margarita: “Por tierras de Guadalajara”, *Estampa*, 17-4-1937. Véanse HARO TECGLÉN, Eduardo: “Cuando la cultura era libertad” en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (1999) *op. cit.*, págs. 13-14.

(6) ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José M<sup>a</sup>: *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988, págs. 146-147.

(7) El Boletín de la Federación Universitaria Española de julio de 1937 recoge los datos sobre la elaboración de carteles para La Barraca junto con los destinados a otras campañas. *Boletín F.U.E.*, nº 2, Madrid, 15-7-1937. Citado en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro y FERNÁNDEZ SORIA, Juan M.: *Vencer y convencer: Educación y política. España 1936-1945*, Valencia, Universitat de València, 1993, pág. 72.

- (8) SÁNCHEZ, Alberto: *Proyecto para el telón de Fuenteovejuna*, 1937. Acuarela sobre papel, 73 x 92 cm. Colección privada.
- (9) Fotografía de la representación de *Fuenteovejuna*, c. 1933-1936. Fundación Federico García Lorca, Madrid.
- (10) PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Comares, 2001, pág. 254.
- (11) CARREÑO, Francisco: “Elementos para una plástica teatral española”, *Nueva Cultura*, Valencia, abril 1937, pág. 15.
- (12) AUB, Max: “Discurso en el X Congreso Internacional de teatro (junio de 1937)”, *Bulletin International du Théâtre*, París, 3-4-1938, págs. 51-53. Traducido en AZNAR SOLER, Manuel: *Max Aub y la vanguardia teatral: (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Aula de teatre, Servei d’extensió universitària, Universitat, 1993, pág. 179.
- (13) *Gala de la Danse. Exposition Internationale de Paris 1937*. Rt 12.812 (2). Bibliothèque National de France, Dep. Arts du Spectacle, París.
- (14) Véanse: *Programa del concierto y actuaciones ofrecidos por la Embajada de España en París*, 12-7-1937. Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Asuntos Exteriores, 10 (96), Caja 54/11097, Exp. 4491. *Memoria descriptiva definitiva de las diferentes secciones...*, Valencia, 31-5-1937. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc. 3. *Copia de la carta-informe sobre la inauguración del Pabellón y sus características, remitida por el comisario general José Gaos al presidente Juan Negrín*, 21-7-1937. CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc.7. Reproducidos en CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [cat. exp.], Salamanca, Ministerio de Cultura, 2007, págs. 194, 179, 191.
- (15) Cf. CARREÑO, Francisco: “Elementos para una plástica teatral española”, *Nueva Cultura*, Valencia, pág. 15.
- (16) GIL ALBERT, Juan: “La Barraca”, *Hora de España*, Valencia, nº 10, págs. 76-77.
- (17) Véase AGRAMUNT LACRUZ, F.: *Arte y represión en la Guerra Civil española. Artista en checas, cárceles y campos de concentración*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, 2005, pág. 86.
- (18) Muchos artículos recogieron la frecuente polémica sobre la autoría de las obras representadas en los escenarios: «[...] Esto es lo menos que esperábamos de la Junta de Espectáculos, aparte, naturalmente, de ciertas medidas respecto a los autores desafectos al pueblo antifascista, a los que escaparon de la España leal, a los que hicieron declaraciones favorables a los facciosos. Nada de esto hemos visto cumplido, por desgracia». SAM: “Espectáculos. Los teatros y la revolución”, *ABC*, Madrid, 8-4-1937, pág. 14.
- (19) Cf. ALBERTI: “Teatro de urgencia”, *Boletín de Orientación Teatral*, 15-2-1938, pág. 5.

- (20) SALADO, José María: “La guerra y el pan de los currinches”, *El Mono Azul*, Madrid, nº 45, mayo 1938, pág. 5.
- (21) Véanse los carteles de *Numancia* en el Teatro de la Zarzuela. CDMH, PS-CARTELES 1418.
- (22) Cf. VIVAR, Francisco: *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- (23) ALBERTI, R.: “Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes”, *El Mono Azul*, Madrid, nº 42, 2-12-1937.
- (24) LEIRIS, Michel y MASSON, André: *André Masson et le théâtre*, París, ed. Frédéric Birr, 1983, pág. 33.
- (25) ONTAÑÓN, S.: “Francisco Mateos y su arte”. *El Mono Azul*, Madrid, nº 47, febrero 1938, págs. 17-29.
- (26) RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*, Barcelona, Península, 2007, pág. 363.
- (27) FOXÁ, Agustín de: “El hospital de los locos”, *Vértice*, julio de 1938, en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971, pág. 52.
- (28) ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar. 1908-1991*, 2000, pág. 116.
- (29) LONDON, John: *Theatre Under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000, pág. 30.
- (30) Véanse SCHNAPP, Jeffrey T.: “The Adventures of Mother Cartridge-Pouch”, en Balfour, Michael: *Theatre and War, 1933-1945. Performance in extremis*, Barghahn Books, 2001, págs. 12-20. SCHNAPP, J.T.: *Staging Fascism: 18 BL and the Theatre of Masses for Masses*, Stanford University Press, 1996.
- (31) LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995. LLORENTE, Ángel: “¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX”, en CABAÑAS, M.; LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN, W. (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, págs. 389-400.
- (32) FOXÁ, Agustín de (1971), op. cit., p. 56.
- (33) RIDRUEJO (2007), op. cit., p. 364.

**Ilustración:**



1. “El teatro *La Barraca*, sección de Cultura Popular”. Representación de *La cueva de Salamanca* de Cervantes por La Barraca, con escenografía de Santiago Ontañón, 1937. AGA, Cultura, 3 (6.1), Caja F/03930-01-02.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Monterrey reinventado: la estela de este palacio renacentista en la arquitectura salmantina del siglo XX. Un ejercicio de memoria

Sara Núñez Izquierdo

Universidad de Salamanca. Departamento de Historia del Arte/ Bellas Artes

### Resumen:

La búsqueda de una arquitectura nacional en España se vincula a la pérdida de las colonias en 1898. Los pabellones que representaban a nuestro país se convirtieron en un hito, sobre todo a partir de 1900, año en que triunfó el modelo inspirado en el palacio renacentista de Monterrey. Éste encarnaba el símbolo del pasado glorioso español, lo que supuso la proyección de este inmueble en gran parte del territorio nacional e internacional. En el caso particular de Salamanca, ciudad donde se encuentra el citado edificio, desarrolló entre 1916 y 1925 el regionalismo, representado principalmente por Santiago Madrigal Rodríguez (1878-1932; titulado en 1904). Durante la década de los treinta, en pleno apogeo del racionalismo, otros arquitectos locales incluyeron en sus proyecciones algunos guiños hacia este palacio, algo que se ha mantenido en muchas obras hasta finales de los años sesenta.

### Abstract

*The search for a Spanish national architecture was relate to the loss of the colonies in 1898. The Spanishs pavilions at the Universals Expositions were the landmark for the new architecture trend, mainly since 1900, when the model inspired by the Palace of Monterrey was so successful. It was a symbol of the glorious Spanish past that meant the expansion of this building all around the world. In the case of Salamanca, is noteworthy because of being the city where was the palace, developed the regionalism between 1916 and 1925 thanks to the architect Santiago Madrigal Rodríguez (1878-1932; graduated in 1904). During the thirties, when the racionalism was at its height, the local architects included in their projects some references to the palace, something that lasted till the end of the sixties.*

Los avatares históricos y artísticos de la segunda mitad del siglo XIX tuvieron como consecuencia un cambio en el panorama arquitectónico español al tratar de encontrar unos referentes de carácter nacional. La crisis del neoclasicismo coincidió con la del absolutismo político, lo que tuvo como resultado la aparición de una nueva arquitectura, que en un principio se inspiró en la renacentista, si bien no en clave estrictamente española. El ejemplo más significativo fue el Palacio del Congreso de los Diputados de Madrid (1842), proyectado por el arquitecto Narciso Pascual y Colomer (1808-1870; titulado en 1833).

En 1844 se creó la Escuela de Arquitectura de Madrid, que supuso una apertura decidida hacia el historicismo y, por lo tanto, el abandono del neoclasicismo como único patrón. Esta nueva arquitectura respondió al deseo de inspiración en ciertos estilos del pasado interpretados con una gran libertad con la intención de crear algo nuevo propio del siglo XIX.

Por otro lado, en la búsqueda de un estilo representativo de la época tuvieron un importante papel los pabellones de las exposiciones universales con los que con frecuencia se pretendió dar una imagen propia de España. Jerónimo de la Gándara (nacido en 1825; titulado en 1848) fue el responsable del Pabellón de España de la Exposición Universal de París de 1867, para el que se inspiró en el palacio renacentista salmantino de Monterrey, obra los arquitectos fray Martín de Santiago (fallecido en 1548) y Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577) (1) (il. 1). Éste fue el primer ejemplo que identificó el inmueble salmantino con la esencia de la españolidad en materia arquitectónica, sin embargo, no tuvo mayor repercusión en aquella época. Uno de los posibles motivos, según las teorías de María José Bueno, fue la identificación de este estilo con el gobierno reaccionario que finalizó con el levantamiento de la Revolución de 1868. Además, la falta de pintoresquismo de esta corriente no encajaba con la mentalidad de aquel período, que abogaba por la defensa de una imagen romántica de España (2). En este caso la cita al palacio era evidente, lo que no significaba una reproducción arqueológica del mismo, puesto que alteró la disposición del cuerpo central con respecto al original, al planearlo con dos pisos de cinco huecos cada uno, a los que añadió dos torreones adelantados en los extremos (3).

Así las cosas, la dificultad residía en encontrar un estilo nacional, puesto que hubo partidarios del gótico, del islámico e incluso del barroco. En este sentido es significativo el texto que Lluís Domènech i Montaner (1850-1923; titulado en 1873) publicó en 1878, titulado *En busca d'una arquitectura nacional*, donde demostró la imposibilidad de crear un modelo único para toda España (4).

Después del Desastre del 98, el neoplateresco encarnó los ideales regeneracionistas surgidos tras la pérdida del Imperio. Esta corriente supuso un revulsivo para el sentimiento patriótico ante la amenaza del modernismo y la posible europeización de la cultura hispana. En consonancia con este sentir en 1900 proyectó el arquitecto José Urioste y Velada (1850-1909; titulado en 1879) el pabellón de España para la Exposición de París. Para este escaparate internacional, en el que los organizadores solicitaron la proyección del estilo más característico de cada país, se volvió a escoger el modelo del palacio de Monterrey, «en el deseo de recordar la poderosa España de Carlos V» (5). Se apreció en éste un símbolo del pasado glorioso español y una esencia castellana absolutamente alejada de lo oriental y de lo foráneo, puesto que con ello,

entre otras cosas, se ensalzaba la etapa de esplendor cultural de las universidades de Salamanca y Alcalá de Henares (6). El repertorio formal del exterior del pabellón estaba extraído de estos inmuebles además del Alcázar y el Hospital de Santa Cruz, ambos en Toledo. En el primer piso estaba la puerta de acceso, muy similar a la de Alcalá, que estaba también presente en el balcón del segundo piso y en el piñón con el escudo de España que remataba la fachada. El proyecto de Urioste contaba además con una torre que daba un aspecto irregular al edificio. Era en ésta donde se encontraba la cita directa a la decoración de la fachada del Alma Mater a la que añadió la crestería del palacio de Monterrey.

El éxito de este técnico fue el punto de partida de la identificación del neoplateresco como el estilo más propiamente español, en una época en la que la cuestión de la búsqueda y creación de una arquitectura nacional era especialmente candente.

De este modo, el modelo de Monterrey fue aceptado por los arquitectos, lo que favoreció su expansión en primera instancia en Madrid, ya fuese tanto en inmuebles privados o como públicos. Entre los primeros sobresale la casa del duque de Sueca (1904), del citado José Urioste, situada en la calle Barquillo. Entre los segundos destaca el proyectado por López Sallaberry (1858-1927; titulado en 1881) para la revista Blanco y Negro (1899) en la calle Serrano, en cuya fachada insertó medallones, pilastras con decoración de grutescos y escudos dentro del repertorio habitual de este estilo. Por este motivo, tal como señaló Pedro Navascués, este inmueble se convirtió en la pauta para una serie de palacios que se construyeron en Madrid a partir del 1900 (7). En este mismo ámbito representativo conviene mencionar los diseñados en Castilla y León, caso del Ayuntamiento de Valladolid (1898) (8), proyectado por Enrique Repullés Vargas (1845-1922; titulado en 1869) y el palacio de la Diputación provincial de Palencia (1907) de Jerónimo Arroyo (1871-1946; titulado en 1899) (9).

El estilo del pabellón se repitió de nuevo en el que diseñó Eladio Laredo y Carranza (1864-1941; titulado en 1891) para la Exposición Internacional de Arte de Roma en 1911, donde volvió a triunfar como modelo (10). Esta proyección remite al palacio renacentista en el cuerpo superior y en las torres. Además, en este mismo año, la Sociedad Española de Amigos del Arte organizó la Exposición sobre la Casa Española, en la que pronunció un influyente discurso Vicente Lampérez y Romea (1861-1923; titulado en 1886) y en la que Leonardo Rucabado (1875-1918; titulado en 1900) ganó el primer premio con su trascendente *Proyecto de Palacio de un noble en la Montaña*, que marcó las pautas de la naciente corriente regionalista en su vertiente montañesa.

Posteriormente, en 1915, se celebró en San Sebastián el VI Congreso Nacional de Arquitectos, que supuso la consolidación de la arquitectura regionalista y, por lo tanto, la pervivencia del neoplateresco como modelo arquitectónico gracias a las tesis de Aníbal González Álvarez (1876-1929; titulado en 1902) y el citado Rucabado. Este último defendió que la arquitectura cántabra no era sólo la que se había erigido en su tierra natal, sino la que a lo largo de los siglos habían puesto en pie los canteros montañeses. Este planteamiento, en una época en la que se creía que Rodrigo Gil de Hontañón provenía de aquella zona, dio vía libre a la presencia de detalles del palacio de Monterrey en esta nueva corriente arquitectónica que reivindicaba la arquitectura local de cada una de las regiones de España. A partir de esta fecha comenzaron a abundar ejemplos de Monterrey por gran parte de la geografía española.

De este modo, la arquitectura regionalista se fundamentaba en el fracaso del eclecticismo que, como solución al problema de la búsqueda de una nueva estética para el siglo XIX, no había satisfecho plenamente ni había sido aceptada de forma unánime (11). Por otro lado, a principios del XX comenzó a ser considerado como extranjerizante, en contra de lo castizo, de manera que el regionalismo fue valorado como una estética regeneradora.

A nivel nacional tres fueron los focos más importantes del regionalismo: el del norte de España, inspirado en las casonas cántabras, representado principalmente por Leonardo Rucabado y Javier González de Riancho (1881-1953; titulado en 1905) (12), su variante neovasca en la que destaca Manuel María Smith Ibarra (1879-1956; titulado en 1904) (13) y el andaluz, entre los que sobresalieron, entre otros, Aníbal González y Juan Talavera y Heredia (1880-1960; titulado en 1909) (14). Junto a estos tres núcleos es necesario mencionar la aportación de otras ciudades como Valencia (15), Zaragoza (16) y la ciudad objeto de nuestro estudio.

En el caso de Salamanca se optó por el neoplateresco como expresión formal del regionalismo charro. Su principal representante fue el arquitecto Santiago Madrigal Rodríguez (1878-1932; titulado en 1904) (17). No existe constancia de su asistencia al VI Congreso Nacional de Arquitectura, pero el hecho cierto es que sus obras son una consecuencia directa de la aplicación de aquellas recomendaciones, es decir, la vuelta a las formas arquitectónicas autóctonas y a los estilos históricos de cada región. Así las cosas, Santiago Madrigal a partir de entonces comenzó a proyectar edificios inspirados en obras renacentistas locales.

La actividad de este técnico fue muy intensa durante casi una década, entre 1916 y 1925, en la que podemos diferenciar tres etapas. La primera, que abarca desde 1916 hasta 1920, se caracteriza por la introducción de elementos neoplaterescos con un marcado sentido ornamental, poco fieles a los modelos originales, combinados con diferentes materiales lo que proporcionaba un efecto cromático. A esta época pertenecen el inmueble proyectado para Antonio González (1916), en la calle Quintana nº 3 y la casa de Juan González Ramos (1918) en la calle Azafranal. La segunda, que comprende desde 1920 a 1923, supuso un cambio significativo en sus diseños al concebirlos con fórmulas más cercanas al purismo plateresco. De esta etapa destacan dos sedes bancarias, la del Banco del Oeste (1920) (il. 2) en la calle Zamora nº 2 y la del Banco Coca (1923) en la plaza del Liceo. Su última etapa, que se extiende desde 1923 hasta su retiro de la práctica arquitectónica en 1926, estuvo presidida por una drástica contención ornamental que podemos relacionar con el purismo de la arquitectura española de las últimas décadas del siglo XVI. De esta época merecen mención especial el anfiteatro anatómico de la Facultad de Medicina (1925) en la calle Ramón y Cajal con vuelta a la calle Fonseca y la propia residencia de Madrigal (1925) en la calle Toro.

Sin duda, lo más llamativo de su elección fue su voluntad manifiesta de huir de la mera copia del modelo Monterrey. Es posible que la explicación estuviese en los mismos principios defendidos por los ideólogos del nacionalismo, que eran más partidarios del concepto de adaptación que del de copia. Por este motivo Santiago Madrigal quiso hacer algo diferente y reivindicó toda la arquitectura renacentista salmantina.

Las fuentes de inspiración fueron variadas, entre ellas destacaron el palacio de la Salina -actual sede de la Diputación Provincial- del que recogió la idea de los atlantes colocados a modo de ménsulas en el patio para adherirlos a sus fachadas domésticas. La portada del Convento de San Esteban, cuya interpretación fue visible en las columnas abalaustradas de sus inmuebles, que recuerdan a la de los machones que flanquean la entrada del convento. El palacio de los Rodríguez Figueroa -hoy sede del Casino-, obra que estudió con minuciosidad, pues entre otras cosas intervino en ella para llevar a cabo una reforma, del que procede el situar los medallones sobre las ventanas del piso principal. A pesar de estas referencias, el palacio de Monterrey también estuvo presente en sus obras, en concreto en las galerías de vanos separados por columnillas dispuestas en el último cuerpo de las fachadas, en ocasiones coronadas por cresterías caladas, que constituyen una inspiración casi literal de los modelos de Gil de Hontañón. En sus últimas obras, orientadas, como hemos anticipado, hacia un mayor clasicismo, tuvo presente otro de los palacios renacentistas de la ciudad, el de Orellana, cuya huella queda patente en sus obras gracias a las zapatas y los frontones lisos dispuestos sobre los huecos.

En definitiva, este arquitecto optó por proyectar una arquitectura neoplateresca de carácter más global, aunque de acento local. Esta decisión es en parte llamativa, ya que en esos momentos el referente a nivel nacional era el Palacio de Monterrey, que Madrigal tuvo presente sólo de manera parcial.

No por esto Salamanca carece de ejemplos afines al modelo de Gil de Hontañón. Lo más llamativo es que con anterioridad al Congreso de San Sebastián la ciudad carecía de obras neoplaterescas. A partir de 1921, surgieron cinco edificios de carácter público y salvo uno, los demás fueron proyectados por arquitectos foráneos ligados a instituciones oficiales. Este es el caso de la desaparecida sede de Correos y Telégrafos (1917) que proyectó José Yarnoz Larrosa (nacido en 1884; titulado en 1910) en la plaza de Santa Eulalia. En esta ocasión el arquitecto optó por este estilo, tal como señaló Pedro Navascués, en base al criterio que estipulaba que las oficinas de esta entidad debían emplear los estilos históricos típicos de la localidad en la se ubicaban (18). El edificio constaba de tres plantas y semisótano y fue en las ventanas del último piso donde la cita al palacio renacentista fue más explícita, ya que situó una galería de arcos semicirculares con medallones en las enjutas, apoyados en pilastras cajeadas y un pretil formado por balaustres (19).

Otra de las obras significativas fue el cuartel de Caballería (1920) situado en la plaza de la Glorieta (il. 3). El autor del proyecto inicial fue el capitán de ingenieros Felipe Rodríguez López, quien concibió una fachada enmarcada por unas torres similares a las del palacio renacentista, mientras que, otras de menores dimensiones flanqueaban la puerta principal. A su vez dispuso algunos detalles decorativos en esta última como una triple arcada, con un par de pilastras con grutescos a cada lado, a los que añadió unas conchas -en referencia a la fachada de la casa del siglo XV decorada con estos elementos-, así como las molduras con orejeras de las ventanas de la primera y segunda planta, inspiradas en las de la plaza Mayor, de manera que tuvo en cuenta algunos elementos representativos de la monumentalidad de la ciudad. Posteriormente, en 1925 y 1927, Fernando González modificó parte de este proyecto, siendo lo más significativo la supresión de los dos torreones del cuerpo central por uno de nuevo diseño y de mayor grosor. De este modo, este inmueble despertó grandes elogios por parte de la prensa local, también cosechó críticas por parte de los



defensores de una arquitectura moderna (20).

Los otros ejemplos de neoplaterescos que estudiaremos se encuentran en la plaza de los Bandos, cercana a la plaza Mayor, en la que se sitúa el palacio renacentista de Garcigrande, el convento de los Carmelitas Descalzos (siglo XVII) y viejas casonas nobiliarias, que fueron desapareciendo a lo largo del siglo XX. La indudable representatividad que emanaba de este ágora justificó la opción historicista de la mayoría de los inmuebles que se erigieron a finales de la segunda década del siglo XX.

Así, en 1928, José María de la Vega y Samper (1900-1980; titulado en 1926) proyectó la nueva sede de la compañía Telefónica. La empresa adquirió el palacio de los Solís (siglo XV) del que tan sólo se conservó una ventana, que está encajada en el costado del torreón con vuelta a la calle Concejo, y la puerta de ingreso con arco de medio punto flanqueada por columnas, que se modificó para que armonizase estéticamente con el de la portada del palacio de Garcigrande. Tal como habíamos visto con la nueva oficina de Correos, esta empresa también estipulaba la necesidad de proyectar un edificio que se adaptara al estilo representativo de la localidad donde se erigía. Esta voluntad quedó patente, en este caso, al introducir una nueva referencia al palacio de Monterrey, que resulta muy obvia en la parte del torreón, con un triple vano en cada costado, al igual que en la crestería calada con flameros. En el interior prescindió de esta carga decorativa, a pesar del uso público con que se concibió el inmueble.

Colindante con este edificio se encuentra el antiguo inmueble de la Caja de Previsión Social (1928) -que en el futuro albergará el Centro de Documental de la Memoria Histórica-, firmado por el arquitecto salmantino Joaquín Secall Domingo (1881-1957, titulado en 1911) (21) (il. 4). El proyecto respondía al modelo de banca-vivienda, por lo que distribuyó la planta baja y la principal para las dependencias de la entidad, mientras que los otros dos pisos albergaban dos viviendas por rellano y el ático estaba destinado a trastero. A pesar de que la voluntad del arquitecto no fue la de proyectar un edificio neoplateresco, sino uno que fuera esencialmente salmantino, para lo que introdujo algunos elementos reinterpretados de la arquitectura barroca local, logró proyectar una de las obras más representativas de esta corriente (22). Esto se aprecia especialmente en el cuerpo donde situó la puerta de acceso, ya que lo concibió a modo de torreón coronado por una crestería calada que lo diferencia de los otros cuatro. La cita a Gil de Hontañón también estaba presente en el cuarto piso, donde se abren ventanas de medio punto con pilastras cajeadas y balaustres en toda su longitud.

A partir de 1925, año en que se celebró la Exposición Internacional de París, el art déco comenzó a difundirse en España y Salamanca no fue una excepción, ya que cuenta con algunos ejemplos en arquitectura a inicios de los años treinta. Este estilo convivió con las primeras muestras de racionalismo por parte de algunos de los arquitectos que formaron parte de la denominada Generación de 1925, entre otros, Casto Fernández-Shaw (1896-1978; titulado en 1919), Fernando García Mercadal (1896-1985; titulado en 1921) o Luis Gutiérrez Soto (1900-1977; titulado en 1923) (23). Por otro lado, en 1930 tuvo lugar la Exposición de Arte y Arquitectura Moderna en el Ateneo de San Sebastián, antesala de la reunión de arquitectos que se celebró en este mismo en Zaragoza, en la que se constituyó el GATEPAC (Grupo de Arquitectos Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Gracias a éstos

se consolidó el racionalismo a nivel nacional, ya que fueron defensores a ultranza de esta corriente, cuya labor fue interrumpida por el estallido de la Guerra Civil (24).

Las características formales del este movimiento defendía los volúmenes netos, las composiciones horizontales, el vano continuo, los remates en terraza, los interiores luminosos, la austeridad decorativa, etc. Esta última fue quizás la más significativa, ya que en Salamanca existen ejemplos que cumplen con esta exigencia, como es el inmueble de Arturo Núñez (1933), proyectado por Genaro de No Hernández (1894-1978; titulado en 1918), situado en situado en la calle Toro nº 25 con vuelta a la de Brocense, que constituye en la fecha actual uno de los ejemplos más puros del racionalismo salmantino y una de las obras más conocidas ya en la época (25). Sin embargo, la práctica habitual consistió en añadir en la fachada paramentos de ladrillo visto, algo frecuente en el art déco, lo que Oriol Bohigas denominó como “ladrillismo” a través del cual logran romper con el predominio de los ritmos apaisados (26).

Uno de los arquitectos más representativos de esta tendencia en la ciudad fue Francisco Gil González (1905-1952; titulado en 1933) (27), autor del inmueble del catedrático César Real de la Riva (1936) situado en la confluencia de la calle Zamora con Concejo y por lo tanto, en esquina con la ya mencionada plaza de los Bandos (28) (il. 5).

Este edificio consta de planta baja, tres pisos y un ático. De gran singularidad, destaca por el escalonamiento y el retranqueamiento de planos, del que se deriva un juego marcado de luces y sombras, al que su artífice añadió elementos historicistas dentro de una composición claramente racionalista. Éstos son los balaustres decorativos en los antepechos, la cornisa del remate, los canes pétreos del alero y los arcos de rosca ubicados en el cuerpo del torreón, todos ellos inspirados en Monterrey. La novedad estilística era indudable, ya que formalmente el inmueble recuerda las formas del edificio Capitol de Madrid (1931-1933), de los arquitectos Vicente Eced (1902-1978; titulado en 1927) y Luis Martínez Feduchi (1901-1975; titulado en 1927), sin embargo resulta llamativo la inclusión en último cuerpo, lo que pudo estar motivado por su ubicación, en la que como hemos visto predomina la arquitectura historicista.

Otro inmueble significativo es el Banco de España (1936), en el frente sur de esta plaza, cuyas fachadas laterales lindan con las calles Rector Brocense y Rector Lucena (il. 6). El proyecto fue del arquitecto Romualdo de Madariaga Céspedes (1894-1970; titulado en 1918), quien concibió un edificio con una carga de representatividad y monumentalidad, justificada por tratarse de una entidad bancaria en la que predominaba lo conservador al mismo tiempo que era representativa de su significación económica y social. Todos estos condicionantes propiciaron la elección de un estilo tradicional de la ciudad, en el que una vez más sirvió de referente el palacio de Monterrey (29).

La sucursal del Banco de España en Salamanca consta de cuatro plantas y un ático. La fachada principal está compuesta por dos torres laterales, inspiradas en el palacio renacentista, que enmarcan un cuerpo central. Las primeras iban inicialmente rematadas por una crestería calada, que fue sustituida por un tejado con alero, lo que aminora la influencia de aquel inmueble. Éste vuelve a estar presente en la arquería de las ventanas del cuerpo central y de la parte superior de la torre. En las fachadas laterales se repite de manera simplificada el esquema de la principal. Se empleó la característica piedra local combinada con granito en

el cuerpo inferior. El acabado final del proyecto sufrió varias modificaciones que alteraron el preciosismo neorrenacentista inicial de Madariaga y que afectó a los torreones y a las molduras de puertas, ventanas, balcones en los que se cambió su remate por frontones triangulares y se esculpió el escudo de España del Régimen Franquista, enmarcado en un plano de placa en bajorrelieve (30). Debido al estallido del Guerra Civil la obra fue paralizada y se terminó en 1942, bajo la dirección del arquitecto alemán Guillermo Lindemann, que introdujo y reformó el proyecto con notas de mayor severidad y grandilocuencia, rasgo característico de las arquitecturas fascistas.

Con el fin de la contienda la arquitectura cambió de rumbo, ya que a partir de entonces se identificó al racionalismo con la Segunda República, de modo que fue proscrito. En este período volvió a surgir la necesidad de contar con una arquitectura de carácter nacional, que fuese representativa y simbólica de los nuevos tiempos (31). En este ejercicio de introspección y de memoria retomaron la época gloriosa de nuestra historia, que se tradujo en una arquitectura inspirada en El Escorial y también en la neoclásica de Juan de Villanueva (1739-1811) (32). Existen ejemplos paradigmáticos de esta tendencia, caso del Ministerio del Aire (1941) de Madrid, de Luis Gutiérrez Soto, pero la realidad es que fuera de la arquitectura oficial existían verdaderas dificultades económicas y también para obtener algunos materiales de construcción. A esto se sumó que muchos de los proyectos realizados fuera de la capital no siguieron esta corriente y, como consecuencia, no existió un estilo único. En esta nueva búsqueda algunos retomaron el regionalismo, aunque en esta ocasión caracterizado por la austeridad en lo decorativo, donde Monterrey volvió a jugar un importante papel no sólo en la ciudad que nos ocupa, sino en otras cercanas, entre otras, Zamora (33).

A la nómina de profesionales que proyectaron en Salamanca durante la década de los cuarenta y los cincuenta se sumaron nuevos arquitectos, pero se mantuvieron los principales de la década anterior. Esto, sin duda, es significativo, ya que a diferencia de otras localidades, los de la ciudad del Tormes no fueron depurados, ni se exiliaron, ni lucharon en la guerra, de manera que muchos de los que previamente habían practicado el racionalismo ahora lo hicieron con varios estilos en los que por norma general emplearon la piedra arenisca de Villamayor.

Una de las primeras muestras del neorregionalismo corresponde al año 1940. En esta fecha el arquitecto municipal Ricardo Pérez Fernández (1894-1975; titulado en 1912) proyectó la gasolinera y la casa de vecindad (1940) aneja del empresario Ángel Nuño Sánchez, situada en la avenida de Mirat con vuelta a las calles Rodríguez Fabrés y Martín Pérez Bernardo (il. 7). La primera intención del técnico fue realizar un inmueble de estilo neogótico, del que apenas existen referencias en la arquitectura salmantina, al que añadió algunos detalles más propios de la arquitectura popular (34). La ausencia de un referente concreto del patrimonio de la ciudad motivó que el Consistorio rechazase esta propuesta. Por este motivo, en la segunda se inspiró directamente en el palacio de Monterrey y así obtuvo el beneplácito del Ayuntamiento, quien apreció su capacidad para acomodarse en el «estilo arquitectónico más característico de Salamanca» (35). El edificio de viviendas de cuatro plantas está retranqueado con respecto al pórtico de arcos carpaneles que aloja a la gasolinera. La cita al inmueble renacentista se concentra en la torre de la esquina y en la crestería, ya que en el resto de la fachada la decoración se limita a los huecos, con frontones en el primer y último piso, así como el vierteaguas en los restantes de esta planta.

Otro ejemplo significativo de fecha temprana es el colegio de las Hijas de Jesús (1943), situado en la calle Toro nº 17 (il. 8). Fue proyectado por el ya citado Genaro de No Hernández, uno de los técnicos capaces de plasmar un racionalismo puro, pero en esta ocasión optó por un historicismo atemperado.

El inmueble se sitúa en una de las principales arterias de la ciudad, muy cercano a la plaza Mayor, a la que hace referencia únicamente en el balcón de hierro del primer piso. La fachada está organizada en cinco plantas, en la que se pronuncian suavemente tres ejes, los dos de los extremos y el central, resaltados por el almohadillado. En el último cuerpo es donde aparece la referencia a Monterrey, en el que dispuso un cuádruple ventanal formado por arcos de medio punto moldurados, sin balaustres, encuadrados por pilastras. El técnico buscó la continuidad visual con respecto al edificio lindero (1923), obra de Santiago Madrigal, quien situó en la galería superior ventanas geminadas enmarcadas por pilastras cajeadas (36).

A partir de entonces, el recuerdo a Monterrey en las nuevas edificaciones se situó exclusivamente en el último cuerpo de los edificios. A diferencia de lo visto en décadas anteriores, en la posguerra se prescindió de la decoración en las pilastras así como de las cresterías, las columnillas, los capiteles, etc. como se aprecia en el inmueble del abogado Pedro Serrano Piedecosas (1946), firmado por Eduardo Lozano Lardet (1897-1968; titulado en 1923), en la Avenida Mirat nº 61 con vuelta a la Puerta de Zamora (37) (il. 9).

La referencia al conjunto arquitectónico del renacimiento salmantino es evidente en la solución de los vanos de la esquina, en los que tuvo presente el palacio de Garcigrande. Es singular el juego de la alternancia de los vanos en los tres pisos restantes: los inferiores rectangulares con frontones triangulares -como los del palacio de Orellana de esta ciudad-, los intermedios sencillos de forma rectangular y los superiores de medio punto, enmarcados por un alfiz rectangular, se resuelven a modo de balcón con balaustres de piedra en los antepechos. Es en este último cuerpo donde la huella de Monterrey aparece insinuada despojada prácticamente cualquier tipo de decoración. La planta baja estaba destinada a locales y a una vivienda mínima para el portero, mientras que en el resto de pisos ocupaban una vivienda por rellano.

Por último, conviene destacar otros dos ejemplos significativos de nuevo situados en la plaza anteriormente estudiada. El primero es el edificio de la Unión y el Fénix (1950) -actualmente Grupo Curto-, del arquitecto catalán Eusebi Bona i Puig (1890-1972; titulado en 1914), en la calle Dámaso Ledesma con vuelta a la Plaza de San Boal y calle Zamora (38) (il. 6). Proyectó un inmueble que debía acoger en la planta baja locales para comercios y las oficinas de la entidad y en las cinco restantes viviendas. Los materiales empleados fueron los ya vistos en otros casos, granito para el zócalo y el resto de las fachadas de piedra franca, algo que el artífice estudió muy detenidamente (39), realizando un inmueble en clave conservadora, ecléctica y neorenacentista. Esto se percibe sobre todo en elementos decorativos, como son los arcos de medio punto de la planta baja, donde destaca la solución en esquina que armoniza con el ya citado palacio de Garcigrande. Las ventanas aparecen decoradas con pilastras con capiteles corintios, mientras que en el último cuerpo destacan la galería de arcos de medio punto con antepechos de balaustres de piedra franca, en clara resonancia con el palacio de Monterrey. Lo más llamativo del edificio es la torre con reloj que se cubre con una pequeña falsa cúpula y una crestería con una decoración preciosista.

En frente de este edificio se encuentra la sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad (1964) -actualmente Caja Duero- situada en la plaza de los Bandos con vuelta a las calles Toro y las Isabeles, proyectado por Luis Gutiérrez Soto, aunque dirigió las obras el técnico salmantino Ricardo Pérez Rodríguez-Navas (n.1928; titulado en 1958) (il. 10). La entidad bancaria adquirió el palacio renacentista, que reformó y amplió, de modo que la intervención consistió en levantar una nueva altura a modo de logia retranqueada sobre la cubierta del antiguo inmueble, que a su vez se unía a una construcción de nueva planta.

La fachada de la calle Zamora tiene un primer cuerpo con ventanas sin decoración y sencillas rejas, mientras que el resto está articulado en calles a través de semicolumnas similares a las del palacio primitivo. Finalmente, hay una galería de desnudos arcos de medio punto que rematan el edificio. Estos últimos constituyen una nueva referencia al palacio de Monterrey, bien es cierto que en este caso la cita es más una evocación que una copia. En la fachada de la calle de las Isabeles, Gutiérrez Soto introdujo una solución porticada con arcos carpaneles en el cuerpo inferior. Su diseño fue fruto del cálculo de líneas y un estudio minucioso de la conocida fachada plateresca de la Universidad de Salamanca.

El historicismo imperante en el exterior contrasta con el interior, donde lo más destacable es el gran hall de entrada, en el que se aprecia una mayor libertad en su lenguaje formal, en el que predomina la proporción y la modernidad.

La receta historicista escogida por Gutiérrez Soto fue llamativa por la fecha tan tardía, ya que este inmueble se inauguró en 1969. En buena medida su elección estuvo condicionada a su entorno, la plaza de los Bandos, un espacio representativo del neoplateresco, interpretado por una serie de arquitectos que tuvieron siempre presente el modelo instaurado por el vecino palacio de Monterrey.

Hacia la mitad de siglo XX el panorama arquitectónico español experimentó una ligera apertura a nuevas formas. Los arquitectos salmantinos, haciéndose eco de esta coyuntura, repudiaron los resabios historicistas y con ellos las citas a Monterrey.

El estilo neorrenacentista tuvo unas connotaciones específicas en España donde se tradujo en una reinención del palacio salmantino. Este revival logró imponerse tras la exposición Internacional de París de 1900 y su adopción fue consecuencia de la búsqueda de teorías que apoyaran la creación de un estilo español. Debido a su gran aceptación volvió a servir como referente en la posguerra, época en la que se retomó la búsqueda de un modelo nacional, al encarnar el símbolo del pasado glorioso.



## Notas

1. Vid. sobre este arquitecto HOAG, John: *Rodrigo Gil de Hontañón: gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985; CASASECA, Antonio: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.
2. BUENO, María José: *Arquitectura y nacionalismo: pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio Oficial de Arquitectos, 1987, pág. 99.
3. BUENO, M. J. (1987) op. cit., p. 96.
4. DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: “En busca d’una arquitectura nacional”, en *La Renaixença*, tomo I, Barcelona, 1878, pág. 149.
5. NAVASCUÉS, Pedro: “Regionalismo y Arquitectura en España (1900-1930)”, en *A & V. Monografías de arquitectura y vivienda*, nº 3, Madrid, 1985, pág. 29.
6. NAVASCUÉS, Pedro; PÉREZ, Carlos y ARIAS, Ana: “Del Neoclasicismo al Modernismo”, en *Historia del arte hispánico*, Madrid, Alhambra, 1979, pág. 316.
7. PUIG, Rafael: “Crónica de la Exposición de París. El pabellón de España”, en *Hispania*, nº 32, Barcelona, 1900, pág. 202.
8. Vid. VIRGILI, María Antonia: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid: 1851-1936*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1979.
9. Vid. GONZÁLEZ, José Antonio y HERMOSO, José Luis: *Jerónimo Arroyo López: arquitecto*, Palencia, La Editora del Carrión, 1999.
10. Vid. ORDIERES, Isabel: *Eladio Laredo: el historicismo nacionalista en la arquitectura*, Castro Urdiales, Ayuntamiento de Castro Urdiales y Derivados del Fúor, 1992, págs. 137-154.
11. NAVASCUÉS, Pedro: “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”, en *Revista Española de Ideas Estéticas*, nº 114, Madrid, 1971, pág. 114.
12. Vid. MORALES, María Cruz: *Javier González de Riancho (1881-1953): arquitecto*, Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1983.
13. Vid. PALIZA, María Teresa: *Manuel María de Smith Ibarra: arquitecto, 1879-1956*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1988.
14. Vid. VILLAR, Alberto: *Juan Talavera y Heredia: arquitecto, 1880-1960*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977; VILLAR, Alberto: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

15. Vid. SERRA, Amadeo: "Arquitectura regionalista en la ciudad de Valencia (1900-1936)", en VV. AA.: *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, págs. 547-550.
16. Vid. HERNÁNDEZ, Ascensión: *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 1999.
17. DÍEZ, José Ignacio: *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*, Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León / Delegación de Salamanca, 2003, págs. 239-277.
18. NAVASCUÉS, Pedro: *Arquitectura española: 1808-1914*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pág. 680.
19. DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., p. 286.
20. DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., p. 292.
21. NIETO, José Ramón (dir.): *El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Salamanca, Caja Duero, 2001, págs. 164-165.
22. NÚÑEZ PAZ, Pablo; REDERO GÓMEZ, Pablo y VICENTE GARCIA, Juan: *Salamanca: guía de Arquitectura*, Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León / Delegación de Salamanca, 2001, pág. 134; DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., p. 296.
23. Vid. DIEGUEZ, Sofía: *La generación del 25: primera arquitectura moderna en Madrid*, Madrid, Cátedra, 1997.
24. URRUTIA, Ángel.: *Arquitectura española: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 241-249.
25. GARCÍA, Antonio: *Arquitectura contemporánea en España: el arquitecto Genaro de No*, Madrid, Edarba, 1935, págs. 28-35; PIZZA, Antonio: *Guía de la arquitectura del siglo XX en España*, Madrid, Electa, 1997, p. 96; NÚÑEZ PAZ, P.; REDERO GÓMEZ, P.; VICENTE GARCIA, J. (2001) op. cit., págs. 164-165; NIETO, J. R. (dir.) (2001) op. cit., págs. 34-35; DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., págs. 422-423.
26. BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970, pág. 7.
27. NÚÑEZ, Sara: "El arquitecto Francisco Gil González (1905- 1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX", en VV. AA.: *XVI CEHA, Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, 2006, págs. 457-463.
28. NIETO, J. R. (dir.) (2001) op. cit., págs. 138-139; DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., págs. 417-417.
29. VV. AA.: *Arquitectura Bancaria en España*, Madrid, Ministerio de Fomento y Electa, 1998, p. 244; NIETO, J. R. (dir.) (2001) op. cit., págs. 152-153; DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., pág. 297-300.

30. *La Gaceta Regional*, 4-II-1940, “El nuevo Banco de España y sus escudos”, pág. 1.
31. Vid. NIETO, Víctor Manuel: “Historia del arte y los tópicos nacionalistas en el período de la Autarquía”, en VV. AA.: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, págs. 215-232.
32. BONET, Antonio (coord.): *Arte del Franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 23.
33. Vid. ÁVILA, Álvaro: *Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)*, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, págs. 1367-1447.
34. NIETO, J. R. (dir.) (2001) op. cit., p. 40.
35. Así aparecía especificado en la memoria del proyecto redactado por el técnico Ricardo Pérez Fernández. Archivo Municipal Salamanca (A. M. S.), Caja 1838. Expediente 684.
36. DÍEZ, J. I. (2003) op. cit., págs. 272-273.
37. A. M. S., Caja 6291. Expediente 297; NIETO, J. R. (dir.) (2001) op. cit., págs. 144-145.
38. NÚÑEZ PAZ, P.; REDERO GÓMEZ, P.; VICENTE GARCIA, J. (2001) op. cit., p. 172.
39. Bona i Puig efectuó varios viajes a Salamanca en el mes de abril de 1948, previos al comienzo de las obras, para «visitar el emplazamiento del edificio, tomar nota de las construcciones circundantes, saturarse del ambiente y de la arquitectura de esa bella ciudad y cambiar impresiones con su Arquitecto Municipal, con objeto de anticiparse a cualesquiera objeciones futuras». A. M. S., Caja 6371/2. Expediente 3.

**Ilustraciones:**



1. GIL DE HONTAÑÓN, Rodrigo y MARTÍN de SANTIAGO, Fray: Palacio de Monterrey, 1539, Salamanca (España)



2. MADRIGAL, Santiago: Banco del Oeste, 1920, Salamanca (España)





3. RODRÍGUEZ, Felipe y GONZÁLEZ, Fernando: Cuartel de Caballería, 1920-1927, Salamanca (España)



4. SECALL, Joaquín: Edificio de la Caja de Previsión, 1928-1932, Salamanca (España)



5. GIL, Francisco: Edificio de César Real de la Riva, 1936, Salamanca (España)





6. De MADARIAGA, Romualdo y LINDEMANN, Guillermo: Banco de España, 1936-1942, Salamanca (España)



7. PÉREZ, Ricardo: Edificio y gasolinera de Ángel Nuño Sánchez, 1940, Salamanca (España)



8. De NO, Genaro: Colegio de las Hijas de Jesús, 1943, Salamanca (España)



9. LOZANO, Eduardo: Edificio de Pedro Serrano Piedecosas, 1946, Salamanca (España)



10. GUTIÉRREZ, Luis y PÉREZ, Ricardo: Fachada del Palacio de Garcigrande y ampliación del mismo como sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1964-1969, Salamanca (España)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El humor gráfico en *Cuadernos para el diálogo*. Los dibujos de Layus

María de la Paz Pando Ballesteros  
Universidad de Salamanca

### Resumen

El humor gráfico sirvió durante la Dictadura de Franco como instrumento para criticar al Régimen y sus métodos represivos, para denunciar la ausencia de derechos y libertades de los ciudadanos y para defender valores y principios democráticos, todo ello ante la mirada del censor y con un lenguaje propio y compartido por muchos como es el humor y la caricatura. Layus ejercerá este magisterio desde la revista *Cuadernos para el Diálogo*, desde la que luchará por conseguir un cambio político.

### Abstract

*The graphical humor was used during Franco's Dictatorship as instrument to criticize the Regime and his repressive methods, to denounce the absence of rights and freedoms of the citizens and to defend values and democratic principles, all this under the eyes of the controller and with a specific language, shared by many people, as the humor and the cartoon are. Layus exercised this teaching from the magazine Cuadernos para el Diálogo, from where he fought to obtain a political change.*

Como es sabido, los regímenes dictatoriales, y, por ende, también el franquismo, pretenden ocupar todo lugar de memoria posible, las fiestas, los nombres de las calles y plazas, los monumentos conmemorativos (estatuas, medallones, relieves... símbolos en general), la información emitida, el humor, etc. asegurándose así la transmisión de un mismo discurso socializador, mediante un fuerte control y censura.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el franquismo no fue capaz de mantener, por unos u otros motivos, el dominio absoluto de todos los flancos y desde determinados sectores, que en otros momentos habían sido fieles al Régimen, empezaron a levantarse voces críticas, al principio tenues pero que con el paso del tiempo fueron ganando en volumen y consistencia.

Tal fue el caso de la emblemática revista *Cuadernos para el Diálogo*, fundada en 1963 por Joaquín Ruiz Giménez, que realizará una crítica a la Dictadura también a través de sus páginas de humor, las cuales serán, en esta ocasión, el objeto de nuestra investigación.

El humor gráfico fue uno de los instrumentos que contribuyó durante la Dictadura a la formación de una identidad común de quienes defendían valores y principios democráticos (1), convirtiéndose así en una herramienta para crear una conciencia colectiva.

Como ha estudiado Cristina Peñarín (2), el humor actuará también como un lugar de memoria real, no oficial, un espacio desde el que puede verse y practicarse la contestación de forma implícita, obvio, pero desde el que se cuestionan valores aceptados, se resignifican los tópicos sociales, se visibilizan los tabúes o se invierten las jerarquías, entre otras cosas.

Veremos como todos estos presupuestos se cumplen en los dibujos satíricos de Layus publicados en *Cuadernos para el Diálogo*, centrándonos especialmente en aquellos que el humorista realiza durante la época en la que fue el único dibujante-humorista de la publicación, concretamente desde el Número 52 correspondiente a enero de 1968, cuando aparece la primera viñeta de LAYUS, hasta el número 94 de la Revista que corresponde al mes de julio de 1971 cuando empiezan a participar otros humoristas.

## I. LA REVISTA Y SU FUNDADOR

La evolución del pensamiento de Ruiz Giménez a lo largo de la Dictadura fue pareja en el mesofranquismo a la de su Publicación. Ruiz Giménez, que, como es sabido, tuvo una colaboración muy activa en el franquismo, ocupando diversos cargos a lo largo del Régimen, evolucionó desde el mismo hacia posiciones críticas con él y, a pesar de que en un primer momento su distanciamiento fue discreto, éste fue haciéndose más explícito progresivamente.

De lo que no cabe ninguna duda, fue de su trabajo y lucha en pro de la llegada de un Régimen político democrático plural y abierto que respetase a todas las personas.

En aras de propiciar el clima idóneo para que estos valores y principios arraigasen entre los españoles



abrió las páginas de *Cuadernos para el Diálogo* a colaboraciones de variado signo ideológico, desde comunistas o filocomunistas a socialistas, liberales, católicos o agnósticos, que en muchas ocasiones no compartían más que la apuesta democrática (3). A pesar de la pluralidad descrita, hasta 1969 *Cuadernos para el Diálogo* fue una empresa esencialmente democristiana, para posteriormente adoptar de forma progresiva un tono marcadamente socialista.

Este “lugar de encuentro” aglutinó a intelectuales, profesionales, periodistas, y profesores universitarios como colaboradores asiduos, que en muchas ocasiones eran conocidos y en otras amigos, que entraban a formar parte de la plantilla de *Cuadernos* por referencias y por esos lazos de amistad y para los que la Revista se convirtió en un refugio intelectual. Articulistas y lectores coadyuvarán a la orientación de la Revista hacia un público restringido, culto y politizado, que hizo que, a menudo, fuera tachada de “burguesa” e incluso de “capitalista”.

Pese a este “handicap”, que restaba lectores, y por ende, compradores e ingresos, universitarios e intelectuales tenían, por fin, algo interesante que leer en la prensa (4). Por otro lado, el carácter elitista y su orientación clientelar a las “minorías selectas” le permitieron obtener una mayor benevolencia de la censura.

Fue una Revista de formación y propaganda política más que de información con un peso importante, como revela una tirada que la coloca a la cabeza de la prensa “política” no diaria de la época.

*Cuadernos* realizó una gran contribución, no siempre suficientemente reconocida, a la preparación del cambio político español. En efecto, desde esta tribuna se trabajó por la recuperación de la memoria democrática del país, incidiendo en unos valores que fueran aptos para todos, tales como el diálogo (orgullo y cabecera de la “empresa”), el respeto, la tolerancia o el consenso que sirvieran para reconciliar a los españoles y transmitirles unos principios, ideas y propuestas que coadyuvaran a la construcción de un nuevo sistema político, además de ser un importante proyecto cultural (5).

Sin embargo, la labor de crítica y denuncia de la Dictadura que se hizo desde esta publicación, de forma más explícita según iba pasando el tiempo, y de recuperación de una cultura democrática no se realizó únicamente desde los artículos impresos, sino que también se hizo desde la imagen, desde los dibujos de humor que la ilustran. A pesar de ello, éstos últimos no han sido objeto del estudio con el que sí ha contado la Revista.

## II. EL HUMOR GRÁFICO DURANTE EL FRANQUISMO

A lo largo de toda la Dictadura, la censura condicionó el humor gráfico, como ocurrió con el resto de las formas de expresión, provocando su práctica desaparición al menos durante los primeros años, salvo en la prensa del Movimiento, y generalizando un humor blando y ajeno a cualquier denuncia de la realidad (6).

Para evitar problemas, la mayor parte de los periódicos optaron por prescindir del humor gráfico. En



cuanto a las Revistas de humor *strictu sensu* la “décana”, como es sabido, fue *La Codorniz*. Creada en 1941 y dirigida por Mihura hasta 1944, será Laiglesia quien, a partir de ese momento, le imprima un cambio de rumbo, popularizando su humor político y acercándolo a la realidad.

Coetánea de *La Codorniz* fue *El Once* aparecida en enero de 1945 en Barcelona y especializada en el deporte. La década siguiente fue mucho más fructífera en cuanto a revistas de humor se refiere. En febrero de 1952 aparecía el semanario *Don Venerado*. Al año siguiente apareció *Don José*, dirigida por Mingote, que a pesar de su corta duración, fue el intento más serio de alternativa a *La Codorniz*, también en 1953 apareció *Tururut*, que desaparece tras haber publicado 34 números. Otras revistas humorísticas importantes aunque de menor trayectoria temporal fueron *Pepote*, *Locus*, *La PZ*, *Pepe Cola*, *Mata Ratos*.

A lo largo de los 60, década en la que ve la luz *Cuadernos para el Diálogo*, los cambios sociales y económicos, la debilidad del Régimen, y las influencias externas propiciaron ciertos cambios que coadyuvaron a que se retomara cierto interés crítico por el humor gráfico contribuyendo así a su renovación.

La obra de Luis Gasca *Historia y anécdota del TBO en España*, supuso el lanzamiento de una bibliografía crítica especializada sobre la historieta que llega hasta la actualidad, pues con anterioridad sólo había estudios esporádicos y aislados. El propio Gasca publica en 1965 *Los cómics en la pantalla*, al año siguiente *Tebeo y cultura de masas*, y en 1969 *Los cómics en España*, que tendrán una importante repercusión (7).

Siguiendo la estela de Gasca, a finales de los 60, *La Revista de Educación* publica en cuatro entregas “Apuntes para un historia de los tebeos” de Antonio Martín. La editorial Cuadernos para el Diálogo pone en circulación en 1968, *El apasionante mundo del Tebeo* de Antonio Lara y Terenci Moix escribe *Los cómics arte para el consumo y formas pop* en la ed. Llibres de Siena en Barcelona.

Ya en los albores de la Transición, la Revista *Imagen y sonido* presta sus páginas a una serie de artículos de Roman Gubern titulados “El lenguaje de los cómics”, que en 1972 aparecerán publicados en formato libro por la editorial Península. En estas mismas fechas Juan Antonio Ramírez escribe *El cómic femenino en España, arte sub y aunlación y La historieta cómica de postguerra* editados ambos por Cuadernos para el Diálogo.

Las primeras revistas especializadas en el análisis de la historieta datan también de esta época. Luis Gasca lanza en 1967 *Cuto* y al año siguiente aparece *Bang*, dirigida por Antonio Martín, ya con una clara ideología de oposición al régimen (8).

A pesar de las limitaciones, la Ley de Prensa dio un respiro al chiste crítico en la prensa española. La mayor parte de los profesionales del humor gráfico español insisten en el uso de dicho término y no el de chiste político al considerar que la libertad de expresión es un requisito imprescindible para propiciar la crítica al poder político (9), por lo tanto no habrá chiste político hasta la democracia (10), cuando los líderes políticos, durante tanto tiempo intocables, podrán ser objeto de sátira y caricatura.

A partir de 1966, como señalábamos, se daban las condiciones necesarias para provocar un cambio de rumbo en la historieta española y aparecía una nueva generación de humoristas gráficos, más atrevidos, penetrantes y agudos. De este modo, el humor fue haciéndose un hueco en las publicaciones de información

general, los diarios *Madrid*, *Informaciones* y *Pueblo* destacan por su inquietud en este tema y entre los semanarios se distingue a *Triunfo* y *Cambio 16*, ambos dieron cabida a los chistes de opinión y la tira de prensa especialmente el primero con Jules Feiffer, Quino y Copi, Chummy, etc. (11). Ante este panorama cabe preguntarse sobre la actitud de Cuadernos al respecto.

De acuerdo con lo expuesto al inicio de nuestra presentación, Cuadernos no era una Revista de humor. Su diseño sobrio, serio, ausente de gracia alguna, careciendo de anuncios hasta fechas tardías (12), haciendo uso de un lenguaje técnico, culto, extremadamente enfático, rayando la grandilocuencia y la retórica desmesurada, unido al elevado contenido jurídico de los artículos y editoriales contribuyó a darle un carácter demasiado denso y, se apartaba de cualquier atisbo humorístico, salvo la sonrisa irónica que el lector podía esbozar al leer entre líneas las solapadas críticas lanzadas al Régimen.

A pesar de esta imagen y, aunque de forma tardía, el humor también aparece en Cuadernos. La primera viñeta humorística hace acto de presencia en el Número 52, correspondiente a enero de 1968, y es firmada por LAYUS.

LAYUS, Eduardo Martínez de Pisón, en la actualidad Catedrático emérito de Geografía física de la Universidad Autónoma de Madrid y uno de los más destacados especialistas en paisajes y geomorfología medioambiental, era a la altura de los 60 un joven profesor y un dibujante casi desconocido, aunque llevaba tiempo publicando sus dibujos en el diario barcelonés *El noticiero universal*, al que llegó a través de Julián Marías. Sería el primero, pero no fue el único dibujante de la Revista, ya que cuando *Cuadernos para el Diálogo* se convirtió en semanario aparecieron por sus páginas artistas como Caín Alcaín, Peridis o Ric-Ric.

La exitosa carrera académica de Eduardo Martínez de Pisón puede haber eclipsado su faceta de dibujante y humorista. Sin embargo, su calidad artística merece un estudio y reconocimiento.

Layus, que era el apellido remoto de la familia paterna de Eduardo Martínez de Pisón, le servirá de pseudónimo para que su profesión no se vea afectada por su pasión de humorista. Llega a Cuadernos a través de la amistad con algunos de los articulistas que ya colaboraban en la Revista con los que compartía una misma posición, la de “resistente”. En concreto será Eugenio Nasarre quien le proponga a Martínez de Pisón que presente sus dibujos ante el Director de Cuadernos para ver que le parecen. Por lo que siguió, es evidente que debieron de gustarle, pero, según nos dice el dibujante, el Consejo de Redacción de la publicación debatió concienzudamente acerca de la conveniencia de incluir chistes en la Revista. El propio dibujante comenta que en aquel entonces los cuadernistas quizá lo consideraran una frivolidad (13).

Finalmente le encargaron que realizase un dibujo al mes ilustrando los artículos de fondo, aunque la preparación no era muy programada.

Las representaciones de Layus pueden encuadrarse en lo que Juan Antonio Ramírez Domínguez, ha definido como “historieta” (14). Del mismo modo, siguiendo la terminología de Tubau (15), podrían encuadrarse dentro del humor gráfico y denominarse “chiste”, si entendemos por éstos todos los dibujos, con o sin pie, que aparecen publicados en la prensa y que durante la Dictadura se utilizan ante la imposibilidad de hacer una crítica más directa.

En las historietas o chistes de Layus la imagen asume la función mimética-descriptiva; el dibujo adquiere autonomía plena como medio de expresión, mientras que los textos ocupan la función diegético-narrativa, que queda en segundo plano.

Si bien los humoristas españoles evolucionan estéticamente hacia una progresiva simplificación, eliminando líneas, ahorrando detalles, sintetizando los textos y eliminando detalles innecesarios, los dibujos de Layus parecen seguir un camino inverso, a medida que pasan los meses, el dibujante complica las escenas que representa y las recarga de detalles, siendo mucho más simples las viñetas de los primeros momentos. Contrasta así su último chiste como dibujante exclusivo de *Cuadernos* con el primero de Perich de junio de 1971 que, siguiendo el mismo formato de escena, enmarcada en un cuadro grande que ocupa toda la página interior de la pasta, sin embargo, la ilustración es mucho más simple que la de Layus. Éste último se describe como un humorista barroco que disfruta y se recrea en los detalles de los paisajes, realistas, o en los rostros de los personajes, retratos de quienes tenía próximos. Filigrana a la que se prestaba la textura y calidad del papel que admitía hasta el más mínimo detalle, algo que no podía lograrse en otras publicaciones (16).

Los chistes de Layus suelen ser en blanco y negro, respetando el formato del resto de la Revista, de gran tamaño, ocupando siempre el espacio de una página de la Revista. En algunas ocasiones la página se divide en dos secciones, en la que aparecen dos chistes, y están situados al final del ejemplar, concretamente en la penúltima página, salvo una viñeta que representa la excepción, correspondiente al N.º. 77 de febrero de 1970, en la que el chiste aparece en la página 30, anticipando la sección de Internacional, a pesar de no tener ninguna relación con el tema.

Si en todas las publicaciones la ubicación del chiste suele ser más o menos fija, la colocación en *Cuadernos* no es novedosa. El diario *Arriba*, desde comienzos de la Dictadura, colocaba los chistes casi siempre en la última página y a buen tamaño. Sin embargo, a finales de los 60 tanto *ABC* como *Ya* colocaban el chiste de Mingote o Dátile en la sección correspondiente al tema tratado cada día, que podía ser de materia nacional, local o internacional. *Informaciones* situaba a Forges en la página 2, que era la de opinión; *Madrid* a Chumy en la 3, que era la de colaboraciones, la misma que asignaba *Pueblo* a los chistes de Máximo (17).

Entre los dibujos que ahora analizamos, encontramos composiciones o personajes que incluyen textos metafóricos, diegéticos o signos icónicos, es decir discursos orales, e historietas silenciosas, mudas, esto es, dibujos sin códigos verbales donde se potencia la composición del escenario, el encuadre, el enfoque, etc. para prestar las funciones conativa y de relevo con el espectador sin salir de los marcos de lo estrictamente iconográfico.

El humor gráfico que aparece en *Cuadernos para el Diálogo* no representa una historia continuada a través de los distintos números de la Revista, sino que cada viñeta tiene significantes distintos e independientes, aunque todos ellos mantienen un mismo hilo conductor. En efecto, el mensaje que Layus desea transmitir va en la misma línea de denuncia de la opresión y reivindicaciones de libertad y Derechos Humanos de los artículos escritos publicados en *Cuadernos*, de hecho el propio dibujante confiesa que era “un artículo de

fondo más”, expresado con dibujos en lugar de texto. La misión de los chistes de Cuadernos, por tanto, no fue hacer reír. Dibujar no era el *hobby* de Eduardo Martínez, lo hacía como compromiso con sus ideales, como un deber de ciudadano comprometido, por su dignidad y por realizarlo cobraba en torno a 1.000 de las antiguas pesetas por cada entrega (18).

Mientras otros articulistas utilizaban la palabra para lograr estos fines, Layus aprovecha el poder mediático del humor gráfico. Como es sabido, el poder oficial ha temido siempre a la viñeta, por su capacidad de transmitir mensajes subversivos a la población. El *feeling* existente entre el cómic y los lectores potencia la capacidad del primero a la hora de ejercer la crítica y activar las conciencias de los segundos, pero también lo han convertido en blanco de importantes represalias (19).

Cuadernos hilaba muy fino, nunca insultó, ni ridiculizó a nadie desde su páginas escritas y, de la misma manera, tampoco en las de humor aparecieron caricaturas de los políticos, chistes eróticos o chicas ligeras de ropa. Estar “a la moda” no era su objetivo, aunque algunas de estas prácticas ya eran utilizadas por la prensa de la época.

En 1968 *La Codorniz* publicó en la portada del Nº 1406 la caricatura de todos los ministros del Gobierno: era la mesa del Consejo de ministros sin Franco pues su lugar era ocupado el espectador. No era la primera vez que la revista citada alardeaba de su osadía. Ya en diciembre de 1965 había publicado en la portada del Nº. 1255 una caricatura de Fraga con un rótulo que anunciaba la Ley de Prensa, era la primera caricatura publicada de un ministro en activo firmada por Julio Cebrián (20).

### III. LOS DIBUJOS DE LAYUS EN *CUADERNOS PARA EL DIALOGO*

Entonces, ¿en qué consiste la novedad de Layus? Realizaba «representaciones metafísicas», como a él le gusta denominarlas, «de ideología pura» (21).

En su primera representación, enero de 1968 en el Nº. 52 la página 43, denuncia la división de la sociedad en clases sociales y la explotación de los trabajadores. Dibuja al obrero o proletariado y al empresario o capitalista, éste último siempre representado por un hombre grueso, vestido con frac y pajarita, imagen que aparece muy frecuentemente representada. El cómic, a través de varias secuencias, hace alusión a la toma de conciencia de la clase obrera, que, tras muchas humillaciones, se revela contra el empresario (il.1).

La contundencia de las imágenes y el movimiento de los dibujos, perfectamente logrados, hacen innecesarias las explicaciones por lo que el pie de texto es muy breve. En cada viñeta introduce elementos diegético-temporales en un *ballon*, coloquialmente conocido como “bocadillo”, exclamaciones de dolor, en los que la letra va aumentando de tamaño según la escena va cobrando intensidad.

Los chistes de ricos y pobres han sido una constante del humorismo gráfico y literario español. Aunque con el paso del tiempo las alusiones a los ricos se fueron tiñendo de intencionalidad política, se hablaba más del capital y de los trabajadores que de ricos y pobres. A pesar de ello los humoristas prefieren centrar

su sátira intencionada en los ricos, los patronos y los señoritos, representantes del mundo capitalista al que se responsabiliza de los males económicos y sociales del país. Beligerantes con la reforma política y el tránsito hacia la democracia, estos personajes que son retratados como símbolo de la opulencia y la explotación de las clases populares se expresan con cinismo (22).

En otro número de Cuadernos la estructura social española es representada por una pirámide humana asentada sobre un mapa de la Península Ibérica, en la base aparece una representación de tipos populares, paletos, a los que más tarde nos referiremos con mayor detenimiento, vestidos de negro con boinas y muy escuálidos. En el centro de la pirámide aparecen unos grupos que representan a las clases intermedias, cuyos tipos van engordando a medida que ascendemos hacia la cúspide y el dibujante los representa con traje, corbata, gafas... y en la cúspide un hombre gordo con frac, pajarita y sombrero de copa, al que el lector puede identificar con el capital, que aparece despóticamente asentado sobre el resto de las clases sociales haciendo alarde de su opulencia. La viñeta tiene un breve pie, pues la fuerza de la imagen no necesita explicación más larga (il. 2).

La lucha por la libertad de expresión fue uno de los caballos de batalla de Cuadernos. En lo tocante a dicha libertad, se comprende que los “cuadernistas” mostraran una especial sensibilidad, dado que era precisamente una Revista la que nucleaba y aglutinaba a quienes desde ella requerían cambios. El instrumento de acción por excelencia de los democratacristianos no colaboracionistas era precisamente la palabra. Sin libertad de expresión ni siquiera cabía una eficaz defensa o propaganda de los demás derechos humanos. La censura del Régimen no perseguía solamente la libertad de expresión, hubiera querido controlar la de pensamiento. Layus ironiza sobre este “desideratum” de la Dictadura en varios momentos. En su primera página de humor aparece un guardia romano o medieval (es un tipo muy utilizado por el artista para representar a la policía franquista), atacando a un famélico personaje por tener IDEAS, término inscrito en un *ballon* (23).

En otro momento, mayo de 1969, mediante una composición compleja y utilizando una técnica muy tenebrista, representa una escena de la época de la Inquisición en la que un hombre arde en una hoguera al fondo de la escena, mientras en un primer plano una dama de la época pregunta al censor si las ideas también arden (il. 3). Meses después de que apareciera esta viñeta, dibuja otra en la que aparece una hoguera, esta vez representativa del infierno, atizada por numerosos diablos, donde están ardiendo personas y el fuego es alimentado por montones de hojas impresas. En alusión al modo en que la censura operó con muchos libros.

Otro de los temas recurrentes para los humoristas de la Dictadura es el de los “paletos”, tipos que representan el tiempo estancado en el subdesarrollo, que pretende una crítica al retraso provocado por la Dictadura, es la forma elegida para denunciar la falta de progreso, de modernidad que separa a los españoles del momento cada vez más de sus vecinos europeos.

En esta época cualquier español era “paleta” ante los ojos de un europeo. Este prototipo aparece representado con ropa negra desaliñada y boina y a ellos dedica Layus varios dibujos. En una ocasión, representa a dos de estos personajes caminado por un paraje yermo y ante la pregunta de la hora de uno de



ellos, el otro responde: «no sé. Esa nación atrasa tanto» (il. 4). El avezado lector identificará rápidamente la metáfora.

En otras ocasiones, en cambio, el “paleta” representa al testigo mudo de un cambio que lo excluye. El humor se sirve de su “retraso” para representar ideas y valores modernos. Tal es el caso que aparece reflejado en el N.º. 70 de Julio de 1969, donde un turista entusiasmado por el entorno, para él acogedor, a fines de los 60, exclama «¿Ah... qué libertad!», mientras un “paleta” atónito, a medias sabio, a medias ignorante, responde: «¿Cómo dice?», (il. 5).

Desmontar el discurso oficial autocomplaciente propagandístico del Régimen fue otro de los objetivos de los dibujos de Cuadernos. Layus dibujó con frecuencia seres de enorme tamaño, a veces representados como un rinoceronte que aplasta a los personajes, en un texto que dice: «sí señor, es más bien humillante, pero si viera como resguarda cuando llueve». El monstruo que humilla sirve aquí de enorme paraguas para quienes a él se doblegan.

Otras veces este mensaje aparece representado mediante un gigantesco guerrero medieval con lanza. En todas las ocasiones este personaje que teóricamente tiene una misión salvadora, representa una amenaza para los seres ante los que se aparece, representados temblorosos y en actitud indefensa. «Será un temor infundado, dice uno de ellos, más no sé por qué me da la impresión de que nos viene a salvar de algo otra vez» (il. 6), en una clara referencia irónica a la propaganda que hizo de Franco el “salvador del país”. El formato de la viñeta, de claras connotaciones goyescas, refuerza la impresión trágica que el chiste pretende producir.

Si en otras revistas, la representación del “Caballero de la Mano en el Pecho”, de El Greco, es utilizada por OPS para representar la severidad de la España oficial, Layus utiliza una imagen semejante, en el N.º. 53 de Febrero de 1968, en una viñeta muda, en la que el torso de un caballero aparece enmarcado dentro de un cuadro y debajo continúa un cuerpo cubierto de harapos, bien podría reflejar la disparidad entre la España real y la oficial, metáfora de la patética mezcla de orgullo y miseria espiritual de la España oficial (24). De alguna manera recordamos ante esta ilustración los conocidos versos de Machado, “A orillas del Duero”, «Castilla miserable, que es dominadora, envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora».

Como es sabido a fines de los 60 la represión y el castigo no impidieron la emergencia del recurso a la huelga para reivindicar derechos. El derecho de huelga y su represión serán representados por el humor gráfico en Cuadernos en el N.º. 57-58 correspondiente a los meses de junio-julio de 1968, meses en los que las huelgas van adquiriendo carta de naturaleza. Layus dibuja una revuelta callejera, capitaneada por una mujer, rememorando a la española al cuadro de Delacroix de “La libertad guiando al pueblo” (¿guiño, tal vez, del dibujante a las mujeres que participaron también en los movimientos huelguísticos del tardofranquismo?).

Si bien las huelgas y las revueltas estudiantiles estaban adquiriendo más importancia, la persecución de las mismas y la represión de sus protagonistas no dejó indiferentes a los humoristas del momento. En el mes de diciembre de 1968, en el N.º. 63, Layus dibujaba a dos guerreros romanos con lanzas (ya hemos hecho referencia a estos personajes), persiguiendo a un joven representado con gafas y un libro (il. 7).

Denuncia en clave de humor de lo acontecido pocos días antes al propio dibujante, entonces profesor, que en una de las revueltas fue perseguido por un policía a caballo hasta el interior del claustro de su Universidad cuando se disponía a ir a clase.

No sólo la persecución policial, sino también la represión, el maltrato y las torturas que se practicaban en las cárceles aparecían denunciadas por Layus en sus chistes. El autor además de mostrar su repulsa por este comportamiento, pretende implicar a los lectores en la contemplación de las sevicias, estableciéndose así una complicidad entre dibujante y lector que el censor pasa por alto gracias a la vestimenta medieval de los torturadores (il. 8).

En 1971 acaba de tener lugar el juicio de Burgos. Recurriendo a imágenes de personajes medievales de nuevo, para aludir a la España franquista, Layus representa a Franco como un anciano rey de aspecto inofensivo, de cuya cabeza escapa, no obstante, un monstruo gaseoso pero terrorífico, de grandes colmillos. Un guerrero le hace notar «¡Cuidado señoría: se le ha escapado otra vez el carisma» (il. 9) sugiriendo que el liderazgo de Franco se apoyó siempre antes que en el carisma en el terror y recordando que unos meses antes de que apareciera la viñeta Franco había firmado dieciséis penas de muerte.

Este fue uno de los dibujos más directamente dedicados a la figura del Jefe de Estado que la censura dejó pasar inexplicablemente, resultado que, según el propio Layus (25), no dejó de celebrar la redacción, como no podía ser de otro modo. Sin embargo, este dibujante no siempre tuvo tanta suerte, y, en alguna ocasión fue llamado al juzgado para responder al juez Mariscal de Gante si había intentado ofender a alguna alta autoridad con sus dibujos, a lo que el autor siempre respondía que eran simplemente dibujos surrealistas.

Las dudas ante un futuro incierto, que aparecían frecuentemente en los artículos escritos de la Revista, también se hacen presentes en el humor. El sedicente evolucionismo o aperturismo proclamado por el Régimen provoca enormes incertidumbres entre los “cuadernistas” que Layus refleja en el N.º. 61 en octubre de 1968 en una viñeta cuya fuerza reside en el texto al pie del dibujo, no fácil de descifrar por sí mismo. En el texto el que ridiculiza el “maquillaje” del Régimen para proclamar cambios que permitan que todo siga igual.

Pasado el tiempo, el dibujante vuelve a sugerir que nada cambia en el chiste del N.º. 81-82 de junio-julio de 1970, en el que dos “paletos” se afirmaban como un anticipo del futuro, antes que como una reliquia del pasado (Il. 10).

A través de este breve repaso por algunos de las más impactantes representaciones que Layus dibuja en Cuadernos podemos concluir que a través del humor se trata de transmitir un auténtico programa de Derechos humanos y libertades de las que carecía la España del momento, desde la petición de libertad de expresión, de pensamiento, de movimiento, el derecho a la huelga, a la integridad física, denunciando la ausencia de democracia y el abuso de poder ejercido por el Régimen sin que la censura lo impidiera. Misión que coincidía plenamente con el objetivo de la Revista.

## Notas:

1. TUBAU, Iván: *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987, pág. 49. CARABIAS, Josefina: *El humor en la prensa española*, Madrid, 1973. VVAA: *Humor política en la España contemporánea*, Madrid, Cambio 16, 1977. ROJO, Serafín: *El humor del S. XX*, Madrid, Salvat, 1970. CONDE MARTÍN, Luis: *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa, 2005.
2. PEÑAMARÍN, Cristina: “El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática”, en *Cuadernos de información y Comunicación*, nº. 7, Madrid, Universidad Complutense, 2002. PEÑAMARÍN, Cristina: “El humor gráfico y la metáfora polémica”, en *La balsa de la medusa*, nº. 42, 1996. PEÑAMARÍN, Cristina: “La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico”, en *La balsa de la medusa*, nº. 44, 1997.
3. PANDO BALLESTEROS, María de la Paz: *Los democristianos y el proyecto político de Cuadernos para el Diálogo. 1963-1969*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005.
4. ALFÉREZ, Antonio: *Cuarto poder en España: la prensa desde la Ley Fraga 1966*, Barcelona, Plaza&Janés, 1986, págs. 90 ss.
5. PECES BARBA, Gregorio: *La democracia en España. Experiencias y reflexiones*, Madrid, Temas de Hoy, 1996, pág. 121. ALTARES, Pedro: “Cantera de políticos de la democracia”, en *Cuadernos para el Diálogo*, nº. extraordinario 25 aniversario, Madrid, Asociación de la Prensa, 1988, pág. 27. BARÓN, Enrique: “Los socialistas”, en *Cuadernos para el Diálogo*, nº. extraordinario 25 aniversario, Madrid, Asociación de la Prensa, 1988, pág. 37. GARCÍA VALVERDE, Javier: “Un proyecto de modernización para España”, en *Cuadernos para el Diálogo*, nº. extraordinario 25 aniversario, Madrid, Asociación de la Prensa, 1988, pág. 55.
6. LARA, Antonio: “Los tebeos del franquismo”, en ALARY, Viviane: *Historietas, comics y tebeos españoles*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002.
7. GASCA, Luis: *Historia y anécdota del TBO en España*, Zaragoza, Diputación, 1965. GASCA, Luis: *Los comics en la pantalla*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1965. GASCA, Luis: *Tebeo y cultura de masas*, Madrid, ed. Prensa Española, 1966. GASCA, Luis: *Los comics en España*, Madrid, ed. Lumen, 1969.
8. ALTARRIBA, A.: “La historieta española de 1960 a 2000”, en ALARY, V. (2002) op. cit., p. 85 ss.
9. TUBAU, Iván: (1987), op. cit., pág. 34.
10. Desde los últimos años de ésta, el humor gráfico empieza a reflotar y aparecen numerosas publicaciones: *Hermano Lobo* nace en 1972 y se cerró en el verano de 1976. El 3 de octubre de 1972 aparece en Barcelona una revista satírica dedicada al deporte: *Barrabás* que se mantiene en el mercado hasta la primavera de 1977. Un año después, el 20 de octubre de 1973, aparece *El Papus* que logrará hacerse un hueco en el panorama periodístico a pesar de ser criticada por parte de la prensa de pornográfica y soez mientras ella

se autocalificaba como “Revista satírica y neurasténica”. Sus redactores presumían de abordar el lado más amargo de la realidad y de la manera menos complaciente por lo que sufrirán varios cierres, entre julio y octubre de 1975 y entre marzo y julio de 1976.

*Por favor* vio la luz en Barcelona el 4 de marzo de 1974 de la mano de José Ilario. Era una publicación para lectores informados donde el texto es tan importante como el dibujo, que dedica muchas páginas a glosar una actualidad que se suponía ya conocida, que permite a los colaboradores hacerles guiños cómplices en la seguridad de sentirse secundados. En ese mismo año en el mes de noviembre sale *El cocodrilo Leopoldo* que permanecerá hasta octubre de 1975.

*Muchas gracias “Revista de humor si el tiempo lo permite y la autoridad no lo impide”* duro unos meses en distintos intervalos de tiempo desde 1974 a 1976. Para entonces ya existía *Interviú* que vio la luz en mayo de 1976 consigue asentarse aunque alejado de cualquier parecido con una publicación humorística.

*El Cuervo* aparece en junio de 1977. A principios del mismo año aparece *Mata Ratas. Eh!* Nace el 11 de marzo de 1977 y en diciembre de 1978 aparece *Nacional Show* aunque no consiguen cuajar.

*Muy Señor mío* sale a la calle en diciembre de 1979 pero no sobrepasará el número 6.

*El Jueves* sale a la calle el 27 de mayo de 1977, la revista nace con la intención de ocupar un lugar intermedio entre *Por Favor*, demasiado intelectualizada, y *el Papus*.

MOREIRO PRIETO, Julián: *El humor en la Transición. Diciembre de 1973- diciembre de 1978. Cinco años con mucha guasa*, Madrid, EDAF, 2001, págs. 9-30.

11. CONDE MARTÍN, Luis: *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Milenio, 2002. CONDE MARTÍN, Luis: *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa, 2005, págs. 265 ss.

12. El primer anuncio comercial apareció en 1968, en el Número Extraordinario dedicado a la Banca.

13. Entrevista personal a Eduardo Martínez de Pisón, Madrid, 19 de noviembre de 2008.

14. Según el autor tal género puede definirse como «relato icónico-gráfico o iconográfico-literario destinado a la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético-temporal». RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio: *Historia y estética de la historieta española 1939-1970*, Salamanca, Imprenta Calatrava, 1975, págs. 1-8. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 198.

15. TUBAU, Iván: (1987) op. cit., pág. 17.

16. Entrevista personal a Eduardo Martínez de Pisón.

17. TUBAU, Iván: (1987) op. cit., pág. 46.

18. Entrevista personal a Eduardo Martínez de Pisón.
19. MELÉNDEZ MALAVÉ, Natalia: “La libertad de expresión más allá de los límites de la viñeta: de Charles Philipon a Alí Lmrabet”, en VVAA: *La Codorniz. Antología, 1941-1978*, Madrid, Edaf, 1998, págs. 71 ss. CHIVELET, Mercedes: *Historia de la prensa en España: casi tres siglos de periódicos y revistas*, Madrid, Acento, 2001. CHÚMEZ, Chumy: *50 años de humor español*, Madrid, Ediobser, 1991. ELORZA, Antonio y BAGARIA, Luis: *El humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988. MARTÍN, Antonio: *Historia del cómic español*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000. ARIZMENDI, Milagros: *El cómic*, Barcelona, Planeta, 1975. BARBIERI, Daniele: *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Paidós, 1993. GUBERN, Roman: *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Eds. De Bolsillo, 1972. CRESPO DE LARA, Pedro: *La prensa en el banquillo. 1966-1977*, Madrid, Fundación AEDE, 1988. LAGUNA PLATERO, Antonio “El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social”, en *Revista científica de Información y comunicación*, Sevilla, Seminario de publicaciones de la Universidad, 2003. LÓPEZ RUIZ, José María: *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas en la villa y corte de Madri*, Madrid, Compañía Literaria, 1995. JORGE ALONSO, Ana; MAYA RETAMAR, Rocío; CORTÉS GONZÁLEZ, Alfonso: *La dimensión social y política del cómic*, Málaga, Ediciones de la diputación, 2006.
20. VVAA: *La Codorniz*, (1998), op. cit.
21. Entrevista personal a Eduardo Martínez de Pisón.
22. MOREIRO PRIETO, J., (2001) op. Cit., pág. 143.
23. Ver la primera ilustración, correspondiente al mes de enero de 1968.
24. Ver la ilustración 4, correspondiente al mes de febrero de 1968.
25. Entrevista personal a Eduardo Martínez de Pisón.

## Ilustraciones:



PAGINA DE HUMOR



1. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, nº. 52, enero, 1968.



2. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, nº. 54, marzo, 1968.

## HUMOR

por Layus



3. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, n.º. 68, mayo, 1969.



HUMOR, por LAYUS

4. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, n.º. 53, febrero, 1968.

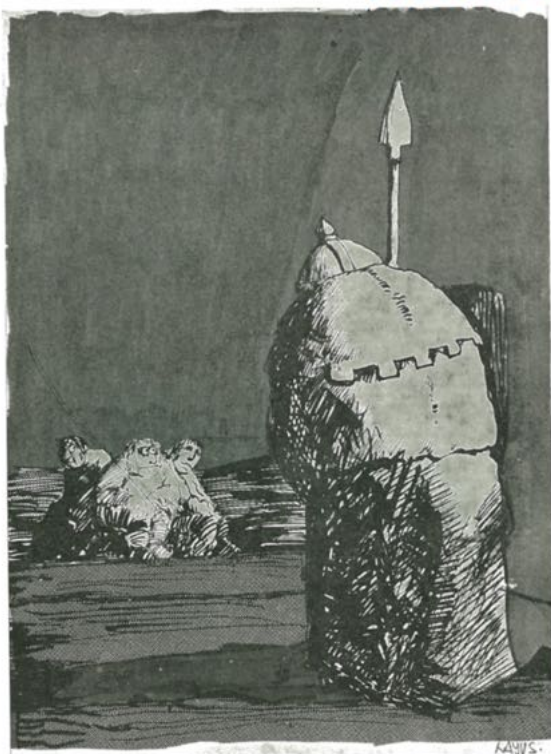
## HUMOR

por Layus



5. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, n.º. 70, julio, 1969.

## HUMOR



—Será un temor infundado, mas no sé por qué me da la impresión de que nos viene a salvar de algo otra vez.

6. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, n.º. 56, mayo, 1968.

## HUMOR

por Layus



7. Layus: “Página de humor”, Cuadernos para el Diálogo, nº. 63, diciembre, 1968.



## Página de humor

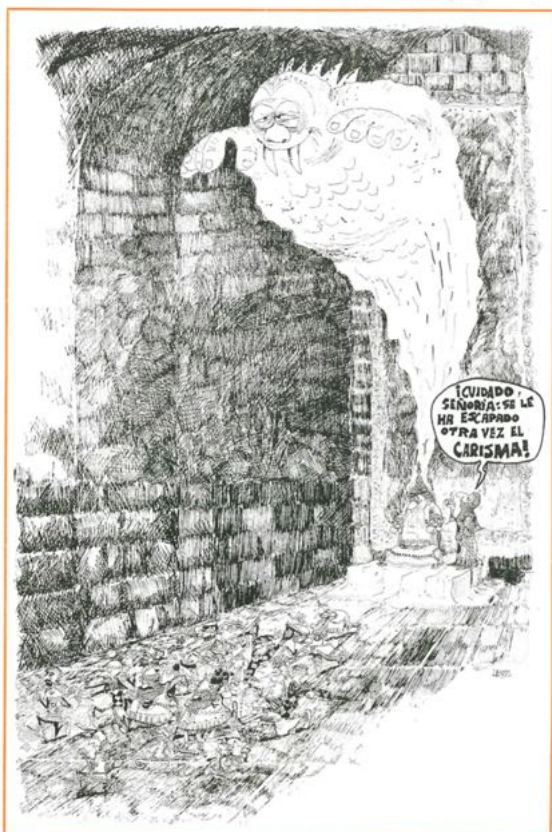
por Layus



8. Layus: “Página de humor”, Cuadernos para el Diálogo, nº. 59-60, agosto-septiembre, 1968.



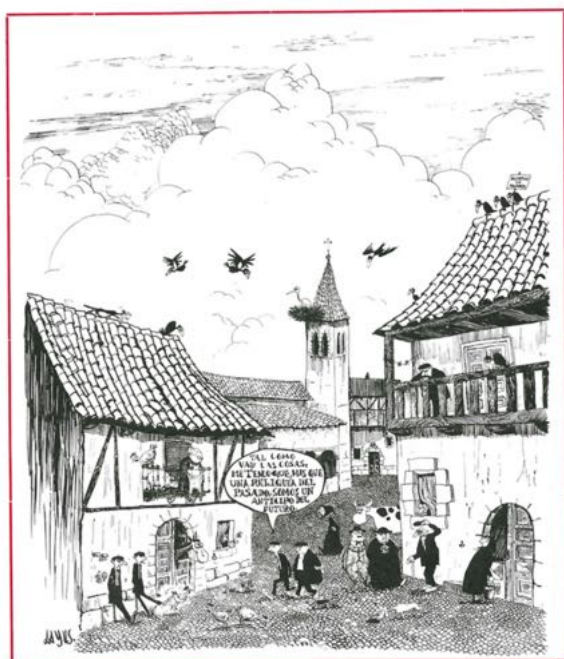
**HUMOR,** por Layus



9. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, n.º. 89, febrero, 1971.

**HUMOR,**

por Layus



10. Layus: "Página de humor", Cuadernos para el Diálogo, n.º. 81-82, junio-julio, 1970.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Imágenes para el recuerdo: cuando la arquitectura efímera perdió su condición de fugaz testigo de la Historia

María Pilar Poblador Muga

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

### RESUMEN

Históricamente, la tradición de construir imponentes arquitecturas efímeras para la celebración de fiestas, coronaciones y exequias tiene un período de esplendor entre el Renacimiento y el Barroco; sin embargo, esta práctica pervive todavía en la transición de los siglos XIX al XX con gran éxito. Ciudades como Zaragoza, de la misma manera que sucede en otras localidades españolas, organiza cabalgatas y construye templete, fuentes, pabellones o arcos de triunfo con carácter efímero. Reflejo de los valores de una época y una sociedad, estas obras por su propio carácter efímero y su bajo coste permitieron a los artistas y arquitectos una gran libertad creadora. Este es el motivo que explica sus atrevidas formas, reflejadas en imágenes fotográficas, como testigos y emblemas de una cultura.

### ABSTRACT:

*Historically, the tradition of building monumental ephemeral architectures for the celebration of festivals, coronations and funerals has a period of splendor during the Renaissance and the Baroque times; nevertheless, this practice pervives still in the transition of the XIXth to XXth century with great success. Cities as Saragossa, in the same way as it happens in other Spanish localities, it they organized cavalcades and built templete, fountains, pavilions or arches of victory with ephemeral character. Reflection of the values of an epoch and a society, these works for your proper ephemeral character and your low cost allowed a great creative freedom to the artists and architects. This one is the motive that explains your bold forms, reflected in photographic images, as witnesses and emblems of a culture.*

El nacimiento del arte efímero se remonta a los orígenes de la civilización y es tan antiguo como la pretensión del hombre por dejar una huella de su paso por la historia. En cualquier tiempo, en cualquier país, en cualquier ciudad, el anhelo por conmemorar una victoria bélica, una visita regia o un acontecimiento singular impulsaron, en algunas ocasiones, el levantamiento de construcciones provisionales, cuya fugaz presencia se acompañaba de todo un programa de actos festivos (1).

Conocemos algunas de estas obras a través de fuentes escritas, unas veces documentales y otras de carácter literario, incluso con el transcurrir de los siglos caprichosos avatares del destino han permitido que llegaran hasta nosotros sus trazas descritas en algunos dibujos, proyectos e incluso pinturas murales o de caballete, en ilustrativos relieves o en ligeros esbozos en medallas y monedas, unas veces con una imagen más definida y verosímil y otras más imaginativa y fantástica, reflejo del aspecto que debieron presentar estas construcciones provisionales, a modo de ligeras pinceladas que nuestra imaginación reconstruye en su quimera de alcanzar el sueño de recuperar el pasado. Así evocamos, envueltas en siluetas más o menos precisas, las formas que pudieron tener los arcos erigidos para conmemorar la entrada de visitas regias o los catafalcos para las exequias de monarcas o príncipes, hablándonos de una sociedad y de los gustos de una época (2).

Pero a finales del siglo XIX, con el auge de la prensa y el desarrollo de la fotografía, comenzaron a proliferar testimonios más nítidos y década tras década, progresivamente, se convierten en fuentes más precisas y fiables, aportando rigurosas imágenes contenidas en las ilustraciones de los libros o en publicaciones periódicas. Primero impresas a partir de una matriz xilográfica, calcográfica o litográfica estas estampas irán transformándose, desde finales del siglo XIX, en auténticos reportajes fotográficos que, sumados a las crónicas periodísticas y literarias, nos permiten hoy a los investigadores, como si de una secuencia cinematográfica se tratase, reconstruir cada detalle, cada minuto de un acontecimiento singular, donde algunas construcciones efímeras serán los principales figurantes de las fiestas y conmemoraciones con su rotunda presencia.

La fascinación que produce el ilusorio milagro de detener el tiempo, atrapándolo sobre un papel tras el revelado de aquellas primeras placas de cristal, que desde 1871 se impresionaban sobre una solución de bromuro, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata, contribuyeron decisivamente a la rápida difusión de las técnicas fotográficas. De hecho, a comienzos del siglo XX no sólo fotógrafos profesionales, en ocasiones dedicados a la edición de series de postales o a amplios reportajes, como el barcelonés Adolfo Mas, cuyas instantáneas hoy se conservan en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, sino también un considerable número de eruditos y aficionados, algunos de manera anónima, otras vinculados a sociedades excursionistas o simplemente como complemento a su actividad profesional, caso de arquitectos como el valenciano Demetrio Ribes (3) o el catalán José Puig y Cadafalch (4), incluso de algunos científicos como Santiago Ramón y Cajal, nacido en Petilla de Aragón (Navarra) pero afincado en Zaragoza, que recorrerán España con su cámara dejándonos espléndidas colecciones de instantáneas y vistas estereoscópicas, donde los protagonistas serán los monumentos históricos, los detalles de las obras artísticas más representativas de

cada localidad o las principales calles y plazas de ciudades y pueblos. En algunas ocasiones, estas imágenes también retendrán la fugitiva presencia de una arquitectura provisional, que hoy, lejos de constituir un mero recuerdo, envuelto en melancólicos tonos grises o sepías, nos permiten analizar con mayor precisión las costumbres y los gustos de una sociedad y de una época tan próxima en el tiempo como, a veces, insuficientemente conocida. Así, entre las numerosas imágenes recogidas por la cámara estereoscópica de Santiago Ramón y Cajal destacan las tomadas durante la Exposición Franco-Británica de Londres de 1908, que constituyen uno de los escasos testimonios conservados de este evento, celebrado paralelamente a los Juegos Olímpicos, el mismo año que tenía lugar al otro lado del Atlántico la *International Mining Exposition* en Nueva York y la *Exposição Nacional* de Río de Janeiro y, en la capital aragonesa, la Hispano-Francesa; en la cual, por cierto, también estuvo presente, como así relatan las crónicas periodísticas. A través de su reportaje, tomado como un visitante más, podemos comprobar que las tendencias estéticas inglesas se inclinaban, por aquellas fechas, hacia un exotismo inspirado en la arquitectura colonial de la India y del Norte de África, siguiendo los gustos que fascinaban al público británico, donde los efímeros pabellones mezcla de unos *revivals* entre lo hindú y lo musulmán, herencia de un romanticismo tardío, quedaron reflejados en las vistas estereoscópicas de la cámara de este ilustre aragonés universal y afamado Premio Nobel de Medicina (5).

Poco a poco el cine también irá incorporándose a la función de notario de los acontecimientos sociales y culturales, como así lo ilustra la primera película conservada del cine español, la *Salida de Misa de 12 del Pilar*, filmada por Eduardo Jimeno en Zaragoza, el 11 de octubre de 1896, siendo nuevamente la capital aragonesa una de las primeras localidades españolas en manifestar ese anhelo de progreso y modernidad. Un medio que, desde sus comienzos, va a constituir una valiosa fuente documental, sobre todo para la arquitectura, ya que la ciudad será en muchas ocasiones el escenario donde transcurren sus secuencias e incluso, en acontecimientos excepcionales, también las arquitecturas efímeras constituirán su telón de fondo.

Precisamente por su carácter fugitivo, las construcciones provisionales, unas veces en forma de arcos de entrada, otras de pabellones para exposiciones y garitas donde disfrutar de un necesario refrigerio, de fuentes, estanques y templetos, de casinos, teatros y salas de espectáculos, de restaurantes, cinematógrafos o de quioscos de música, adaptadas a las más variadas funciones y tipologías que las necesidades requieran, nos hablan de los gustos estéticos de una sociedad. Inmejorables testigos, auténticos tubos de ensayos de nuevas formas y estilos, viven una auténtica época dorada desde mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, sobre todo desde que en 1951, Joseph Paxton levantara el Crystal Palace de Londres para la primera Exposición Universal, iniciando una pugna a la que se incorporará toda ciudad que se precie, en cualquier país o continente dentro del ámbito occidental, con la firme aspiración de constituirse en emblema de modernidad y progreso, embarcándose en la organización del evento más brillante que le permitan sus posibilidades, ya sean muestras o exhibiciones universales, internacionales, nacionales o regionales, con el propósito de demostrar su modernidad y capacidad organizativa. Para lo cual, será necesaria una infraestructura urbana que generará una auténtica proliferación de edificaciones, en su mayoría efímeras, y en especial de pabellones provisionales para presentar ante el público todo

tipo de objetos procedentes del arte, la artesanía tradicional, la ciencia o la técnica de cualquier parte del mundo, junto a otros elementos decorativos que contribuyan al ornato y estructuras, más o menos ingeniosas, para el divertimento y fascinación de los asistentes.

En este contexto, la arquitectura efímera refleja de una manera extraordinaria los gustos de una época debido esencialmente a que su carácter fugaz permite plantear las más atrevidas propuestas estéticas. A esta frescura de en su diseño contribuyen decisivamente la rápida ejecución y escaso coste de sus materiales, al tratarse de obras construidas con adobe, tapial, ladrillo, madera, yeso y cañizos, aunque casi siempre son obras erigidas con sumo cuidado en su acabado; puesto que, aunque de existencia breve, cumplen una función protagonista por su llamativa presencia en la vida ciudadana. Debido a su carácter de tramoya teatral, de escenario de un acontecimiento histórico, de espectacular reclamo para el público, intentan disimular con imaginación la humilde naturaleza de su materia, cargando las tintas en su esmerado diseño y su atrevida modernidad. La gran cantidad de exposiciones regionales, nacionales, internacionales y universales que las principales ciudades del mundo occidental celebrarán en la transición del siglo XIX al XX, convertirán en imprescindibles este tipo de obras, concebidas siguiendo todos los estilos posibles, desde los historicismos o *revivals* como el neogótico o el neomedieval, pasando por todo tipo de propuestas más o menos exóticas, herederas de un gusto románico, que van desde lo neobizantino, a lo neoandalusí o lo neoejipcio hasta la fascinación por el Lejano Oriente que plantea del japonismo, convirtiendo estas obras en todo un auténtico espacio para la sorpresa y el pintoresquismo (il. 1). De hecho, si comparamos las propuestas estilísticas de los más prestigiosos teóricos del momento, para el caso español, basta recordar el ilustrativo artículo de Luis Doménech y Montaner, «En busca de una arquitectura nacional» publicado en 1876 en la revista *Renaixença*. Unos planteamientos puestos en práctica, con gran libertad, en las arquitecturas efímeras erigidas por aquella época en nuestro país, donde se dan cita un auténtico repertorio de diseños; ensayos de breve existencia que reflejan ese deseo de alcanzar un estilo que represente a una nueva era, obstinada en alcanzar la modernidad y el progreso.

El estudio de estas arquitecturas efímeras y de las celebraciones que rodeaban estos eventos, en la transición del siglo XIX al XX, supone un avance para el conocimiento de los valores de una época y una sociedad concreta. Temples, fuentes, pabellones o arcos de triunfo, junto cabalgatas y otras obras provisionales, por su propio carácter fugaz y su bajo coste permitieron a los artistas y arquitectos una gran libertad creadora en un momento crucial, precisamente cuando era buscado ese añorado estilo que representara a la nueva sociedad industrial. Las atrevidas propuestas estéticas quedaron plasmadas en imágenes fotográficas, vistas estereoscópicas y películas, fieles testigos de una cultura y de unos emblemas, que constituyen un inmejorable retrato de la historia y del arte de su tiempo (6). Imágenes atrapadas, que hoy nos permiten deleitarnos ante los aires andalusíes que sirvieron de inspiración para el efímero torreón arabizante, erigido en 1860, en la céntrica calle del Coso, patrocinado la Diputación Provincial en colaboración con la Junta de Agricultura, Industria y Comercio, para visita de la reina Isabel II durante su escala en Zaragoza del 7 al 13 de octubre, en su viaje a las islas Baleares, Cataluña y Aragón, cuya rotundas formas se han conservado para la posteridad en la temprana imagen captada por Chales Clifford, fotógrafo oficial de la Casa Real (il. 2). Entre los actos que para honrar esta visita se realizaron en la ciudad

de Zaragoza, una ciudad que a finales del siglo XIX se iba recuperando tibiamente de las heridas que en su caserío y en su patrimonio monumental habían dejado su heroica resistencia ante las tropas napoleónicas durante los Sitios de 1808 y 1809 (7), se incluyeron carros triunfales con personajes clásicos —«las fraguas de Vulcano»— y una cabalgata histórica que representada la proclamación del infante Fernando de Antequera como rey de Aragón, como así recogía el *Diario de Avisos de Zaragoza*, en «Recuerdos de antaño. Toda la familia real en Zaragoza»:

«También la Corporación provincial en unión de la Junta de Agricultura, Industria y Comercio y con los comerciantes é industriales iluminó á la veneciana todo el Coso, levantando en el centro de él un hermoso templete de gusto árabe, en el que por las noches lucían artísticos transparentes, y la Universidad, academias, sociedades y casinos desvivieron en mostrar adornos é iluminaciones de gran gusto».

Y, en cuanto a las procesiones, se dijo también:

«Fueron muchos los regocijos públicos, porque además de los gigantes y cabezudos, reformados y vestidos de nuevo, y de los carros triunfales, recorrieron las calles durante varios días la comparsa de los cíclopes, con las fraguas de Vulcano, presidiendo ésta los ejercicios sobre un elefante lujosamente ataviado; otra vistosísima comparsa de cuarenta hombres, llamada la baraja, en la que cada uno llevaba estampada sobre una sobrevesta la carta que representaba, yendo, bajo aquella diez con trajes de caballeros y gorra de ondulantes plumas, ondeando banderas españolas, los cuales eran los oros; á la chamberga y con panderetas para ejecutar los bailes, las copas; de guerreros de la edad media, con ricas mallas, espada y escudo, los diez que representaban las espadas; y los bastos de aldeanos, ejecutando con dos palos una danza rústica, llamando mucho la atención los caprichosos juegos que practicaban, no siendo menos celebrada la cabalgata histórica que, representando con gran propiedad la proclamación del infante D. Fernando, el de Antequera, por rey de Aragón, salio también aquellos días.» (8)

Pero no solamente la fotografía nos puede servir de fuente gráfica para el conocimiento y análisis de estas obras fugaces, la consulta de revisas como *La Ilustración Española y Americana*, una de las más ricas del panorama artístico y cultural de la transición del siglo XIX al XX, es esencial; debido a que permite indagar sobre este tipo de construcciones provisionales, erigidas en aquel momento por todo el territorio nacional, y también recoge el ambiente festivo y los acontecimientos que las rodearon, reflejando de manera extraordinaria los gustos de una época. Así, siguiendo con el caso de la capital aragonesa, hoy podemos descubrir, a través de una xilografía trazada por un tal Severini a partir de un dibujo del gran pintor aragonés Francisco Pradilla, afincado en Madrid desde 1863, la curiosa *Cabalgata histórica de Don Jaime «El Conquistador»*, que recorrió las calles de Zaragoza durante las Fiestas del Pilar de 1872, dentro de los actos conmemorativos de la consagración de la nueva basílica de Ntra. Sra. del Pilar, eligiendo como telón de fondo la iglesia de la Magdalena junto a la antigua Universidad Literaria, precisamente en la plaza ampliada tras el derribo en 1867 de la antigua puerta de Valencia.(9) Esta imagen nos habla



del entusiasmo de la sociedad ante la conmemoración de las gestas más gloriosas del pasado, en este caso de la antigua Corona de Aragón, invocadas desde un pensamiento acorde con el espíritu romántico, nacionalista o regionalista, defendido entre la intelectualidad del momento y base de estilos como el neogótico o las tendencias neomedievales y también en sintonía con el regeneracionismo postulado por pensadores como Joaquín Costa. Una parte importante de las fiestas públicas en la Zaragoza de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX fueron las cabalgatas que, al igual que sucedía en otras ciudades españolas, con el propósito de conmemorar los más diversos acontecimientos, se fueron celebrando entre 1879 y 1905. En 1879 se realizaron otras dos: una alusiva a la Industria, el Comercio, la Agricultura y las Artes (10) y otra que representaba la reconquista de Zaragoza por Alfonso I el Batallador (11). Dos años después, en 1890, el Ayuntamiento organizaba dentro de los festejos pilaristas una gran cabalgata en la que se incluían personajes históricos y alegóricos (12).

Algunos acontecimientos excepcionales, para el progreso y la modernidad del país, se plasmaron en las páginas *La Ilustración Española y Americana*, como sucede en su nº XL, de 31 de octubre de 1882, esta vez con motivo de la inauguración de las obras de la línea internacional de ferrocarril a Canfranc, una cuestión trascendental para la sociedad aragonesa y española que, con este nuevo proyecto, lograba dar un paso más hacia la anhelada conexión con Francia y permeabilizar, desde esta localidad oscense, la frontera pirenaica; aunque este paso fronterizo no se concluirá hasta 1928, durante el reinado de Alfonso XIII. El comienzo de los trabajos supuso un auténtico júbilo entre los zaragozanos, pues esta inquebrantable reivindicación de la burguesía local, impulsada por el regeneracionismo aragonés, al final se materializaba. Por este motivo diversos actos tuvieron lugar en la capital aragonesa, que contaron con la presencia del rey Alfonso XII, entre los que destaca la instalación en el paseo de la Independencia de una fuente ubicada bajo un arco de triunfo a modo de templete cupulado, representante de un estilo ecléctico que combinaba un frontón triangular de corte clásico, con un arco de herradura inspirado en la arquitectura hispanomusulmana cuyos referentes podían ser, a partes iguales, el zaragozano palacio de la Aljafería o la mezquita de Córdoba, erigido por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena, que ofrecía diferentes juegos de agua por el día y por la noche de luz y color, estando iluminada por focos de luz Drumont, cuya imagen realizada mediante un dibujo de Comba a partir de una fotografía de Coyne, ocupó la portada de *La Ilustración Española y Americana*. (il. 3) Una segunda fuente, la llamada de Vulcano, construida por Fundiciones Rodón, se dispuso en la misma vía, en las proximidades de la Puerta de Santa Engracia frente al Teatro de Pignatelli (13), y produjo un gran entusiasmo entre la población, por los vistosos efectos que producían los torrentes de brillantes chispas debidos al «chorro de hierro fundido que en momentos dados se precipita de la boca del león», como así recoge el *Diario de Avisos de Zaragoza*, del 21 octubre de aquel año.

De hecho, la mayoría de estas obras serán realizadas para celebrar las visitas de los monarcas, como también es el caso del arco levantado para la entrada del rey Alfonso XII, el 20 de enero de 1875, en el Salón de Santa Engracia, hoy paseo de la Independencia; aunque no de manera exclusiva, puesto que meses después otro, totalmente diferente, se construirá para la visita los generales Jovellanos, Martínez Campos y Quesada, héroes de la Guerra de Cuba, en plena plaza de la Constitución, hoy de España, como así también reflejaron en sus imágenes las crónicas de *La Ilustración Española y Americana*.

La llegada al trono de Alfonso XIII en 1902 al alcanzar la mayoría de edad, ponía fin a la regencia de su madre, la reina María Cristina, y su reinado constituyó un momento cumbre en la historia de las arquitecturas efímeras en España. Precisamente, en 1903, durante su primer viaje oficial visitó varias localidades de Vascongadas, Castilla, La Rioja, Navarra y Aragón, erigiéndose arcos de entrada en diversas ciudades como Logroño, Estella o Valladolid, pero sobre todo destacan por su diseño los levantados en Zaragoza, nuevamente en el paseo de la Independencia, donde se construyeron tres espectaculares arcos que alternaban, desde el rotundo estilo modernista del erigido por el cuerpo de Pontoneros, diseñado bajo la dirección de dos capitanes de ingenieros llamados Lafuente y Duplá y un tercero de artillería apellidado Esparza, de la Quinta Región Militar; pasando por la mezcla de aires neogóticos, con almenas y merlones, combinados con una rosca que describe en su intradós una catenaria por influencia de Gaudí, obra del arquitecto municipal Ricardo Magdalena y patrocinado por el Consistorio de la capital aragonesa; hasta el que encarga la Real Maestranza de Caballería al ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi (14), en cuyo remate se realiza una réplica de las barandillas que Hector Guimard había diseñado para el Metro de París (il. 4).

Muestras de una época dorada en este tipo de construcciones, que dejarán la puerta abierta al levantamiento de obras curiosas como el castillo de cartón-piedra, erigido en 1904 para las fiestas del Pilar y diseñado por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena. (il. 5) Inicialmente pensado para un simulacro de incendio que debía extinguir el cuerpo municipal de bomberos, finalmente fue utilizado para una exhibición pirotécnica, para evitar que afectara, dada su proximidad, al recién inaugurado monumento a los Mártires de la Patria y de la Religión, obra del escultor Agustín Querol, que acababa de ser donado a la ciudad por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Su aspecto fue captado en diversas imágenes fotográficas, debido precisamente a su presencia como inesperado «invitado» durante los actos oficiales de inauguración del citado monumento. Una obra efímera en madera y cartón inspirada en el espectacular restaurante neogótico que, para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, levantó Doménech y Montaner, conservado en el parque de la Ciudadela y que, conocido como el *Castell dels Tres Dragons*, estaba dedicado a escuela para la enseñanza de las artes decorativas, dirigida el propio arquitecto catalán; otra curiosa coincidencia, por cierto, dado que Magdalena también era el director de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza.

Aunque será poco después, durante la Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1908 para conmemorar el centenario de Los Sitios, la heroica resistencia de la capital aragonesa cuando las tropas napoleónicas por dos veces intentaron entrar en la ciudad, un momento cumbre en el diseño de pabellones provisionales y arcos de entrada, casi todos realizados por Magdalena, junto a obras tan espléndidas como el Quiosco de la Música de los hermanos Martínez de Ubago, el Pabellón Mariano del catalán José María Pericás, con su aspecto neomedieval combinado con una geometrización propia del modernismo vienés, o el pabellón Francés de Eugène Chales de Montarnal con su rotundidad barroquizante. Sin embargo, las obras diseñadas por Ricardo Magdalena como el Gran Casino, con la función de restaurante y teatro (ils 6 y 7), el Pabellón Central o de la Alimentación (il. 8), los pabellones gemelos de Maquinaria y Tracción, junto a la puerta principal de entrada al recinto patrocinada por Eléctricas Reunidas de Zaragoza, con sus figuras femeninas de sensuales túnicas ciñendo su cuerpo y coronas de laurel, cuyos modelos remiten los

adornos que solía colocar Otto Wagner en sus edificios inspirados, también esta vez, en el movimiento de la *Secesión* que se produce en la capital austriaca, el Ilusionara con sus proyecciones sobre espejos o los pabellones particulares, como el de la empresa de espejos La Veneciana, propiedad de Basilio Paraíso, el gran promotor de la muestra, constituyen ejemplos magistrales de un rotundo modernismo floral, similar al que nuevamente Doménech y Montaner estaba realizando, por aquellas mismas fechas, para la decoración de obras como el Palau de la Música Catalana, que ese mismo año de 1908 se inauguraba en Barcelona. Una tendencia que compartía el espacio con otras sólidas arquitecturas, esta vez erigidas siguiendo el lenguaje más equilibrado, académico y rotundo del neorrenacimiento, inspirado en los palacios aragoneses del siglo XVI, como emblema de un glorioso periodo de esplendor en la historia local, cuando Zaragoza era conocida por los viajeros como la “harta” por la cantidad y espectacularidad de sus grandes casas solariegas, plasmado en la mayor parte de las construcciones erigidas con afán de permanencia en esta Exposición, como las erigidas para ser sede del Museo o de la Escuela de Artes y Oficios. Aunque el tercero, destinado también a pervivir tras la muestra, el edificio de la Caridad, respondiera a una estética modernista, inspirada en la sencillez de la arquitectura de la Escuela de Glasgow y las tendencias británicas que apostaban por una mayor desornamentación y funcionalidad.

Un espíritu similar al año siguiente, en 1909, impulsará la celebración de la Exposición Regional Valenciana con el fin de demostrar su desarrollo agrícola, comercial e industrial. Los edificios que componían el recinto, derribados por su carácter efímero, combinaban un aire intensamente barroquizante unas veces con el modernismo floral, como en el Gran Casino (il. 9), otras veces optaban por tendencias clasicistas, caso del Palacio de las Bellas Artes, mientras el enorme y espectacular arco de entrada prefería seguir la novedosa tendencia del *sezessionismo* vienés. Al igual que en el caso zaragozano, solamente tres construcciones fueron concebidas para la posteridad: el Palacio Municipal en estilo neogótico, como emblema de su esplendor evocando su gloriosa historia como reino integrante de la Corona de Aragón, siguiendo las teorías del arquitecto francés y restaurador Viollet-le-Duc que estaban triunfando en la vecina Cataluña, además del Asilo de Lactancia, ubicado en el solar contiguo en la parte trasera del mencionado Consistorio, y el Pabellón de Industria, que en realidad era la Fábrica de Tabacos, construida antes del evento, en 1906. Juegos florales, cabalgatas e incluso un himno que, compuesto por el maestro José Serrano Simeón y el poeta Maximiliano Thous Orts, tuvo una enorme aceptación popular, hasta el punto de convertirse en el himno de Valencia, creando el ambiente cultural y una pintoresca imagen que remite a la sofisticación y sensualidad de la estética de la *Belle Époque* mezcla de un pintoresquismo regional, propio de una exaltación costumbrista, que ha quedado reflejado en fotografías, imágenes estereoscópicas y postales, permitiendo establecer similitudes y diferencias entre ambas exposiciones, la de Zaragoza en 1908 y la de Valencia en 1909 cuyo éxito hará que se dilate hasta 1910, tan cercanas en el tiempo.

Una tradición que, poco a poco, irá diluyéndose, teniendo sus últimos ejemplos en el arco triunfal conmemorativo del final de la Guerra de Marruecos y el triunfo tras el desembarco de Alhucemas, acaecido el 8 de septiembre 1925, erigido nuevamente en el zaragozano paseo de la Independencia, con motivo del desfile de tropas celebrado ante la presencia del General Primo de Rivera y otras destacadas personalidades locales. (il. 10) Esta vez inspirado en la tradición hispanomusulmana con arcos de herradura y un despiece

bicolor de las dovelas y dos esbeltos torreones a modo de minaretes, uno a cada lado, otorgando a sus formas un fuerte simbolismo, quizás demasiado tardío y anacrónico (15).

Estas obras impulsadas por un espíritu vitalista y festivo que décadas después, con la llegada de tiempos más difíciles, caerán en el olvido, hasta que las investigaciones nos han facilitado su rescate, convirtiéndolas en imágenes para el recuerdo, testimonios de una historia escrita en viejas fotografías, vistas estereoscópicas y postales que han permitido a unas arquitecturas efímeras dejar de ser tan fugaces.

## Notas

(1) FERNÁNDEZ ARENAS, José, coord.: *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.

(2) En las últimas décadas ha comenzado a investigarse este tema en España, especialmente centrado en la época renacentista, barroca y neoclásica. Sin pretensión de elaborar un exhaustivo estado de la cuestión, sirvan simplemente como mero ejemplo algunas obras: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Arte efímero*, Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2005. GÁLLEGO, Julián: “Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la casa de Austria”, en *Goya*, nº 187-188, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1985, págs. 120-125. MERINO PERAL, Esther: *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2005. MÍNGUEZ, Víctor: *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Valencia, Alfons el Magnànim, Institutió Valenciana d’Estudis i Investigació, 1990. MORENO CUADRO, Fernando: *Artistas y mentores de barroco efímero*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1985. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: “Astrología, emblemática y arte efímero”, en *Goya*, nº 187-188, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1985, págs. 47-52. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid, Encuentro, 1999. REVILLA, Federico: *Simbología de las celebraciones públicas en Barcelona durante el siglo XVIII*, Barcelona, Universidad, Sección de Publicaciones, Ediciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria, 1979. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “Arquitectura provisional neoclásica en Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 178, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, págs. 167-171. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa: *Arquitecturas efímeras y festivas en la corte de Carlos II: las entradas reales*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993, [formato: microficha]. ZUGASTI, Miguel: *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-Textos, Fundación Amado Alonso, 2005.

Además, *Artigrama*, la revista del Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Zaragoza, dedicó su sección “Monográfica”, correspondiente al nº 19, del año 2004, al tema del “Arte Efímero. Metodología y Fuentes”, con artículos dedicados a la investigación de esta tipología en diferentes épocas, no sólo dentro del ámbito aragonés sino también hispano: CRIADO MAINAR, Jesús: “Arte efímero, historia local y política: la entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592”, págs. 15-38; ALLO MANERO, Adelaida y ETEBAN LORENTE, Juan Francisco: “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII, y XVIII”, págs. 39-94; CALVO RUATA, José Ignacio y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”, págs. 95-137; HERMOSO CUESTA, Miguel: “Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero”, págs. 139-154; HERÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y POBLADOR MUGA, María Pilar: “Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX”, págs. 155-195; y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: “Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el Departamento de Plástica en los años de la Guerra Civil española”, págs. 197-226.



(3) AGUILAR CIVERA, Inmaculada y FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio: *La mirada de l'arquitecte. Demetrio Ribes i la seua càmera estereoscòpica*, [catálogo exposición], València, Universitat, Vicerectorat de Cultura, Càtedra Demetrio Ribes, 2007.

(4) VV.AA.: *Josep Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad = Architecture between the house and the city*, [exposición, Centro Cultural de la Fundación Caja de Pensiones, 4 de diciembre de 1989 - 11 de febrero de 1990], Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1989.

(5) HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio: *Viajes fotográficos de Santiago Ramón y Cajal. Londres, 1908*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2002.

(6) Con el propósito de perfilar un estado de la cuestión, sobre las arquitecturas efímeras en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX, debemos señalar que, desde el punto de vista cronológico, los estudios se iniciaron con la tesis de licenciatura de Jesús MARTÍNEZ VERÓN, dedicada a *La arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, publicada en Zaragoza, por la Institución Fernando el Católico, en 1984 y, seguidamente, se amplió con la tesis doctoral sobre *La arquitectura modernista en Zaragoza*, de María Pilar POBLADOR MUGA, presentada en 1994, cuyo texto íntegro fue años más tarde, concretamente en 2003, editado en CD-rom, por el Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, de la Universidad de Zaragoza. A partir de este momento, las investigaciones fueron ampliadas en la comunicación: POBLADOR MUGA, María Pilar: "Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX", en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, [La Coruña, 22 al 24, octubre, 1998], La Coruña, Universidad, Sociedad Española de Historia de la Construcción, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU), Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas (CEDEX), Mº de Fomento, Instituto Juan de Herrera (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), 1998, (Col. Textos sobre Teoría e Historia de la Construcción), págs. 397-407.

Incluso se profundizaron en obras de colaboración entre: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y POBLADOR MUGA, María Pilar: "Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX", en *Artigrama*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 2004, núm. 19, págs. 155-195. Siendo este año de 2004 muy fructífero al poderse editar: POBLADOR MUGA, María Pilar: "El modernismo en la arquitectura y en las artes", en *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, núm. 114, 2004, págs. 13-62 [formato PDF en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1372186>]; y publicarse el catálogo: VV.AA., *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908*, Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004, con motivo de la exposición celebrada, entre diciembre de 2004 y febrero de 2005, en el Paraninfo de la citada institución, en cuyo texto se incluyó el capítulo: POBLADOR MUGA, María Pilar: "En los albores del siglo XX: la arquitectura modernista en Zaragoza y el ambiente de progreso y renovación que acompañó a la Exposición Hispano-Francesa de 1908", págs. 97-119.

Un tema de investigación que se enriquece progresivamente con nuevas aportaciones: POBLADOR MUGA, María Pilar: "Espacios ayer vividos y hoy olvidados. La fotografía como fuente para la recuperación

del ambiente interior de la arquitectura zaragozana a comienzos del siglo XX”, en *Espais Interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI = Espaces Intérieurs. La Maison et l'Art (XVIII-XXè siècles)*, Rosa M. CREIXELL y Teresa M. Sala (ed. Universitat de Barcelona) y Esteve Castañer (ed. Universitat de Perpinyà), [Perpiñán, 26 enero - Barcelona, 27 y 28 enero 2006], Barcelona, Universidad de Barcelona, GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny contmeporanis), CRHISM (Centre de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes, [publicado tres soportes: actas págs. 433–445 + CD-Rom + <http://www.ub.es/art/recerca/JORNADES/comunicacions.htm>]. Y que, nuevamente, permite ampliar sus horizontes con otras obras de colaboración, como: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y POBLADOR MUGA, María Pilar: “La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo”, en *Artígrama*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 2006, núm. 21, págs.. 147-168. Publicándose, de este último artículo citado, una segunda edición revisada y ampliada en: VV.AA., *Las Exposiciones internacionales: Arte & Progreso*, coord. María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte y Expo Zaragoza 2008, 2007, págs. 147-171.

(7) POBLADOR MUGA, María Pilar: “Patrimonio artístico en Zaragoza, 1808–2008”, en: ARMILLAS VICENTE, José Antonio et al., *Zaragoza 1808–2008. Dos siglos de progreso*, Barcelona, Lunverg, 2008, págs. 86–135. Entre las numerosas imágenes retrospectivas que ilustran esta monografía, se incluyen las de diversas arquitecturas efímeras, destacando las erigidas para celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, por su papel trascendental en la llegada de la modernidad a la capital aragonesa.

(8) V.: *Diario de Avisos de Zaragoza (D.A.Z.)*, 7 al 13 de octubre, 1860.

(9) Grabado firmado por Severini a partir de un dibujo de Francisco Pradilla: “Zaragoza.- Las fiestas del Pilar: cabalgata histórica de Don Jaime el Conquistador”, en *La Ilustración Española y Americana*, pág. 664. En las págs. 660 a 661, de esta revista, se describe pormenorizadamente esta «gran cabalgata histórica que se efectuó el día 16, representando la entrada del rey Don Jaime el Conquistador en Valencia, el 28 de septiembre de 1238, y el otorgamiento de sus famosos fueros» y continúa relatando con gran detalle el orden en el que desfilaron una multitud de personajes históricos, nombre por nombre, desde los comendadores de Alcañiz, Calatrava y el Temple, pasando por caballeros e infantes, hasta tropas de almogávares, concluyendo que «fue tal el entusiasmo que produjo en el pueblo», que el gentío asistente incluso llegó gritar: «¡Viva Don Jaime el Conquistador!», como si de su real figura se tratara.

(10) D.A.Z. 12 octubre 1879, pág. 6: «A las dos, acompañada de la orquesta correspondiente, recorrerá las calles de la población una comparsa, que la constituirán 52 personas, dividida en cuatro grupos de á trece, que cada uno bajo la enseña de su correspondiente estandarte con los atributos de La Industria, El Comercio, La Agricultura y Las Artes, y vestidos con la más exquisita propiedad, representarán alegóricamente estos cuatro veneros de la riqueza, y ejecutarán en las plazas de las Tenerías, de la Constitución, del Portillo y de la Libertad, lindas y acompañadas danzas y bailes».

(11) D.A. Z. 15 octubre 1879, pág. 3: «Mañana, á las dos de la tarde, saldrá una cabalgata compuesta de diferentes grupos de caballeros y peones que representan la hueste de D. Alfonso al sitiar á Zaragoza.

*Marchan á la cabeza los hombres del príncipe de Bearne con su pendon, y siguen con los de Iñigo Arista, Sancho Abarca y Pedro I, los navarros y almogávares. Sucede á esto el Real, precedido de los caballeros aragoneses y navarros y cierran la marcha del triunfal cortejo don Alfonso I en traje de guerra, Gaston de Lac, Pedro de*

*Librana, Rotron de Alperche, Pedro Gimenez y el vizconde de Lavadan escoltados por pajes, escuderos y los hombres de armas de sus mesnadas.»*

(12) V.: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y POBLADOR MUGA, M. P. (2004) op cit. Como así se menciona en este artículo, muchas de estas cabalgatas, especialmente sus carrozas y vestimentas, eran diseñadas por arquitectos y artistas, de hecho en Zaragoza el arquitecto municipal Ricardo Magdalena, escultores como Dionisio Lasuén, pintores como Macelino Unceta o vidrieros como los talleres Quintana, fueron los artífices de estas efímeras creaciones, de la misma manera que sucedía en otros lugares de la geografía nacional, como en el caso de Barcelona, con Antonio Gaudí, Luis Domènech y Montaner o José Puig y Cadalfach, inmersos en la búsqueda de una obra de arte total.

(13) El teatro Pignatelli fue otra gran construcción provisional, erigida en 1877, en el paseo de la Independencia, por el arquitecto zaragozano Félix Navarro. Se trataba de una sala de verano realizada con piezas fundición y fachada de ladrillo, con butacas desmontables, que permitían su transformación como restaurante, cuya espectacular imagen también ha quedado reflejada en fotografías y postales de la época. Debido a su gran aceptación popular, aunque fue concebida como un edificio provisional su derribo se retrasó varias décadas, hasta 1915. V.: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, «Teatro Pignatelli», en: VV.AA., *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003, págs 141-150.

(14) Manuel de Isasi-Isasmendi y Aróstegui era un joven ingeniero muy conocido por su obra en la Zaragoza de aquellos años. Además de ser propietario de una empresa de yesos, ubicada en el paseo de Sagasta, fue el autor de algunos proyectos modernistas, aunque lamentablemente su brillante trayectoria profesional pronto se malogró, al fallecer en 1905, por una intoxicación debida a la morfina.

(15) Si tenemos en cuenta que dos años tarde, en 1927, el arquitecto Fernando García Mercadal proyectará en Zaragoza el primer edificio del racionalista de España, el denominado Rincón de Goya, inaugurado en 1928 para conmemorar el Centenario de la muerte de este aragonés universal, y en octubre de 1930, este mismo profesional impulsará la creación del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), reuniéndose un grupo de profesionales procedentes de varias ciudades españolas en la Rotonda del Gran Hotel de la capital aragonesa.



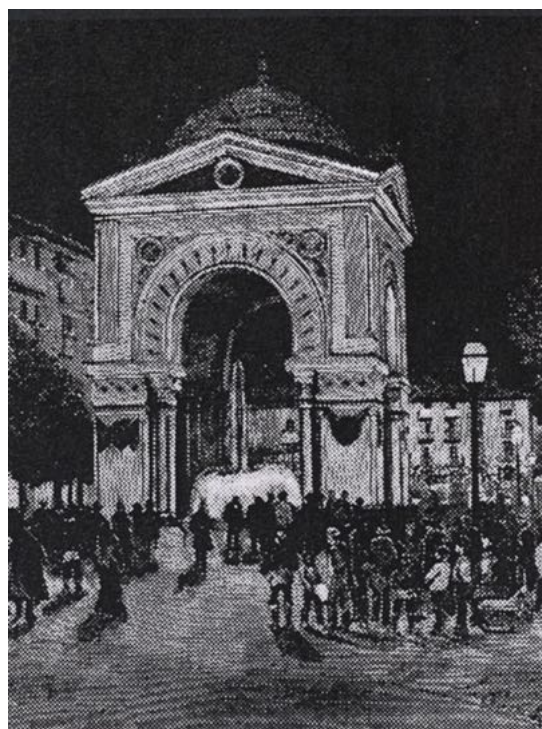
**Ilustración:**



1. Café-concierto de la Exposición Universal de París de 1900. Imagen publicada en: ROMAN, Jean: París fin de siècle, Paris, Robert Delphine Editeur, Encyclopédie Essentielle, 1958, pág. 24.



2. Templete erigido en el Coso con motivo de la visita de la reina Isabel II a la capital aragonesa. 1860. Zaragoza. Foto: Charles Clifford, Patrimonio Nacional (Madrid). °



3. MAGDALENA TABUENCA, Ricardo: Arco de triunfo, a modo de templete y fuente maravillosa, levantada en el paseo de la Independencia frente a la calle Cinco de Marzo, con motivo de la inauguración oficial de las obras del ferrocarril de Canfranc. 1882. Zaragoza. Dibujo de Comba según fotografía de Coyne, publicado en: La Ilustración Española y Americana, nº XL, 30 de octubre de 1882.



4. ISASI-ISASMENDI Y ARÓSTEGUI, Manuel: Tercer arco de entrada construido para la visita de Alfonso XIII en el paseo de la Independencia, patrocinado por la Real Maestranza de Caballería, en cuyo diseño se mimetizaron las barandillas del Metro de París, realizadas por el arquitecto Hector Guimard. 1903. Zaragoza. Foto: Agustín Lorente Bernal.



5. MAGDALENA TABUENCA, Ricardo: Castillo efímero, levantado en la plaza de España de Zaragoza, para las fiestas del Pilar de 1904 y utilizado para la quema de fuegos artificiales. Foto: Coyne, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

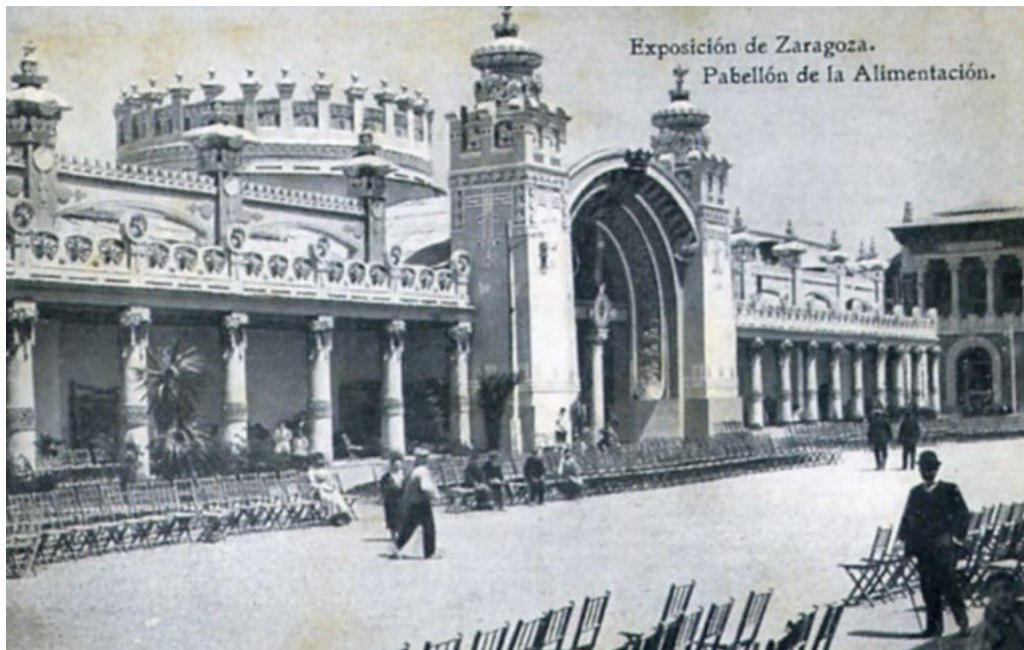




6. MAGDALENA TABUENCA, Ricardo: Gran Casino de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, fachada exterior y terraza, Zaragoza. Postal: Coyne, Archivo Municipal de Zaragoza.



7. MAGDALENA TABUENCA, Ricardo: Gran Casino de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, interior del restaurante. Zaragoza. Postal: Coyne. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.



8. MAGDALENA TABUENCA, Ricardo: Pabellón Central o de la Alimentación de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Zaragoza. Foto: postal de Trieste. Colección privada: Luis Serrano Pardo.



9. Gran Casino. Exposición Regional Valenciana de 1909. Foto: <http://www.skyscrapercity.com/>.





10. Arco conmemorativo del final de la Guerra de Marruecos y el triunfo en la batalla de Alhucemas, con motivo del desfile de tropas bajo el arco triunfal, celebrado en el paseo de la Independencia, ante la presencia del General Primo de Rivera. c. 1925, Zaragoza. Foto: A. de la Barrera. Archivo Municipal de Zaragoza.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El mudéjar revisitado en la arquitectura zamorana de finales del siglo XIX y principios del XX

María Ascensión Rodríguez Esteban  
Universidad de Salamanca

### Resumen

Siendo Zamora una ciudad limítrofe, el nuevo movimiento artístico denominado neomúdejar llegó sin demasiado retraso de la mano del joven arquitecto zamorano Segundo Vilorio, quien, a pesar de abrazar este estilo de una manera pura en tan sólo dos inmuebles, tanto él como los otros dos profesionales que trabajaron en la capital en el periodo de estudio, mostraron en sus obras imbricaciones neomedievalistas, aportándoles prestancia y cromatismo, convirtiendo en arquitectura lo que hasta entonces eran meras construcciones. Este hecho fue posible gracias a la existencia de abundante materia prima para la fabricación del ladrillo y la implantación de industrias fabriles que lo producían de manera seriada y por ende, más económica.

### Abstract

*Being Zamora a bordering city, the new artistic movement called neomúdejar came in without too much delay by the hand of the young zamorano architect Segundo Vilorio, who, in spite of taking up this style as a pure way in just only two buildings, he as well as two other professionals who were employed in the capital at that period, showed in their works neomedievalists overlappings, contributing to excellence and chromatism to them, turning into architecture what were mere constructions till then. This fact was possible thanks to the existence of abundant raw material to make bricks and the implantation of manufacturing industries that has mass production and they are also more economic.*

## Texto

Los orígenes del neomedievalismo se sitúan en el siglo XVIII. Coincidieron con la aparición de una conciencia histórica del pasado, con el germen del romanticismo y con el inicio del sentimiento nacionalista. En relación con esto último, ya en el siglo XIX, el nacimiento de nuevas naciones en Europa favoreció la recuperación de posibles rasgos propios y característicos de los distintos países. Entre otras muchas cosas esto se plasmó en un nacionalismo arquitectónico que en el ámbito español tuvo distintos referentes. Por un lado, en Cataluña en buena medida se identificó con el neorrománico y el neogótico, dada la relevancia que habían alcanzado allí la arquitectura románica y gótica. Sin embargo, fue el mudéjar, en su condición de arte que en sentido estricto sólo había tenido identidad y desarrollo en la península ibérica, el principal referente para, a través de su revitalización, conseguir una arquitectura con connotaciones nacionalistas.

En el neomudéjar confluyeron otro tipo de referentes consustanciales a la arquitectura decimonónica, ya que, de acuerdo con un principio muy arraigado en la época, según el cual a cada tipología arquitectónica le correspondía un estilo determinado, fue considerado como la formulación indicada para proyectar plazas de toros y mataderos. En esto último, también había tintes nacionalistas, puesto que esta opción también estaba fundamentada en la consideración de la tauromaquia como un fenómeno propio de nuestro país.

A partir de entonces y empezando con la desaparecida Plaza de Toros de Madrid (1874), proyectada por el arquitecto Emilio Rodríguez Ayuso, considerado por Navascués el iniciador y uno de los hitos de la arquitectura neomudéjar española (1), las referencias a este estilo, en ocasiones reducidas a su mínima expresión con la incorporación de motivos aislados de ladrillo visto, estuvo presente en la mayor parte de los cosos taurinos construidos en nuestro país a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. En este sentido, la Plaza de Toros de Zamora (1884), proyectada por el entonces arquitecto municipal Martín Pastells y Papell (1856-1926, titulado en 1885), pese a su evidente modestia, es representativa, pues presenta cornisa, cercos de huecos y pilastras de este material, éstas últimas, además, con una función especial en el conjunto del edificio ya que son los elementos que modulan toda la fachada circular y por lo tanto, los que marcan las luces de los entrepaños. Podríamos decir que las piezas de ladrillo forman las unidades constructivas más sobresalientes de su perímetro, las cuales resaltan sobre los lienzos de mampostería desconcertada de piedra arenisca del país, hoy en día revocada. Este humilde inmueble es el primer edificio público que fue construido, aunque fuera solo en parte, con fábrica de ladrillo visto en la ciudad de Zamora, en el arco temporal de nuestro estudio.

A partir de este momento, en Zamora el ladrillo visto comienza a tener un papel destacado en la construcción, dando lugar a diferentes estilos en función de su mayor o menor grado de aplicación, de su disposición y de su combinación con otros materiales, así, establecemos una clasificación en cuatro corrientes: la arquitectura neomudéjar, la arquitectura de ladrillo, la arquitectura polícroma y la arquitectura del hierro en combinación con el ladrillo, que estudiaremos posteriormente, las cuales, evidentemente, engloban usos diferentes, tales como casas de vecindad, escuelas, fábricas, etc., como resulta del sentido



de la libertad propio del romanticismo, que permitía aplicar este estilo a todo tipo de inmuebles, no sólo a las plazas de toros y a los mataderos.

Esta tendencia constructiva estuvo apoyada por el resurgir en el último cuarto del siglo XIX de las industrias fabriles dedicadas a la producción de piezas de ladrillo de una manera seriada, generando un incremento en la producción y una economía de la obra.

La circunstancia de que la composición geológica de la franja oriental y meridional de la provincia de Zamora sea rica en margas y arcillas (2), favoreció la existencia de tejas y fábricas de ladrillo en numerosos municipios zamoranos además de las asentadas en algunos barrios extramuros de la capital, contando con ocho en el año 1895, denominadas “hornos de ladrillo, baldosa y teja”, que se situaban fundamentalmente en los barrios meridionales, de manera que el de Pinilla, ubicado al otro lado del río Duero, contaba con un total de cuatro, y el de Olivares, enclavado en la orilla izquierda del Duero, entre éste y las murallas del Casco, tenía tres (3). A estos talleres se sumaron las grandes fábricas ubicadas en localidades limítrofes a la capital, como la de Peleagonzalo, cerca de Toro, la de Arcenillas y fundamentalmente la de El Perdigón, situada a poco kilómetros, al sur de la ciudad castellana, de la que desconocemos el año de su construcción, y que fue la que mayor producción latericia tuvo en las dos primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, los tejares y las fábricas del municipio de Benavente, localidad en la que también se construyeron muchos edificios de ladrillo en el período que nos ocupa, fueron famosos por la calidad de sus productos. Probablemente, debido a la implantación de estas fábricas, el número de talleres emplazados en los barrios capitalinos se redujo hasta quedar tan sólo cuatro en 1921, si bien, a partir de este año, se produjo un incremento, alcanzando otra vez los ocho en 1928. En referencia a estos datos hay que aclarar que los libros de matrícula industrial correspondientes a finales del siglo XIX no se conservan, pero sí los relativos a la tercera década de la pasada centuria que informan de la existencia de tejas desde 1921 hasta 1928.

No obstante, independientemente de la información que arroja la documentación municipal que ha llegado hasta nosotros, la producción de cerámica y ladrillo en Zamora a finales de la centuria decimonónica debió ser notable. En este sentido, el libro *Zamora del porvenir* (4), escrito por el concejal del Ayuntamiento de Zamora y sobrestante de obras públicas Eduardo Julián Pérez (fallecido en 1898, titulado en 1862), que ofrece una visión novelada de la ciudad cien años después de que vieran la luz sus páginas, dedica mucha atención a una fábrica de material cerámico y ladrillo, que precisamente estaba emplazada en las afueras del municipio. A cualquier lector que se acerque a esta obra que sea conocedor de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad en las últimas décadas del siglo XIX no se le escapa que en realidad el político retrata una ciudad en la que se habían materializado muchos de los proyectos tanteados y deseados un siglo antes y que deja constancia de muchas de las realidades existentes en la población como era, por lo que a nosotros nos atañe en esta ocasión, la importancia alcanzada por las fábricas de ladrillo.

La preponderancia de margas y arcillas en la composición geológica indudablemente favoreció, por la propia proximidad y por la economía inherente a ella, el empleo del ladrillo en la arquitectura, algo que resulta evidente ya en la Baja Edad Media. De hecho las localidades de Toro y Villalpando conservan ejemplos de arquitectura románica de ladrillo. En este sentido, llama la atención que en la capital zamorana,

pese a que en el siglo XII se construyeron más de veinte iglesias románicas, de las que dieciséis han llegado hasta nosotros más o menos reformadas, todas ellas fueron de piedra.

Esto último no fue óbice para que el ladrillo tuviera un gran protagonismo en la arquitectura de la ciudad del período comprendido entre 1870 y 1930.

Tampoco debemos olvidar que junto a las ventajas que tiene este material, de las que ya hemos hecho referencia anteriormente y que están relacionadas con la abundancia de la materia prima en la zona, su economía y su fabricación industrial, el ladrillo goza de otras excelencias añadidas que tienen que ver con su morfología, ya que estamos hablando de un material versátil, de pequeño tamaño y de fácil manejo. Estas últimas características convierten a las piezas de barro cocido en el material constructivo por excelencia, tal es así que la presencia de los nuevos materiales tecnológicos, el hierro, el hormigón y el cristal, no sólo no consiguieron ensombrecerlo, sino que lo ensalzaron, conviviendo con ellos en múltiples construcciones.

Entre los arquitectos activos en Zamora en esta época, fue el Benaventano Segundo Vilorio Escarda (1855-1923, titulado en 1877) quien más inclinación mostró hacia este material y quien lo utilizó con mayor maestría, habiendo quedado registrado en la memoria familiar de sus descendientes (5) su especial querencia hacia el ladrillo fabricado en las tejas de Benavente, que él denominaba fino, en atención a su exquisito acabado. De hecho, los edificios neomudéjares más significativos de la ciudad de Zamora salieron de su estudio. Como rasgos comunes de todos ellos en lo referente a una inspiración directa en los modelos mudéjares hay que destacar la variedad del aparejo del ladrillo, que con frecuencia combina hiladas a soga, soga y tizón, sardinel y en esquinilla o a serreta por tabla, la tendencia a estructurar paños reticulados y cierta predilección por los motivos romboidales e incluso medios rombos de distintos tamaños, configurados bien en resalte o rehundidos con respecto al resto del paramento.

En primer lugar y por orden cronológico el edificio más antiguo del que tenemos noticia es la Casa de Bernardo Ballesteros (1889) en la calle Alfonso XII, levantada en tres plantas sobre rasante (il. 1). En el archivo histórico provincial de Zamora subsiste un plano de este inmueble, en el que, sin embargo, no están señaladas las labores del ladrillo, que en este caso evidencian un acusado gusto por el ornato, debido a la proliferación de motivos romboidales en los entrepaños, la disposición del ladrillo en las jambas de los huecos a modo de cremallera y el desarrollo de la cornisa, con nueve hiladas dispuestas en vuelo sucesivo, incluida una a serreta por tabla. Además este edificio acusa otra de las peculiaridades del artífice como fue su especial atención hacia el diseño de los antepechos de los balcones y ventanas, que normalmente siempre eran de hierro con motivos curvilíneos de imbricado dibujo, inscritos en paneles cuadrados. No obstante, en este caso hay que resaltar que los correspondientes al segundo piso cuentan con arcos de herradura, lo que refuerza la filiación neomudéjar. Otra peculiaridad que muestra es la utilización de un ladrillo tosco de colores parduzcos, en contraposición al mencionado ladrillo fino que gustaba utilizar en sus obras.

El segundo de los inmuebles de ascendencia mudéjar es la Casa de José Cid, que data de 1902, sita en la céntrica calle San Torcuato para la cual, el mismo arquitecto volvió a repetir la desornamentación de la fachada en un primero proyecto que posteriormente modificó, imprimiéndole el carácter historicista

que presenta en la actualidad, mediante la combinación estudiada de las diferentes posiciones de las piezas de ladrillo. Se trata de un inmueble que en origen constaba de planta baja, primer piso y un segundo abuhardillado, habilitado bajo la cubierta (il. 2). En fecha reciente ha sufrido una importante reforma que, entre otras cosas, ha supuesto el levante de dos alturas, dentro de una intervención agresiva que no ha perseguido la concinias con el proyecto original. Previamente, los vanos de la planta baja fueron modificados al ampliarlos con objeto de convertirlos en escaparates del local comercial dispuesto en la misma. Por lo que respecta al diseño de Vitoria, hay que señalar que presentaba fachadas con paramentos de sillería de granito en la planta baja y ladrillo visto fino en los pisos altos, proveniente de la tejera de Benavente. Obedecía al modelo de tres cuerpos y tres calles, con una composición asimétrica, gracias a la incorporación en uno de los ejes extremos de un mirador de estructura de madera en la planta principal. Concebida con un marcado sentido decorativo, por un lado y dentro de la estricta ortodoxia mudéjar hay que señalar la presencia de composiciones romboidales, resaltadas a soga, cuyos vértices inferior y superior, así como la pieza central sobresalen sobre el propio rombo y van colocadas a tizón, y motivos escalonados, a modo de medio rombo, en los entrepaños de la planta noble. Los vanos balconeros del piso principal están delimitados por jambas de un pie y medio de aparejo a soga y tizón inglés, con dentellado en cremallera por rehundido de medio pie, desde la línea de antepecho hasta los estribos mientras que los de la planta baja cubierta están resueltos con arcos agudos a 45° con las piezas colocadas a sardinel. Por otro lado, el gusto por el efectismo de los juegos de luces y sombras y la policromía son evidentes en la combinación de piezas rehundidas y resaltadas, en la carpintería de madera del mirador y en la incorporación de tres piezas pétreas decoradas por motivos vegetales que alternan con el ladrillo en el recerco de los huecos del primer piso.

A Vitoria se le atribuye un tercer inmueble neomudéjar. Corresponde a una casa, situada también en la calle San Torcuato, cuyo proyecto primigenio no se conserva, aunque si sabemos que el solar era propiedad de Víctor Gallego Medina, y que solicitó permiso al Ayuntamiento para su construcción en 1895 (6). No obstante de lo que si existe documentación en el Archivo Histórico Provincial de Zamora es de una reforma que supuso el levante de una altura, llevada a cabo por el arquitecto Gregorio Pérez Arribas (1877-1937 titulado en 1901), por encargo de Miguel Hernández en 1908. Con respecto a los anteriores proyectos ofrece la novedad de la incorporación de piezas de cerámica formando marcos cerámicos en los entrepaños, en las bases de los balcones, en la imposta y en la cornisa. Estos elementos muderijantes se complementan con resaltes de ladrillo formando motivos romboidales en los entrepaños (il. 3).

Junto a Segundo Vitoria hubo otros dos arquitectos que se afincaron en la ciudad castellana y que fueron autores de otros tantos edificios que fueron construidos en parte o en su totalidad con piezas de ladrillo visto. El primero en arribar a la capital fue el abulense Gregorio Pérez Arribas (1877-1937, titulado en 1901), quien se trasladó en 1906 a la ciudad castellana en función de arquitecto municipal, siendo sustituido en el cargo un año más tarde por el barcelonés Francisco Ferriol Carreras (1871-1946, titulado en 1894). A pesar de que el benaventano fue el que mayor destreza mostró con el ladrillo y el único que se atrevió con construcciones de corte neomudéjar, el abulense Arribas también lo incorporó en muchas de sus obras, si bien, en la mayoría de los casos con una clara intención cromática. Por el contrario, Ferriol, aunque contribuyó sobremedida en el desarrollo de la ciudad, en ninguno de sus edificios levantado

con ladrillo visto observamos rasgos típicos de la arquitectura medieval, mostrando una clara tendencia modernista.

El incremento de la producción ladrillera favoreció también la aparición de la llamada arquitectura de ladrillo, denominada así a aquella cuyos cerramientos de las fachadas están ejecutados con fábrica de ladrillo visto. Estas construcciones muestra una gran sobriedad desde el punto de vista formal, ya que las piezas de barro cocido están dispuestas de forma continua y uniforme, componiendo un único aparejo en los entrepaños, permitiéndose únicamente, en determinados elementos constructivos, ciertos atrevimientos ornamentales como sucede con las impostas, las cornisas y los recercos de los huecos, en las cuales es común encontrar combinaciones de hiladas de diferente trazado, a sogá, a sardinel, a serreta, etc., en posiciones resaltadas y rehundidas, con trazas de clara ascendencia neomudéjar. Este tipo de edificios, prácticamente desornamentadas, no fue el más multitudinario en cuanto a la utilización del ladrillo se refiere, encontrando tan solo diez muestras de ellas en la capital zamorana, todas ellas correspondientes a edificios de viviendas, de las cuales cuatro se concentran en una misma calle, la Carcaba, vía puramente comercial entorno al 1900, con una tipología arquitectónica coincidente en la que se plantea una planta baja destinada a comercio y los pisos superiores a casas de vecindad. En este caso, estos inmuebles fueron proyectados por los tres arquitectos que estuvieron en activo en Zamora, aunque la casa del empresario Enrique Sever (1910), proyectada por el mencionado Ferriol, tan sólo muestre ligeras reminiscencias neomudéjares en su cornisa aderezada con dos paños rehundidos de figuras de corte romboidal.

Esta tendencia que fue empleada fundamentalmente en edificios residenciales, tuvo gran incidencia también en los edificios fabriles dedicados a la molturación del grano, en los que coincidían una tipología arquitectónica nueva con un material que desde el punto de vista del proceso de la fabricación era igualmente nuevo. Éste fue el caso de la Fábrica de harinas Bobo (1907), proyectada por el citado arquitecto Segundo Vilorio, cuyas fachadas principales fueron magnificadas con impostas formadas por varias hiladas resaltadas de piezas colocadas en diferentes disposiciones –a tizón, a sogá, arpadas, etc.–, con cornisas de modillones y, fundamentalmente, con figuras romboidales destacadas en los antepechos, también latericios (il. 4).

Asimismo, el gusto por la policromía presente en muchas de las corrientes arquitectónicas del siglo XIX y de las primeras décadas del XX fue un acicate para la incorporación de detalles o paños latericios en muchos edificios de la época, susceptibles de ser agrupados dentro de un eclecticismo polícromo. Muchas de estas obras exhiben y combinan distintos materiales, entre los que podemos encontrar ladrillo, cerámica, piedra, hierro, revoque, pizarra, etc. En muchos casos, el ladrillo se utilizó para enfatizar las líneas maestras de la composición arquitectónica, generalmente sobre paños enfoscados, aportando el color a determinados elementos ornamentales como son las impostas, las cornisas y los arcos y jambas de los huecos, no resultando raro encontrar una serie de detalles que permitan establecer relaciones con la arquitectura neomudéjar.

En Zamora, son varios los ejemplos que podíamos sacar a colación. Por un lado, el Instituto Claudio Moyano (1901), proyectado por José Mathet Coloma (1849-1909 titulado en 1872) y, por otro, el Cuartel Viriato (1919), levantado según los planos firmados por el ingeniero militar Francisco Vidal Planas (1877,

titulado en 1898), ambos decorados con rombos de diferentes tamaños. En el caso del Instituto estas figuras son menores y adornan las cornisas (il. 5), mientras que en el Cuartel de Caballería, en el que el ladrillo componía la gran parte de los muros de las fachadas estando presente en mayor proporción que en el Instituto, los motivos romboidales son de mayor dimensión y ornamentan los antepechos de los huecos de uno de los edificios secundarios del conjunto edificatorio, mientras que los cuatro edificios principales muestran cornisas con arquillos, con modillones y con crucetas (il. 6). En ambos casos, aparecen pilastras latericias que modulan los entrepaños de las fachadas.

Otro edificio catalogado dentro de un eclecticismo polícromo y que posee elementos ornamentales que recuerdan las construcciones neomudéjares es la majestuosa casa de cuatro plantas que el benaventano Viloría proyectó en 1916 para el empresario harinero Gabino Bobo, en un solar que poseía en la plaza del Mercado. Este edificio muestra una rica imposta resuelta con una greca de dentellado lineal a cuatro hiladas que forman figuras semirromboidales por resalte de sus piezas cuyo interior está realzado con un tizón (il. 7).

Asimismo, dentro de esta arquitectura polícroma encontramos otras dos fábricas harineras obras del arquitecto abulense Gregorio Pérez Arribas (1877-1937, titulado en 1901), quien utilizó sistemáticamente el ladrillo como apoyo ornamental en las fachadas, combinándolo en las múltiples posibilidades que permite el material en impostas, huecos, cornisas y, de manera excepcional en las pilastras, que en muchas ocasiones sobresalen de la cornisa generando pilares volados o pináculos rematados en piramides, auténticas señas de identidad del autor.

Primero realizó la del empresario Isidoro Rubio (anterior a 1917), la cual hemos atribuido a este autor en razón de la tipología de los elementos constructivos, los cuales posteriormente repitió en la casa del guarda que levantó en el año 1917 junto con la magnífica cerca de la parcela, construcciones de las que sí hay documentación del proyecto en el Archivo Histórico Provincial de Zamora, en cuya memoria el técnico hace referencia a la existencia del edificio fabril. La otra fábrica es la que le encargó la Sociedad Panera Social (1921), de menor envergadura que la anterior y situada en una zona más próxima al casco de la ciudad, para la cual el arquitecto para ennoblecer el cuerpo central, se apoyó en un panel representando una escena formado por piezas de azulejo, enmarcado por elementos latericios (il. 8). Ambas fábricas están construidas siguiendo las tendencias estilísticas de estos edificios industriales tan prolíficos en las tierras castellanas (7).

Igualmente, con bastante frecuencia, el ladrillo y el hierro, en su condición de materiales nuevos y característicos de la centuria decimonónica, aparecieron conjuntamente en innumerables inmuebles que, dada la importancia de las estructuras de hierro en los mismos, suelen etiquetarse dentro de este último estilo. Así, ocurrió en muchos mercados de la época. Nuevamente, el Mercado de Abastos de Zamora (1902), firmado por el citado Segundo Viloría, pese a su fecha tardía para tratarse de un ejemplo de la arquitectura del hierro (8), obedece a este planteamiento, ya que en los machones que flanquean sus fachadas principal y zaguera tienen un paño rehundido de ladrillo sobre el que destacan varias figuras medio romboidales del mismo material así como pequeñas hornacinas con arco agudo en el cuerpo de acceso posterior (il. 9).



Independientemente de este complejo panorama, la propia libertad dominante en la época, la dificultad de aplicación de estos esquemas en el caso concreto de algunas tipologías arquitectónicas y la imposibilidad de delimitar de forma estricta la arquitectura mudéjar y su repertorio específico a finales del siglo XIX, entre otras cosas por la inexistencia de estudios suficientemente rigurosos, propiciaron una evidente falta de rigor a la hora de configurar obras neomudéjares, sobre todo si las analizamos desde la óptica actual.

En relación a esto último, habría que decir que en las últimas décadas el mudéjar ha sido objeto de una profunda revisión e incluso de algunas polémicas entre los especialistas, que han desembocado en una concepción restrictiva de lo que es este estilo. Así, hoy día, se ha aceptado unánimemente el término románico de ladrillo para obras que hace unos años eran etiquetadas como mudéjares. En principio, esto podría crear problemas a la hora de catalogar los edificios neomudéjares construidos a finales del siglo XIX y principios del XX, pues podría haber exigido la recalificación de los mismos, pero lo cierto es que el gusto por el ornamento y el efectismo tan propio de muchas de las corrientes de finales de la centuria decimonónica hizo que en la mayor parte de los casos se optara por composiciones y motivos que en función de los paramentos actuales son de ascendencia plenamente mudéjar. Respecto a esto último, son representativos los edificios neomudéjares zamoranos, objeto de la presente comunicación.

Sin duda, estos inmuebles permitían tanto a sus promotores como a quienes habitaban en ellos singularizarse dentro del casco urbano, gracias al cuidado diseño y a la vistosidad de las fachadas de sus casas. Eran a la vez, como en tantos casos en la arquitectura de la época, un símbolo de status que evidenciaba el poder económico de sus moradores, sobre todo si las comparamos con obras anodinas que en cierto modo no alcanzaba la categoría de lo que podríamos considerar una arquitectura con mayúsculas y que más bien habría que situar dentro de la construcción. En este sentido, también habría que recordar que algunos estudiosos han relacionado el estilo neomudéjar y la arquitectura neomusulmana aplicados a la vivienda con la evocación de un mundo exótico y cierto halo de misterio (9).

## Notas

1. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “La revolución del 68. Su alcance urbano y arquitectónico”, en *Arquitectura y Arquitectos madrileños del s. XIX*, Madrid, Biblioteca de Estudios Madrileños, Instituto de Estudios Madrileños C.S.I.C., 1973, págs. 171-321.
2. González, M. O.; Blanco, J. A.; Monterrubio, S.; Yenes, M. & Martínez, C. J. (1994): “Caracterización geológico-geotécnica de la Facies Entrala (Paleógeno) en los alrededores de la Ciudad de Zamora”, en *Boletín Geológico y Minero* Vol. 105-5, 1994, págs. 66-78.
3. PÉREZ, Eduardo Julián.: *Guía del viajero en Zamora*, Zamora, Imprenta Provincial, 1895.
4. PÉREZ, Eduardo Julián.: *Zamora del Porvenir*, Zamora, La Señá Bermeja, 1885.
5. En la memoria de su nieto que publicó un libro sobre él. VILORIA, Antonio: *Segundo Vitoria (1855-1923). Un arquitecto Zamorano*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2007.
6. ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro: *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Zamora, Tesis Doctoral Inédita, 2007, pág. 980.
7. CARRERA DE LA RED, Miguel A.: *Las fábricas de Harina en Valladolid*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1990.
8. ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro: “La arquitectura del hierro en Zamora. La construcción del Mercado de Abastos”, en *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”*, Zamora, 1998, págs. 183-200.
9. REVILLA, F.: “Una interpretación psicosociológica de la arquitectura neomusulmana en Cataluña”, en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, nº 126, 1974, pág. 127.

**Ilustraciones:**



1. VILORIA ESCARDA, Segundo: Casa de Bernardo Ballesteros, 1889, Zamora (España)



2. VILORIA ESCARDA, Segundo: Casa de José Cid, 1902, Zamora (España)





3. VILORIA ESCARDA, Segundo: Casa de Miguel Hernández, 1895, Zamora (España)



4. VILORIA ESCARDA, Segundo: Fábrica de Harinas Bobo, 1907, Zamora (España)



5. MATHET Y COLOMA, Miguel: Instituto Claudio Moyano, 1902, Zamora (España)



6. VIDAL Y PLANAS, Francisco: Cuartel de Caballería Viriato, 1909, Zamora (España)





7. VILORIA ESCARDA, Segundo: Casa de Gabino Bobo, 1916, Zamora (España)



8. PÉREZ ARRIBAS, Gregorio: Fábrica de Harinas La Panera Social, 1921, Zamora (España)



10. VILORIA ESCARDA, Segundo: Mercado de Abastos, 1902, Zamora (España)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El Noucentisme y lo Primitivo. ¿La tradición reformulada?

Cristina Rodríguez Samaniego

Universitat de Barcelona, Université de la Sorbonne – Paris IV

### Resumen:

La síntesis entre tradición y modernidad ha servido habitualmente para definir de forma correcta la mayor parte de la producción noucentista. Este artículo tiene como objetivo plantear una lectura nueva del término “primitivo” asociado al componente tradicional del Noucentisme. Las ideas aquí expuestas pretenden ampliar los márgenes de aplicación de dicho concepto y extender su universo de significación en relación a las dos vertientes -la popular y la clásica- que constituyen la base tradicional sobre la que se construyó el Noucentisme. Se pretende, en definitiva, fomentar la discusión sobre el tema a través del mencionado término -tradicionalmente tan sólo considerado en relación a las producciones de las vanguardias históricas-, con la esperanza de contribuir a renovar la valoración crítica del movimiento que nos ocupa.

### Abstract:

*A synthesis between tradition and modernity has traditionally been used to correctly define almost all of the Noucentista artistic production. This article will suggest a new interpretation of the term “primitive” referred to the traditional base of the Noucentisme, by means of expanding the universe of appliance of the above mentioned concept and its relation with both the popular and classical sides contained in this style. The article aims to enable further discussion on a subject which has usually only been considered regarding the avant-garde.*

Los procesos de recuperación y relectura del Noucentisme se consolidaron en la década de 1990, después de varios tímidos intentos de sacar este movimiento cultural y político del olvido en el que se había visto sumido durante la segunda mitad de siglo XX (1). Iniciativas como la exposición *L'època dels "artistes". Modernisme/ Noucentisme* de 1991 o la gran retrospectiva *El Noucentisme. Un projecte de modernitat* de 1994, propiciaron la proliferación de proyectos científicos centrados en el Noucentisme, a la vez que establecieron sus bases teóricas e iconográficas.

La naturaleza del Noucentisme se ha venido explicando, desde los años noventa, a través de una interesantísima fórmula que combina los conceptos de tradición y modernidad, conciliando la aparentemente insalvable dicotomía entre ambos. El interés por la tradición, tanto popular como clásica, además de la adopción de ciertos elementos propios del arte de vanguardia, son los dos factores que habitualmente se esgrimen para enmarcar la génesis de dicho movimiento. En efecto, el universo popular vernáculo y la herencia grecolatina, sumados al esfuerzo hacia un arte sintético, sirven para definir correctamente la mayor parte de la producción noucentista. De esta forma, el Noucentisme integraría varias referencias estéticas: desde una iconografía cercana al arte de extracción humilde y/o de ámbito rural, a material procedente del bagaje clásico mediterráneo, pasando por la adopción de un lenguaje típicamente de vanguardia. Es decir que la mayor parte de la producción noucentista tiene un componente tradicional, sigue una línea enraizada con la artesanía catalana o bien cumple con categorías como armonía, equilibrio u orden; y, por otra parte, dicha producción suele presentar una voluntad de reducción de formas y volúmenes a lo esencial, característica típica del arte de vanguardia.

Sin embargo, hay ciertas líneas de producción en el seno del Noucentisme que se escapan de dichos registros. Creemos que la inclusión del concepto "primitivo" en la discusión sobre el Noucentisme podría enriquecer el análisis de la iconografía propia de la tendencia y, tal vez, justificar la existencia de ciertas líneas de creación inherentes a ésta que no responden exactamente a los parámetros antes explicitados. De hecho, este artículo tiene como objetivo plantear una lectura nueva del término "primitivo" vinculado a uno de los elementos constituyentes del Noucentisme: la tradición. Las ideas expuestas en este discurso pretenden ampliar los márgenes de aplicación del concepto "primitivo" y extender su universo de significación en relación a las dos vertientes –la popular y la clásica– que constituyen la base tradicional sobre la que se construyó el Noucentisme. Se pretende, en definitiva, fomentar la discusión sobre el tema a través del mencionado término –tradicionalmente tan sólo considerado en relación a las producciones de las vanguardias históricas–, con la esperanza de contribuir a renovar la valoración crítica del movimiento que nos ocupa.

En *La Preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de occidente* (2), E. H. Gombrich debatía el significado de la palabra "primitivo" y sus diversas acepciones relacionadas con el arte. Gombrich aumentaba el marco de significado de lo "primitivo" adscribiéndolo –además de a la consabida producción plástica de las denominadas "sociedades primitivas"–, a otras concepciones que podrían considerarse "populares", tales como las composiciones infantiles y humorísticas, o a las creaciones realizadas por personas sin formación artística. Las ideas expresadas en esta obra me parecen especialmente



relevantes por lo que atañe a sus posibles implementaciones en el corpus noucentista, en concreto, a la vertiente relacionada con lo popular de su base tradicional iconográfica y estética.

Mucho se ha debatido sobre la recepción del material primitivo por parte de los artistas de vanguardia. En concreto, la exposición sobre dicho tema en el MOMA de Nueva York (3) relanzó el debate al respecto, apostando por una visión renovada del diálogo establecido entre los creadores de vanguardia y el origen ritual o mágico de este material. En definitiva, los artistas del siglo XX vieron en lo “primitivo” un recurso innovador más, como lo fue en su día lo “oriental”, pero, a diferencia de éste último, lo “primitivo” no era demasiado narrativo, cosa que permitió a los artistas europeos crear una forma nueva de representar la forma, concentrándose así más en lo plástico y cuestionando la primacía de la representación naturalista dominante en el arte europeo desde el Renacimiento (4). París, capital mundial de las artes desde mediados del siglo XIX, fue testigo de tres acontecimientos cruciales para la difusión del material “primitivo”: la inauguración del Museo de Etnografía del Trocadéro en 1878, la Exposición Universal de 1900 y la Exposición Colonial de 1907. Sin embargo, los artistas figurativos, entre los que cabe contar a los noucentistas, no se relacionaron con las creaciones de los “pueblos primitivos” de la misma forma que los de adscripción abstracta, aunque si compartieron el carácter popular de dichos objetos, cierto espíritu de síntesis y su vínculo con la sociedad que los produjo.

Gombrich acercaba el término “primitivo” a conceptos alternativos vinculados con la esfera de lo popular que se alejan del arte de vanguardia, aproximándose no obstante a la producción noucentista. En efecto, el Noucentisme, a pesar de ser particularmente conocido por su faceta cívica y de promoción del arte público (escultura monumental, jardines, urbanismo, etc.), también incorporaba una línea de trabajo mucho más informal. Dicha línea abarcaba producciones ciertamente variopintas: pinturas murales, decoraciones sobre cerámica o vidrio, objetos cerámicos, figurines, juguetes e ilustración -destinada tanto a publicaciones culturales como a otras de carácter infantil o juvenil-. Xavier Nogués fue uno de los creadores del Noucentisme que más incidió en este tipo de actuaciones. Sólo o en colaboración, fue el responsable de una producción decorativa que vincula indisolublemente el Noucentisme con lo “primitivo”, entendido aquí como objeto de contenido humorístico o espíritu *naïf*, cercano a las creaciones de las personas sin formación artística y, por consiguiente, perteneciente a la esfera noucentista de lo tradicional. Sus ornamentaciones murales para la bodega de las Galeries Laietanes de Barcelona (il. 1), los vasos de cristal esmaltado de la antigua colección Riera o los plafones cerámicos del restaurante barcelonés Can Culleretes se erigen en magníficos ejemplos de la tendencia que nos ocupa. Asimismo, otros muchos noucentistas siguieron su estela, entre los que mencionaremos a Enric Ricart, Francesc Canyelles, Josep Aragay, Josep Obiols o Marian Anton Espinal. Sus obras van más allá de la simple plasmación de escenas de la vida rural como refugio de la esencia nacional -por otra parte muy comunes en el arte europeo de la época (5)-, para presentar una fantasía y espontaneidad muy alejadas del rigor y seriedad inherentes al mensaje cívico, característico de la mayor parte de la producción noucentista. Se trata de piezas desenfadadas, frescas, a veces casi caricaturescas, cuya presencia nos permite implementar los mencionados significados del concepto “primitivo” en la base tradicional del corpus noucentista. Esto es, si aceptamos que el Noucentisme contiene un aporte de modernidad y otro de tradición, debemos ser conscientes que dicha tradición incluye, a su vez, un componente “primitivo”, concretado



precisamente en la libertad expresiva, recurso al humor y apariencia inocente de las obras cuya existencia acabamos de destacar.

En nuestro análisis de las posibilidades de aplicación del concepto “primitivo” a la obra noucentista, nos detendremos en otra línea de creación que habitualmente se define como inspirada por el bagaje clásico y que suele circunscribirse a la disciplina escultórica. De hecho, el término “primitivo” ya ha sido usado para referirse a determinadas esculturas noucentistas, por lo general como sinónimo de arcaico y aludiendo a ciertas características presentes en la vertiente más “mediterránea” de dicha producción. Por lo general, se trata de estatuillas de barro cocido y de dimensiones reducidas, con un marcado espíritu sintético, y que destilan gran influencia francesa, principalmente de escultores galos como Lucien Schnegg, Émile Bernard o Aristide Maillol. Ciertas obras de Manolo Hugué, Enric Casanovas, Joaquim Claret (il. 2), Esteve Monegal, Ricard Guinó o incluso Màrius Vives se sitúan en esta línea que tradicionalmente se ha concebido como “primitiva”, sinónimo de arcaica, maciza.

Sin embargo, existen otros tipos de piezas noucentistas a las que podríamos definir como “primitivas”, siguiendo las distintas interpretaciones del concepto y consolidando así el nexo entre lo tradicional en el Noucentisme y “lo primitivo”: las esculturas inspiradas en las figurillas griegas de período arcaico, popularmente conocidas como *Tanagra*. Toman su nombre de las poblaciones de Tanagra y Myrina: dos de los yacimientos arqueológicos de la Beocia helena donde, a partir de 1860, se descubrieron gran cantidad de terracotas de dimensiones reducidas, que por lo general representaban a mujeres con túnica en posiciones variadas y a divinidades (il. 3). A principios de la década de 1870 empezaron a introducirse en Francia estas antigüedades, disfrutando enseguida de un éxito considerable y suscitando la aparición de colecciones e incluso de las primeras falsificaciones (6).

Las esculturas tipo *Tanagra* efectuadas en Cataluña durante el período noucentista son muy abundantes, y responden a patrones que pueden considerarse “primitivos”, si bien la aplicación de dicho término a estas obras ha sido tímida y parcial, pero no por ello menos acertada (7). Resulta curioso constatar como generalmente se concibe una única influencia grecolatina sobre la escultura noucentista. Sabemos que el componente tradicional sobre el que se basó el Noucentisme poseía una naturaleza doble: por una parte, podía vincularse al universo popular; por la otra, se relacionaba con el modelo iconográfico del mundo clásico, cuyos límites y naturaleza están todavía poco delimitados. El Noucentisme compartiría con el Neoclasicismo una misma búsqueda de referencias en el mundo antiguo, aunque el Noucentisme se aleja de la copia formal neoclásica, para establecer un diálogo más libre con la inspiración clásica. En palabras del propio Joaquim Torres-García: *“Mes no és en les formes del passat (que ens portarien a una imitació de lo antic) on hem de buscar la font d'aqueixa tradició, sinó en la seva estructura, en quelcom d'intern, en l'esperit que les va crear”* (8).

El material clásico, concebido de forma ecléctica y como inspiración estética, fue uno de los pilares en los que se asentó la escultura noucentista, siendo las estatuillas de la Grecia arcaica la referencia más importante que siguieron los creadores de piezas de menor tamaño, aunque no la única. Desde la era Modernista, el gran éxito a nivel comercial de la escultura de salón propició, durante el Noucentisme, la difusión del modelo *Tanagra* como estatuilla ornamental para la decoración de un cada vez más cuantioso número de hogares, facilitada gracias a su producción serial. Por lo que atañe a la escultura de grandes

dimensiones, monumental y/o pública, ésta sigue la estela de la escultura procedente de la Grecia clásica o helenística. En consecuencia, podemos afirmar que la conocida como “tradición clásica” en el Noucentisme no es estrictamente “clásica”, sino que engloba patrones originarios de momentos muy diferenciados en la historia del arte antiguo. En lo tocante a la escultura de salón noucentista, debe respetarse su íntima relación con lo “primitivo” -entendido como arcaico- y, en consecuencia, con lo “no clásico”.

Igualmente, debemos ser cuidadosos al afiliar el origen de dichas piezas a la cultura pan mediterránea, lugar común de muchas revisiones sobre el Noucentisme ya desde las primeras recepciones críticas del movimiento, como la de Joaquim Torres-Garcia: “(...) *hem de considerar a la Tradició nostra, com quelcom de molt extens*, que compregui a tots els pobles mediterranis, *ja que en ells va néixer el Classicisme*. (...) *Mes no sols deu cercar la Tradició en les obres d'art, sinó en tot lo viu. Aquí també deuen fondre's les dues coses. Perquè un estudi de les obres, sense un coneixement de la realitat que les va inspirar, seria molt imperfecte, doncs és revelació, és l'explicació de son sentit íntim*” (9). En definitiva, se trata de la tradición artística vernácula compartida por todos los pueblos mediterráneos, reivindicada por los intelectuales del Noucentisme para, entre otros asuntos, justificar la idoneidad de la producción escultórica que os ocupa. Afirmábamos la necesidad de ser cautelosos ante dicha asociación, sobre todo si tenemos en cuenta que en las excavaciones arqueológicas catalanas -precisamente iniciadas durante el periodo noucentista- nunca se encontraron figuras del tipo Tanagra, y que los artistas catalanes supieron de su existencia tan sólo a través de publicaciones especializadas o de sus estancias en el extranjero. Estas consideraciones nos llevan a replantearnos, desde otro punto de vista, la relación del Noucentisme con su base tradicional y, en concreto, con su sustrato habitualmente denominado “clásico”.

La coexistencia de obras de raíz propiamente clásica y otras de raíz arcaica o “primitiva” en el Noucentisme nos recuerda el carácter heterogéneo de este movimiento, reproduciendo a pequeña escala las dos tendencias fundamentales presentes en la historia del arte occidental tal y como las manifestó Wilhelm Worringer, a saber, la preferencia por el naturalismo y el acercamiento a la abstracción (10). Worringer afirmaba que el arte imitativo, naturalista, tendía a aparecer en momentos en los que el hombre -creador se hallaba en completa armonía con la naturaleza; mientras que el arte expresionista surgía en consecuencia o como reacción a un medio hostil que debe ser analizado o del cual el hombre- creador era dependiente. La tesis de Worringer resulta particularmente interesante porque se trata de una teoría sobre la evolución de las artes que elude presentar cada tendencia como superación de la anterior y, a la vez, contribuye a la aceptación de aquellas propuestas que, como la “primitiva”, no apelan directamente y de forma exclusiva a la empatía del espectador. Worringer inició así toda una sección de debate entorno a la relación entre el arte naturalista y el expresionista, que aunque en su caso quedaba restringido al arte anterior a época moderna. Dicho planteamiento fue recogido poco después por Walter Deonna, quien reducía a únicamente dos las tendencias entre las que, a su parecer, había oscilado la producción artística occidental, desde la antigüedad hasta principios del siglo XX: la clásica y la primitiva, las mismas opciones presentadas por Worringer (11). Sin embargo, Deonna, a diferencia de Worringer, exponía claramente dichas líneas como irreconciliables, dando origen así a una historia del arte bipolar protagonizada por dos líneas de expresión opuestas. No obstante, ni Worringer ni Deonna asociaron dichos conceptos al arte figurativo de su época, siendo Robert Goldwater uno de los pioneros en establecer dicha relación. En su tesis publicada en 1938, Goldwater

trataba de expandir el universo de aplicación del término “primitivo” vinculado al arte contemporáneo (12), en un intento paralelo al que estamos efectuando entorno al Noucentisme en este artículo.

Goldwater nos interesa particularmente porque, al igual que lo hicieron en su día Worringer o Deonna, modernizó el campo de alcance del concepto que nos ocupa, coligando el fauvismo y el expresionismo con ideas tan innovadoras y sugerentes como misticismo, romanticismo o emocionalidad. Goldwater defendía que el acercamiento a lo “primitivo” podía darse tanto en la producción abstracta como en la figurativa del siglo XX. El autor introducía de esta forma un nuevo rumbo en la recepción crítica del arte “primitivo” y, lo que es todavía más relevante de cara a este artículo, entendía que el arte figurativo contemporáneo puede asumir categorías que generalmente se interpretaban como genuinamente vanguardistas. Goldwater superaba, así, el abismo entre la tendencia a la abstracción y el naturalismo sobre el que habían teorizado Worringer y Deonna. Resolvía unir dos visiones que, en definitiva, divergían en razón de su filiación estética y de la naturaleza de su vínculo con la tradición.

El Noucentisme consiguió aliar un esfuerzo hacia la síntesis característico del arte de vanguardia a una importantísima presencia de lo tradicional, contando, en consecuencia, con un recurso a “lo primitivo” en ambas facetas. En este artículo hemos tratado de arrojar nueva luz sobre dicho movimiento, acercándolo a un expandido radio de actuación del concepto “primitivo”. El Noucentisme incorporó a la vez obras de clara tendencia naturalista y otras mucho más cercanas a lo primitivo, ya sea por su cercanía con los patrones formales del arte de vanguardia, ya sea por el planteamiento que presentan de la tradición. Hemos visto como, habitualmente, el componente tradicional inherente al Noucentisme se organizaba en dos vías: la popular y la clásica. Nuestro objetivo ha sido el de tratar de reformular dicha base tradicional, cuestionándonos su contenido, interpretación y márgenes de aplicación. Lo tradicional en el Noucentisme puede ser también lo “primitivo” cuando se trata de imágenes populares con un registro infantil, humorístico o *naïf*; o al hallarnos ante piezas de marcada inspiración arcaica, desmarcándose del concepto “clásico” que, sin embargo, define a la perfección otras producciones noucentistas de raíz naturalista.

La idiosincrasia de la base tradicional del Noucentisme permite la incorporación del discurso sobre lo “primitivo”, ocupando un espacio semejante al que detenta hasta hoy lo “clásico”. Se trata de dos formas de representar ideas u objetos diametralmente opuestos que, sin embargo, se completan. Lo clásico y lo “primitivo” deben compartir relevancia en lo tocante a la composición de la base tradicional del Noucentisme plástico, concretando así un panorama estético enriquecido y actualizado. La discusión sobre lo “primitivo” y sobre el radio de alcance del “primitivismo”, aplicada al componente tradicional del Noucentisme, permite aventurar nuevas teorías que afectarían a la naturaleza de su base popular y de la herencia que le dio origen. En conclusión, a través de este artículo hemos buscado explorar en los límites y las fronteras del Noucentisme, acercándolo a nuevos conceptos, confrontándolo a contextos distintos y enriqueciendo, tal vez, su universo de significación.

## Notas:

1. Durante los años ochenta ya habían aparecido dos interesantes obras dedicadas al Noucentisme y a sus artífices: JARDÍ, Enric: *El Noucentisme*, Barcelona, Proa, 1980; y BILBENY, Norbert, *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*, Barcelona, La Magrana, 1988. Ya pertenecientes a la década de 1990, véase VIDAL, M. Mercè: *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991; *L'època dels "artistes". Modernisme/Noucentisme*, Girona, Ajuntament de Girona, 1991; PERAN, Martí; SUÁREZ, Alícia; VIDAL, M. Mercè (dir.): *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Enciclopèdia catalana; Generalitat de Catalunya ; CCCB, 1994; VALLCORBA, Jaume: *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994; PANYELLA, Vinyet: *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996; GABRIEL, Pere (dir.): *El Noucentisme 1906-1918, Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1997 (1996).
2. GOMBRICH, Ernst Hans: *La Preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*, Madrid, Debate, 2003. (*The preference for the primitive*, London, Phaidon Press Ltd, 2002).
3. *"Primitivism" in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.
4. FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam (eds.): *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary Story*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California press, 2003, págs. 3-37.
5. GOLAN, Romy: *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven - London, Yale University Press, 1995. Véase, particularmente, el Capítulo 2: "Rusticizing the modern", pág. 23 y siguientes.
6. Para más información sobre las figuritas de Tanagra y su difusión, véase *Tanagra. Mythe et archéologie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux; Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2003.
7. Desafortunadamente, la bibliografía específica analizando la influencia de las Tanagra sobre el Noucentisme es más que exigua. Véase RODRIGUEZ SAMANIEGO, Cristina: *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània*, tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona en octubre de 2006, págs. 315 - 321; y BEJARANO VEIGA, Juan Carlos; RODRIGUEZ SAMANIEGO, Cristina: "Modelant el gust. L'escultura de saló a l'obra de Lambert Escaler i Joaquim Claret (1890-1930)", en: CASTAÑER, Esteve; CREIXELL, Rosa; SALA, Teresa-M. (eds.): *Espais Interiors: Casa i Art (s.XVIII-XXI). Jornades Internacionals*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 589-598.
8. "Mas no es en las formas del pasado (que nos llevarían a una imitación de lo antiguo) donde debemos buscar la fuente de esta tradición, sino en su estructura, en algo interno, en el *espíritu que las creó*". TORRES-GARCIA, Joaquim: *Escrits sobre art*, Barcelona, Edicions 62; "La Caixa", 1986 (1980), pág. 40. La cursiva pertenece al texto original.

9. “(...) debemos considerar nuestra Tradición, como algo muy extenso, que comprenda a todos los pueblos mediterráneos, *ya que en ellos nació el Clasicismo*. (...) Mas no solo se debe buscar la Tradición en las obras de arte, sino en todo lo vivo. Aquí también deben fundirse ambas cosas. Porque un estudio de las obras, sin un conocimiento de la realidad que las inspiró, sería muy imperfecto, ya que es una revelación, es la explicación de su sentido íntimo”. TORRES-GARCIA, Joaquim (1986): *Op. cit*, p. 41. La cursiva pertenece al texto original.
10. WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1953. (*Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908).
11. DEONNA, Walter: “Primitivisme et Classicisme les deux faces de l’histoire de l’art”, en *Recherche*, núm.2, Paris, Centre International des Instituts de recherche Art Archeologie ethnologie, 1946, págs. 6-24.
12. GOLDWATER, Robert: *Primitivism in Modern Painting*, New York, Harper and Brothers, 1938. Véase también LAUDE, Jean: *La peinture française et l’art nègre*, Paris, Klincksieck, 2006 (1968), págs. 350-351.



**Ilustraciones:**



1. NOGUÉS, Xavier: *Fragmento del conjunto mural procedente de la bodega de las Galeries Laietanes*, 1915, temple sobre estuco de yeso, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAM 42411.



2. CLARET, Joaquim: *Ritme*, terracota con pátina rosada, 41,8 x 21,5 x 15,6 (base) cm., colección particular.



3. Anónimo: *Mujer con túnica*, 340-320 a.C., argila anaranjada, 23,2 x 8,4 x 5,1 cm., Paris, Musée du Louvre, MNB 576.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El tiempo y la memoria. El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada: programa de intervenciones arquitectónicas durante la época franquista.

Aroa Romero Gallardo

Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte

### Resumen

La historia arquitectónica del Palacio de Carlos V, en la Alhambra de Granada, uno de los monumentos más majestuosos del Renacimiento español, se prolonga a lo largo de los siglos. Nos centraremos en el estudio de los proyectos de intervención sobre dicho Palacio, desarrollados a partir de la inmediata posguerra, ya que hasta ese momento permanecía inacabado y sin uso. La puesta en marcha de una serie de iniciativas, sobre todo de índole cultural, servirá de acicate para la terminación de tan magna y simbólica obra. Análisis que también nos permitirá ofrecer una breve aproximación a las directrices generales de la restauración monumental en el franquismo y, a los intentos por perfilar un “nuevo estilo” arquitectónico, que arrojara al Estado emergente.

### *Abstract*

*The architectonic history of the Palace of Carlos V, in the Alhambra of Granada, one of the most majestic monuments of the Spanish Renaissance, goes on throughout centuries. We are going to focus on the study of the intervention projects about the previously mentioned palace, developed after the immediate postwar, because until that moment it remained incomplete and without being used. The setting off of a series of initiatives, especially of as cultural nature, will serve as a boost for the ending of such a great and symbolic building. This analysis will help us to offer a brief approximation to the general principles of the monumental restoration during Franco's regime and, on the attempts to draw the outline of a “new architectonic style” which wrapped up the emergent State.*

Desde que, en el año 1637, las obras en el Palacio de Carlos V se paralizaran, ciento diez años después de que el insigne arquitecto y pintor Pedro Machuca presentara la primera traza al Emperador, sus fábricas se han visto sometidas a innumerables vicisitudes históricas que hicieron inviable su conclusión definitiva. Por casi trescientos años, desde mediados del siglo XVII hasta la década de 1920, el edificio renacentista sufrió un importante proceso de abandono y deterioro llegando al siglo XX, inconcluso, aunque en relativo buen estado de conservación (1). (il.1).

En este sentido, resulta oportuno apuntar la consideración de que la historia de la arquitectura es, en gran medida, la historia de los edificios, en cuyas biografías desempeña un papel clave aquello que el tiempo ha ido modificando, añadiendo o restando. “Precisamente la arquitectura tiene un compromiso tal con la historia que cuanto más compleja es ésta así resulta también aquélla, y de ello da fe nuestra plural y poco conocida historia de la arquitectura española” (2). Así pues, no es una exageración decir que la lectura actual del Palacio de Carlos V resultaría incompleta si no se atendiera al programa de actuaciones desarrollado durante época franquista y que, como veremos, significará un impulso decisivo en su conformación arquitectónica.

Durante los últimos doscientos años, la historia de la Alhambra ha sido la de un conjunto monumental sometido a un sin fin de alteraciones, transformaciones y restauraciones que, en cierta medida, se ha convertido en reflejo de la historia de la restauración arquitectónica en España. En el primer tercio del siglo XX, como es bien sabido, va ganando terreno en nuestro país un criterio más científico y moderno de la restauración de los monumentos antiguos. La articulación doctrinal desarrollada por la escuela “antirrestauradora”, impulsada por el marqués de la Vega-Inclán, encontrará en Leopoldo Torres Balbás uno de sus mayores defensores. De ahí que este arquitecto y estudioso de la arquitectura islámica plasme sus criterios sobre la intervención monumental, en la Alhambra, al frente de cuyas obras permaneció desde 1923 a 1936 (3). (il.2)

No olvidemos un capítulo esencial de nuestra historia contemporánea, como fue la Guerra Civil (1936-1939), que conllevó la puesta en marcha de una activa política restauradora, cuyos resultados se recogían en una importante exposición celebrada en 1958 (4). La problemática de la restauración en un período histórico marcado por las enormes destrucciones de la Guerra Civil y sus secuelas en el patrimonio monumental, fomentará que se pongan en entredicho teorías ya consolidadas entre los especialistas del Patrimonio, y que se bascule hacia nuevos posicionamientos teóricos y metodológicos.

Precisamente, el punto de partida de nuestra investigación se sitúa en plena contienda militar, en concreto, el año 1937 en que se redacta una “Memoria” para informar a la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica de Burgos sobre la gestión en la Alhambra desde el comienzo del Movimiento Nacional (5). El autor de este escrito será Francisco Prieto-Moreno Pardo que tan sólo un año antes, en 1936, había sido designado Arquitecto-Conservador del conjunto monumental, viniendo a sustituir a Leopoldo Torres Balbás. En este documento ya se hace referencia a la necesidad de terminar el Palacio de Carlos V, por lo que el plan a seguir vendrá marcado por un carácter de continuidad con respecto a las



intervenciones puestas en marcha por Torres Balbás: “se ha concretado la labor de estos últimos meses a la continuación de las obras ya emprendidas y a la ejecución de las que ya estaban proyectadas y en vías de aprobación por los organismos superiores. Así ha ocurrido con (...) el proyecto y las obras comenzadas para la terminación del Palacio de Carlos V” (6). Es importante anotar que la Alhambra no sufrió daño alguno durante la Guerra Civil, por lo que fueron innecesarias labores de reconstrucción, a diferencia del desolador panorama de destrucción monumental al que tuvo que enfrentarse la mayor parte de la geografía española. Ello explica que las actuaciones de Prieto-Moreno se vieran determinadas, en gran parte, por el trabajo anterior de Torres Balbás hacia el que, el nuevo Arquitecto de la Alhambra, sentía gran admiración y respeto (7). No debemos olvidar que, si bien el Palacio de Carlos V llegó al siglo XX con su estructura incompleta tras experimentar un periodo importante de desidia, su arquitectura no sólo no se vio afectada en el periodo transcurrido entre 1936-1939, sino que en el fatídico año de 1812, en el que los franceses se vieron obligados a abandonar la Alhambra, no sin antes destruir ocho de las torres fortificadas, el Palacio corrió buena fortuna, pues apenas sufrió daños, si tenemos en cuenta que la intención de los invasores era la de llevar a cabo una voladura global del conjunto monumental.

A partir de 1939 los trabajos se centrarán, principalmente, en labores de consolidación de la morfología y composición material del monumento alhambrense ya que, durante estos años, el Patronato de la Alhambra tuvo que hacer frente a importantes restricciones económicas lo que conllevó una precariedad técnica muy importante. “La esforzada y denodada tarea de reconstrucción del Patrimonio Histórico Español se prolongó durante una posguerra muy dilatada (1939-1960) y se realizó con escasísimos medios materiales, debido a la autarquía y al aislamiento” (8).

No obstante, a pesar de este arduo panorama, las intervenciones sobre esta construcción del más puro estilo Renacimiento ubicada en pleno corazón de la Alhambra, la última y más preciada conquista de los Reyes Católicos, ocuparon una posición preferente dentro del programa de actuaciones a llevar a cabo por el Patronato en el conjunto nazarí (9). Esta preferencia se explicaría si consideramos que, en un contexto de una España económica y moralmente arruinada, la restauración del patrimonio arquitectónico se convirtió en uno de los sectores prioritarios de la actividad estatal. Y ello, teniendo presente que el Régimen convirtió estas actuaciones patrimoniales en propaganda política de primer orden, en un deseo por crear un escenario monumental acorde con la ideología dominante. Una retórica que hacía hincapié en una España de gestas gloriosas, acudiéndose a una arquitectura que implicaba una regresión al pasado, hacia aquellos periodos históricos en los que nuestro país gozó de la categoría de Imperio. “El problema estético de mayor envergadura que el Nuevo Estado nos plantea a los arquitectos españoles, es la necesidad de encontrar una plástica digna de exponer los ideales patrios con majestuosa severidad y estática grandeza (...) En resumen lo que es necesario es un sello inconfundible, permanente y nuevo en la Arquitectura Nacional. Y en Arquitectura, ese sello, con su canon de belleza, es un estilo. (...) Un estilo arquitectónico para estar a tono con nuestro tiempo ha de reunir las condiciones de belleza, técnica y dogma” (10). “El Escorial es la imagen más sublime y genial de lo que España quiso ser, fue y desearía volver a ser (...) no es un tratado, no es un ensayo filosófico, sino un resultado: un Estado que fue, mientras ese Estado se sintió estante, sostenido en vilo por una voluntad de plenitud. ¡Llega a ser lo que eres España!” (11). Consideraciones



que nos corroboran el porqué de la importancia que adquiere el Palacio de Carlos V en época franquista. Conviene reflexionar sobre ello, ya que la mayor parte de nuestras políticas de restauración han venido gravitando en torno al concepto de “monumento histórico”, que viene a conformarse en un símbolo en torno al que se identifica una colectividad, depositario de unos valores espirituales e ideológicos. De ahí la importancia de “conservar” los monumentos, ya que sobre éstos se vuelcan los significados simbólicos más importantes de una sociedad, ya sean de carácter artístico, cultural, ideológico, etc.

En otro orden de cosas, para hacernos una idea del aspecto formal que presentaba el Palacio, en los primeros años de Prieto-Moreno como Arquitecto, nos remitimos a exponer brevemente algunas de las obras ejecutadas por su predecesor, Torres Balbás, con el que se inicia, desde 1923, un programa ininterrumpido de conservación en el Recinto monumental. “Mientras que la secuencia de los trabajos realizados en los palacios islámicos muestra la existencia de cierta programación, los proyectos llevados a cabo en el palacio renacentista son sorprendentemente inconexos y de una naturaleza más bien ornamental (...) Las primeras restauraciones estructurales aparecen registradas en enero de 1929, cuando se repararon las bóvedas situadas por encima y debajo de la escalera norte (...) En noviembre y diciembre de 1929, Torres Balbás mencionaba la pintura de “nuevos techos” y el enlucido de los muros de cuatro salas del piso superior y una en el inferior (cabe suponer que en el ala norte) (...) En su resumen de las actividades realizadas durante 1930, se refiere al solado con mármol de las salas del piso principal y, en los primeros meses de 1931, al pulido del mismo. Entre el verano de 1930 e invierno de 1931, se instalaron canalones para que el agua de lluvia no corriera directamente por los muros del palacio, y se reforzaron con cemento algunas partes no determinadas de la estructura” (12).

La terminación del Palacio, de la mano de Prieto-Moreno, quien durante algo más de cuatro décadas desempeñó su labor como Arquitecto-Conservador, se plasmó en numerosos proyectos de los que ahora, lógicamente, plasmaremos una mínima parte para atenernos a los límites expositivos de este estudio. La primera referencia documentada por Prieto-Moreno, sobre alguna reparación o construcción en el palacio renacentista, se recoge en su “Memoria” de 1937: “Las obras realizadas a partir del mes de Julio en el Palacio de Carlos V se refieren a la terminación de uno de los salones situados en la crujía Norte del Palacio. En la actualidad se está pavimentando con losas de Sierra Elvira las mesetas de la escalera principal, al mismo tiempo que se nivelan los escalones que se hallan desprendidos. El salón a que se hace referencia se hallaba casi terminado, únicamente faltaba por hacer la carpintería de huecos y el pulido de pavimentos de mármol”. La habitación principal de esta nave septentrional quedó inconclusa en época de Torres Balbás, hacia 1928-1929, terminándola Prieto-Moreno en 1937, limitándose a dar los retoques últimos, pulimentando el suelo y realizando la carpintería de las jambas de las puertas y los marcos de las ventanas.

Tras la culminación de este conjunto de obras de menor entidad, en 1938 Prieto-Moreno redacta su “Proyecto de adaptación del Palacio de Carlos V para Residencia Imperial y Museo”, remitido a la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional (13). El análisis de este documento centrará la mayor parte de nuestro discurso ya que, después de hacer una valoración de la documentación

de la que disponemos, consideramos que este proyecto expresa a la perfección las ideas expuestas hasta el momento, sobre la búsqueda de un “nuevo estilo” en Arquitectura, así como algunas de las directrices generales de la restauración monumental en el primer franquismo. En primer lugar, se encarga de precisar el estado de conservación del Palacio, en el momento de redacción del Proyecto, y qué partes permanecían inconclusas: tanto el ángulo sureste del palacio, la galería alta del patio, como la Capilla, ubicada en la esquina noroeste, no presentaban cubierta alguna y, por tanto, estaban sometidas a las inclemencias meteorológicas. A continuación, la propuesta enfatiza la idea de otorgar un carácter de habitabilidad al Palacio destinándolo a un alto dignatario, en este caso, el Caudillo. Incluso se establece un lazo de unión entre la recién conquistada Granada cristiana y el periodo de posguerra: “El actual renacimiento del sentido imperial de España obliga a reincorporar a la vida española, al mismo tiempo que la memoria de nuestros Césares, sus monumentos y aspiraciones (...) Lógico es, pues, pensar ahora en cumplir la voluntad del Emperador, realizando su idea de establecer en Granada una residencia imperial, completada con la instalación en la misma de un museo, ya que lo permite la capacidad del edificio y constituye un atractivo más para la vida del Palacio”. Se persigue, por tanto, dar forma a una idea cuyo origen se remontaba a época renacentista y, lo que es más, en 1938 se aspira a completarla con la instalación de un proyecto museístico. El programa quedaba dividido en tres ámbitos “1º) instalación de la Residencia Imperial en su aspecto representativo que comprenderá la instalación de todos aquellos locales en que se ha de desarrollar la vida oficial de Palacio; 2º) instalación de la vivienda en su aspecto íntimo; sin alardes de ostentación y en consonancia con la vida moderna; 3º) instalación del Museo, que comprenderá 5 salas con acceso independiente de la Residencia”. Tomando como referencia la documentación planimétrica que acompaña al proyecto, estas tres áreas bien diferenciadas se distribuían, en líneas generales, de la siguiente manera: en la crujía sureste, en planta baja, se dedican cuatro salas a Museo de Arte Árabe y, en planta alta, tan sólo una a Museo de Bellas Artes; la crujía occidental, en planta baja, servirá para “portería”, “conserjería” y demás estancias del “servicio” mientras que en la planta alta, se destina a “Antedespacho” y “Despacho oficial”; los dormitorios de la vivienda privada se ubican, también en este piso, pero en la crujía meridional; por su parte, la nave septentrional, en el piso inferior, cobijará la Capilla y Sacristía, dependencia esta última que, en planta superior, se corresponde con la “Secretaría” (14). Su utilización como Residencia, finalmente no se llevó a la práctica, por lo que los sucesivos proyectos se limitaron a su adaptación para Museo, no ya de Arte Árabe, sino exclusivamente de Bellas Artes y limitado a la planta alta, como demuestran los diversos proyectos que hemos recopilado en el Archivo General de la Administración. De entre ellos, escogemos el “Proyecto de consolidación y restauración del Palacio de Carlos V” fechado en 1956: “Realizadas en etapas anteriores las obras de terminación de los locales correspondientes a la fachada Oeste del Palacio, se propone ahora la realización de análoga tarea en los locales del ángulo S.E, en donde por decisión de la Superioridad, será instalado el Museo de Bellas Artes” (15). De este modo, ya a comienzos de los años cuarenta se retoma la vieja idea- pues esta aspiración se remontaba al proceso desamortizador del siglo XIX- de instalar en el Palacio un espacio con fines museísticos (16). La acción conjunta de dos personalidades claves de la cultura granadina de mediados del siglo XX, Don Antonio Gallego Burín y Don Emilio Orozco Pardo, será decisiva para hacer realidad este proyecto, inaugurándose el Museo en 1958 (17). Por esta fecha ya estaba terminada la escalera de la esquina sureste diseñada por Prieto-Moreno, “Es posible una vez terminadas estas obras la adaptación para Museo de Bellas Artes, gracias a la reciente

construcción de la escalera en dicho ángulo, que comunica ambas plantas, quedando la circulación del Museo aislada de las demás dependencias del Palacio” (18) (il.3). No obstante, aunque la mayor parte de las obras habían quedado completadas hacia finales de los años cincuenta, durante la década de los sesenta el Patronato debió acometer una importante intervención: en 1967 se efectúa la cubrición de la galería alta del patio, ya que la bóveda anular de piedra-sobre el corredor del patio- se había construido en el siglo XVI (19) (il.4) (il.5). Sobre esta obra en la galería del piso superior Prieto-Moreno explica: “Se realiza un estudio muy detallado de soluciones posibles, se hacen muestras a escala natural sobre la propia galería, se construye una maqueta de madera y al fin se adopta una solución definitiva para dar comienzo a las obras. Se adquiere madera curada procedente de antiguas construcciones para el techo. Esta obra se realiza con presupuesto especial librado por la Dirección General de Bellas Artes” (20). (il.6) A comienzos de los años 1970 tan sólo quedaba por cubrir la Capilla, posiblemente, una de las intervenciones en el Palacio que mayor polémica suscitaron. Acerca de qué solución de cubierta adoptar para este simbólico espacio, desde los primeros tiempos de creación del Patronato, se habían originado numerosas discusiones y debates. Finalmente, el encargado de redactar el proyecto sería el arquitecto Fernando Chueca Goitia, viéndose obligado a someter su propuesta a sucesivas revisiones para encontrar la fórmula más discreta y neutra posible; pero tanto estas obras, como otras de Prieto-Moreno a las que no hemos podido hacer mención en este trabajo, merecen de una atención especial, que esperamos atender en futuras investigaciones. Tan sólo incidimos en que el perfil de la Capilla del Palacio de Carlos V emerge poderoso sobre el Patio de los Leones (il.7), inmediatez física que se materializa en el nexo de unión entre la Cripta y el Pórtico Sur del Patio de Arrayanes. En este punto, el tratamiento que se hace del muro del Palacio renacentista prescinde de las concesiones decorativas que presiden el resto de fachadas.

Concluimos afirmando que el Palacio objeto de nuestro estudio es, sin duda, una de las más rotundas y majestuosas obras del Renacimiento español e, incluso, se podría afirmar que su constante e interminable proceso de construcción, ha acrecentado la fascinación que, desde su origen, ha despertado entre viajeros y estudiosos de la Arquitectura. Inequívoca manifestación del nuevo poder cristiano, impuesto por los Reyes Católicos, llevado a su máxima expresión por el Emperador Carlos V, este edificio vendría a ser un insuperable testimonio cultural de la Época Moderna. Pese a que, a lo largo de la Historia, ha sido calificado por algunos como una agresión o intromisión al conjunto nazarita, lo cierto es que la grandiosidad de sus volúmenes complementa la suntuosidad y lujo oriental de la “Casa Real Vieja”, arquitecturas distintas, pero igualmente admirables (21).

Con estas páginas hemos intentado trazar un breve recorrido, por aquellas actuaciones históricas que, bajo el periodo de vigencia de Prieto-Moreno como Arquitecto, han dejado su huella en el Palacio de Carlos V (il.8). Unas líneas que nos permitan, no sólo un mayor conocimiento de esta arquitectura histórica, sino que arrojen algo de luz sobre un periodo histórico, los cuarenta años que siguieron a la Guerra Civil, aún falto de un estudio sistemático y que, sin duda, nos aportará un mayor conocimiento de la Alhambra contemporánea.

## Notas

1. Sobre los avatares de esta magnífica obra renacentista, véase el fundamental estudio de ROSENTHAL, Earl. E: *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 160-165. También RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, Arquitectura e Historia en el siglo XVIII” en AA.VV *Carlos V y la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2000, págs. 163-193.

Desde otra óptica, su indudable dimensión simbólica, es estudiada en el breve aunque interesante artículo de BRENTJES, Burchard: “El Palacio de Carlos V de la Alhambra: símbolo de dominio imperial sobre la tierra y el cosmos” en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 23, 1987, págs. 87-95.

2. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “La Restauración Monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950” en *Curso de Mecánica y Tecnología de los Edificios Antiguos*, Madrid, COAM, 1987, pág. 286.

3. Puesto que no podemos detenernos en el análisis de las actuaciones de Torres Balbás en el recinto alhambrense, remitimos a VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos: *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás: (obras de conservación y restauración 1923-1936)*, Granada, Comares, 1988. Un estudio más genérico lo encontramos en MUÑOZ COSME, A: *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005.

4. AA.VV. *Veinte años de restauración monumental*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2001. En este Catálogo- cuya 1ª edición, a cargo del Ministerio de Educación Nacional, apareció en 1958- se recoge la Exposición celebrada en ese mismo año, por la Dirección General de Bellas Artes, y que responde a la labor realizada por la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional entre 1938-1958.

5. PRIETO-MORENO PARDO, Francisco: *Memoria descriptiva de la labor técnica realizada en la Alhambra y Generalife desde el comienzo del Movimiento Salvador. Estado actual y obras por hacer*. Granada, Febrero 1937. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife (en adelante, APAG), Legajo-397-10.

6. PRIETO-MORENO, F. (1937) op. cit., s.n.

7. Siendo conscientes de que el núcleo de este trabajo gira en torno al Palacio de Carlos V y, debido a las limitaciones para extendernos en el tema, un estudio más detallado de otras intervenciones llevadas a cabo por Francisco Prieto Moreno, lo encontramos en ROMERO GALLARDO, Aroa: “La actitud restauradora en la Alhambra de Granada durante el régimen franquista: D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Una aproximación a su estudio”. *III Bienal de Restauración Monumental*, Sevilla, 23-25 noviembre, 2006. (Actas en prensa). Sobre su labor como arquitecto restaurador, no solo en el conjunto monumental de la Alhambra y Generalife, sino también en el Sureste peninsular –por medio de su cargo de Arquitecto-Jefe de la 7ª Zona– versa el tema de la Tesis Doctoral que la autora de esta comunicación desarrolla en la actualidad.

8. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 308

9. El nuevo Patronato de la Alhambra se constituye oficialmente el 24 de mayo de 1940, con la celebración de una primera Junta en la que se expuso el Decreto de su creación –9 de marzo de 1940– como “Patronato de la Residencia y Museo del Palacio de Carlos V en Granada”. “La premura por publicar este decreto o el deseo de revalorizar el simbolismo del Palacio de Carlos V supuso la omisión del resto de los monumentos que formaban el Conjunto de la Alhambra y Generalife (...)” (CRUCES, Esther: “Instituciones y Organismos que han gestionado la Alhambra y el Generalife (siglos XIX y XX). Análisis de las estructuras orgánicas, funciones y procedimientos” en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 35, 1999, pág. 122).

10. REINA, Diego de: *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Verdad, 1944, págs. 9-13.

11. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Estado, Arte y Artista” en *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, págs. 221-246.

Entre los estudios sobre arquitectura de posguerra destacamos SAMBRICIO, Carlos: *Cuando se quiso resucitar la Arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983. DOMÈNECH, Lluís: *Arquitectura de siempre. Los años cuarenta en España*, Barcelona, Tusquets, 1978. LLORENTE, Ángel: “La teoría fascista de la Arquitectura” en *Arte e Ideología en el Franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, págs. 67-85. DIÉGUEZ, Sofía: “Nueva Política, Nueva Arquitectura” en *Arquitectura*, nº 199, marzo-abril, 1976, págs. 57-62.

12. ROSENTHAL, Earl. E. (1988) op. cit. p., 166. Véase también VÍLCHEZ, C. (1988) op. cit. págs. 73-89.

13. El proyecto, con fecha “20 de setiembre, 1938, III Año Triunfal” se custodia en el Archivo General de la Administración (A.G.A.), signatura: Fondo Cultura (03) 116 26/292.

Su contenido fue publicado posteriormente, véase PRIETO-MORENO, Francisco: “La conservación en la Alhambra”, *Revista Nacional de Arquitectura*, año I, nº 3, 1941, págs. 49-62.

14. Los planos que complementan el extenso Proyecto de 1938 presentan el siguiente título: “Esquemas representativos de las diferentes dependencias que se proyectan en el Palacio de Carlos V”. Planta principal y Planta Baja, sin escala y sin fecha, aunque ofrecen una descripción muy detallada de las distintas dependencias, contribuyendo a la comprensión de la información textual.

15. Véase “Proyecto de consolidación y restauración del Palacio de Carlos V”, fechado en mayo de 1956 y firmado por Francisco Prieto-Moreno. (A.G.A.), signatura: Fondo Cultura (03) 116 26/291. La memoria está acompañada, entre otros, de un interesante plano: “Proyecto de obras de restauración en el Palacio de Carlos V. Planta baja”, escala 1:100, mayo de 1956, papel vegetal. Aquí observamos como los servicios destinados, en un primer momento, a cubrir las necesidades de “Residencia Imperial” se sustituirán, en



planta baja, por oficinas y demás dependencias para responder a las necesidades, tanto técnicas como representativas, del Patronato de la Alhambra.

16. No nos centraremos en el proceso constitutivo y ulterior desarrollo de este programa museológico, ni en su discurso expositivo, aspectos que ya han sido estudiados en otras publicaciones. Véase VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> del Mar: “La reutilización de una arquitectura histórica: El Palacio de Carlos V como contenedor de obras de arte” en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 27, 1991, págs. 245-251.

17. GALLEGO y BURÍN, A: *Granada. Guía Artística e Histórica de la Ciudad*, Madrid, Fundación Rodríguez Acosta, 1961, pág. 204. “El año 1958 fueron inauguradas en las salas altas del Palacio de Carlos V las nuevas instalaciones del Museo Provincial de Bellas Artes. Este Museo se formó en 1836 con las obras recogidas de los conventos suprimidos y se inauguró en 1839; desde 1923 estuvo instalado en la Casa de Castril juntamente con el Museo Arqueológico hasta el citado año de 1958 en que quedó abierto al público en el Palacio de Carlos V”.

18. Véase “Proyecto de consolidación (...)”, fechado en mayo de 1956. (A.G.A.), signatura: Fondo Cultura (03) 116 26/291. Consultar también GALLEGO y BURÍN, A. (1961), op. cit. p. 194 “La inscripción del círculo del patio en el cuadrado de la construcción determina cuatro espacios en los ángulos, tres de los cuales se destinaban a escaleras, de la que sólo llegó a construirse la principal, terminada en 1635, (...)”.

19. “La galería alta, formada por una columnata de orden jónico, quedó sin cubrir, formando un anillo completamente exento”, PRIETO-MORENO, F. (1941), op. cit. p. 55.

20. PRIETO-MORENO, F: “Obras recientes en la Alhambra y Generalife: Resumen del año 1967”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº 4, Granada, 1968, págs. 129-133. A pesar de que no dejó por escrito un “Diario de Obras” tan prolijo en detalles como el realizado por Torres Balbás, los informes de los trabajos de Prieto-Moreno- la primera entrega se publicaba en “Cuadernos de la Alhambra” (nº 3, 1967) y se prolongó hasta fines de la década de 1970-, se convierten en una herramienta esencial para una mejor comprensión de sus actuaciones en el Conjunto Monumental y en el Palacio.

21. La reapertura del Museo de Bellas Artes en este enero del 2008 nos ha devuelto un edificio modernizado y con unas óptimas condiciones para la conservación de las colecciones. No pertenece a este discurso juzgar si el proceso de “climatización” y adaptación a los nuevos criterios museísticos del Museo ha sido favorable o no para esta obra arquitectónica, pero sí el acierto de insuflar a este monumento un nuevo soplo de “vida”. Véase JIMÉNEZ TORRECILLAS, Antonio: “Museo de Bellas Artes de Granada: adecuación de la planta principal del Palacio de Carlos V” en *R y R, Restauración y Rehabilitación*, nº 82, 2003, págs. 42-49. Ver también: *mus-A, Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, año I, nº 3, abril 2004, págs. 106-117.

**Ilustraciones:**



1. Imagen de Autor: Palacio de Carlos V, 2008, Granada (España).



2. Vista aérea del Conjunto Monumental, hacia 1920. Archivo General de la Administración, Fondo Cultura (03) 119 F-00118-07-29.

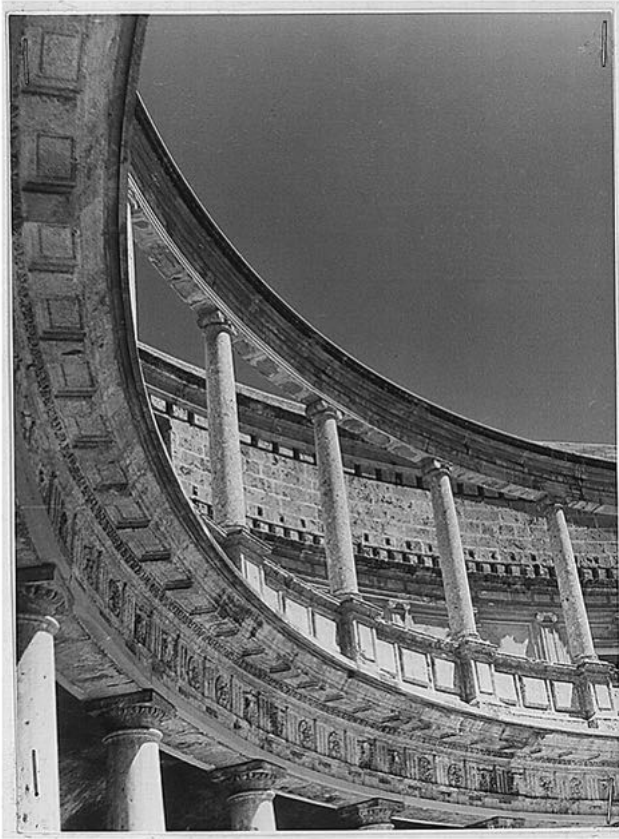


3. Imagen de Autor: Escalera ángulo S.E., Palacio de Carlos V, 2008, Granada (España).



4. Imagen de Autor: Bóveda anular del patio, Palacio de Carlos V, 2008, Granada (España).





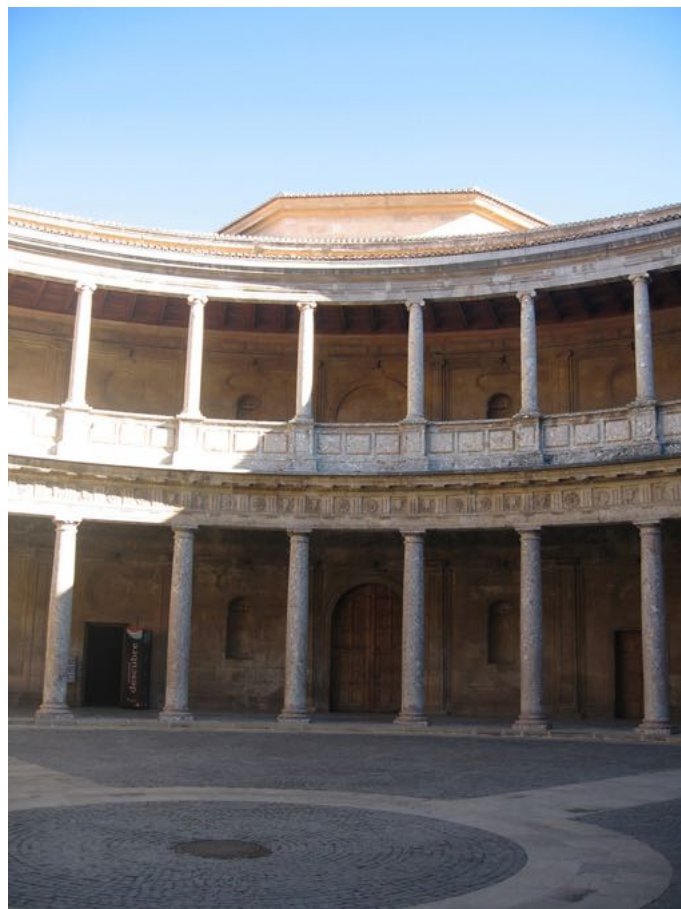
5. Galería del piso superior, sin cubrición. Palacio de Carlos V, sin fecha. Archivo General de la Administración, Fondo Cultura (03) 119 F-00121-04-23.



6. Imagen de autor: Galería del piso superior, con cubrición. Palacio de Carlos V, 2008, Granada (España).



7. Imagen de autor: Vista de la cubierta de la Capilla (Palacio de Carlos V) desde el Patio de los Leones (Alhambra), 2008, Granada (España).



8. Imagen de autor: Vista general del patio, Palacio de Carlos V, 2008, Granada (España).





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Arte, política y mercado: el caso de los frescos de Joaquín Torres-García en el Palacio de la Generalitat de Barcelona

Michela Rosso  
Universidad de Barcelona

### Resumen

El presente texto se centra en las diferentes etapas de la historia de los frescos de Joaquín Torres-García para el Salón de San Jorge del Palacio de la Generalitat en Barcelona: desde su creación a lo largo de la segunda década del siglo XX hasta la suspensión del encargo de la decoración mural; desde la sustitución de las obras en 1926 hasta su recuperación a finales de los 60 y su colocación en otra sala del edificio. El objetivo principal de este ensayo es analizar la influencia que la política y el mercado del arte han ido ejerciendo sobre estas obras a lo largo de los años y reflexionar acerca de la oportunidad de devolver los murales al lugar para el cual fueron creados.

### *Abstract*

*This text is about the different stages of the history of the frescoes of Joaquín Torres-García for the Salón de San Jorge of the Palacio de la Generalitat in Barcelona: from their creation throughout the second decade of the 20<sup>th</sup> century up to the suspension of the assignment of the mural decoration; and from the substitution of the works in 1926 up to their recovery at the end of the '60 and their placing in another room of the building. The main goal of this essay is to analyze the influence that the politics and the art market have been exerting on these works throughout the years and to reflect upon the opportunity of returning the murals to the place for which they were created.*

Desde principios del '900 Joaquín Torres-García (1874-1949), artista nacido en Uruguay que en 1891 había vuelto con su familia a Cataluña, tierra de origen del padre, se sumerge en la cuestión del arte nacionalista teorizando sobre la necesidad de crear un arte justo, verdadero y universal pero al mismo tiempo ligado a la propia época y a la propia tierra (1). Esta concepción del arte le lleva a poner su obra al servicio del ideal de una Cataluña universal, eterna, con una mirada hacia la antigüedad clásica, tradición común a los pueblos del Mediterráneo, y le aproxima al proyecto de renovación del arte catalán propugnado por Eugeni d'Ors y Joaquim Folch i Torres, los críticos más influyentes del círculo del Presidente de la Diputación de Barcelona, Enric Prat de la Riba.

D'Ors y Folch i Torres, quienes apoyan a Torres-García por considerarle un prometedor exponente del neoclasicismo catalán, median para que el artista uruguayo-catalán colabore en los trabajos de rehabilitación del antiguo Palacio de la Generalitat, edificio adquirido en 1909 por Prat de la Riba como sede de la Diputación de Barcelona. La restauración del edificio, que a nivel puramente formal está dirigida a devolverle su grandeza gótica y clasicista, tiene una fuerte carga simbólica en el marco del proyecto catalanista de Prat de la Riba y deja entrever la ambición del Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona (1907-1917) de convertirse también en el Presidente de la Mancomunitat de provincias catalanas (1914-1917). Joaquín Torres-García recibe el encargo de las vidrieras para la Sala del Consejo y luego el de la decoración mural del espacio más emblemático del edificio, el Salón de San Jorge, antigua capilla mayor del Palacio de la Generalitat.

Por su importancia al tratarse de los primeros frescos catalanes de cierta relevancia pintados en la época moderna, por su ubicación (en origen) en el espacio más noble de un edificio público y por la carga nacionalista que se les atribuye, estas obras nos permiten analizar un momento particular de la historia de Cataluña en el que el vínculo arte-política adquiere una importancia decisiva y contribuye a la construcción de un proyecto cultural colectivo. Estas circunstancias determinarán en buena parte el destino de los frescos a lo largo de varias décadas.

La planificación de la decoración mural del Salón de San Jorge no se puede comprender sin tomar en cuenta las políticas culturales llevadas a cabo por Prat de la Riba, la influencia que ejerce el círculo de intelectuales y artistas que lo rodean y su interés por la pintura decorativa (interés despertado por la recuperación de la pintura románica que se lleva a cabo intensamente en Cataluña a principios del siglo XX) como símbolo del renacimiento del arte catalán.

Aunque las fuentes documentales no nos permiten establecer de manera clara los detalles de la atribución del encargo de la decoración mural a Torres-García (2), es evidente que la responsabilidad política de la decisión recae en Prat de la Riba, quien probablemente elige al artista uruguayo-catalán por su cercanía al ideario de la Lliga -el partido del Presidente-, por sus afinidades con las teorías estéticas de Eugeni d'Ors y por su experiencia en la decoración mural (3).

La falta de un concurso público o de un acuerdo corporativo para la atribución del encargo y la elección de un artista "foráneo" para la realización de los murales institucionales representan sólo algunas

de las críticas que alimentan la polémica que se desata a partir de la exposición pública del primer fresco, *La Cataluña Eterna* (il. 1), en septiembre de 1913.

La polémica, que se vuelve a avivar a lo largo de los años en ocasión de la presentación de cada uno de los frescos realizados por Torres-García (il. 2-4), es impulsada por motivaciones más ideológicas y políticas que estéticas, pero entre los detractores de los frescos no falta quien aduce cuestiones formales. Hasta los intelectuales y artistas que defienden públicamente las obras parecen hacerlo más por compromiso con el ideario de Prat de la Riba o por respeto al artista que por admiración hacia sus frescos.

Ejemplar es el caso de Joaquim Folch i Torres, quien en una carta dirigida a Torres-García con motivo de la polémica del primer fresco pide al artista que anteponga la defensa del programa nacionalista impulsado por Prat de la Riba a la defensa de su propia obra: “Esto debe hacerse de esta manera, porque ya sabemos que vuestro arte no gusta, que poca gente se siente entusiasmada como para defenderlo. Si no tenemos presente esto, olvidaréis lo primordial de vuestro trabajo, pues para combatir a la gente se necesita gente, y de gente a vuestro alrededor que defienda el fresco no habrá bastante. Habrá, sí, para enfrentarse a los demás. He aquí el medio indirecto de defender vuestra obra [...]. Con todos quienes he hablado, y os confieso esta triste realidad, hemos coincidido en que es necesario defenderos contra los demás, pero no en cuanto a vuestra obra. No me atrevo a encontrar un solo hombre que considere vuestro fresco una obra completa y defendible sin reservas” (4).

Debido a su viaje por Europa, Folch i Torres no asiste a la inauguración del primer fresco de Torres-García y se entera de la gravedad de la polémica que la obra ha desatado a través de los artículos de prensa que le envía el artista. En noviembre de 1913 el crítico recibe la petición de Prat de la Riba de que apoye públicamente a Torres-García y escribe unos artículos en los que sustituye una defensa del fresco *La Cataluña Eterna* de Torres-García, que aún no ha visto, por una más general defensa del movimiento *noucentista*, planteando la cuestión en términos de un enfrentamiento generacional: “Si queréis, nuestros principios pueden ser discutibles. Si queréis, también nuestras obras pueden estar faltas de dibujo [...] sufrimos la falta de una buena escuela que aún no habéis sabido crear, pero tenemos indiscutible, inmovible, un punto de partida, una seguridad: la voluntad de conseguir la gloria de Cataluña” (5).

Diferente es la actitud de Eugeni d’Ors: su ambiguo artículo en defensa de *La Cataluña Eterna* demuestra el alejamiento que se produce entre el crítico y Torres-García a partir de la publicación de *Notes sobre art* (6), una recopilación de teorías estéticas en las que Torres-García define el “mediterraneismo” clasicista y que probablemente d’Ors interpreta como una intromisión del artista en la formulación teórica, sector que considera de su exclusiva competencia. Sin embargo, el protagonismo que Torres-García va adquiriendo progresivamente en el círculo de Prat de la Riba podría representar otra razón del alejamiento de Eugeni d’Ors del artista.

Si bien es cierto que las reflexiones teóricas de Torres-García manifiestan profundas afinidades con las de Joaquim Folch i Torres y Eugeni d’Ors, las lecturas que los críticos del *Noucentisme* hacen de su obra plástica parecen forzar su inclusión en el marco de los postulados del movimiento artístico que apoyan.

En efecto, mientras la recuperación del clasicismo por parte de los artistas *noucentistas* desemboca en

un naturalismo “abstracto”, en el “mediterraneismo” del artista uruguayo-catalán está mucho más volcada hacia lo esencial y lo universal: “*El noucentisme no era clàssic per romandre en l’expressió de la Veritat, sinó per idealitzar escenes de la realitat; Torres-García el que es proposarà es trobar un equivalent plàstic de la Realitat*” (7).

El rechazo del arte mimético junto con la búsqueda de un arte austero y universal que conecte al hombre con un orden superior demuestran que ya en esta época Torres-García está desarrollando los que serán los fundamentos permanentes de su pensamiento: su concepción filosófica platonizante – que el filósofo Juan Fló define como “un platonismo anómalo que se puede llamar “platonismo de pintor”, porque le atribuye al pintor la capacidad de llegar a lo ideal desde la percepción del mundo” (8) –y su convicción de que la obra de arte tiene una dimensión espiritual que trasciende lo estético.

La concepción de Torres-García es resumida por su amigo el pintor Antoni Badrinas: “*Ell portava a dintre el corcò del més enllà, el neguit de la perfecció, no una perfecció formal, que hauria assolit només en proposar-s’ho, sinó una perfecció de concepte, una perfecció ideal, ètica, moral i fins gosaria dir religiosa*” (9).

La gran admiración de Torres-García por el arte arcaico (como el arte egipcio, que él iguala al arte greco-romano) deriva precisamente del fundamento religioso de éste, fundamento que según Torres-García caracteriza todo el gran arte. Tal como explica Juan Fló: “La concepción de Torres es más ambiciosa porque es más conservadora, si se quiere, de lo que parece. No es un conservadurismo estético que quiera retornar a un estilo del pasado, sino un conservadurismo radical, que quiere retornar a un arte cuya naturaleza es diferente al arte de la Época Moderna: un arte cuyo lugar es diferente en la experiencia humana, y es diferente también su lugar en la sociedad” (10).

Por esta razón, el período mediterráneo de Torres-García “no puede ser confundido con una reacción como la que todo neoclasicismo conlleva. No intenta dar un paso atrás sino un salto a los orígenes” (11).

Al analizar la génesis de los frescos de Torres-García para el Salón de San Jorge, debemos recordar que la afirmación de la naturaleza intrínsecamente religiosa del arte es el aspecto predominante en la concepción de Torres-García, por encima del programa nacionalista e incluso del modelo clásico. Sin embargo, la ambigüedad con la que el pintor plasma esta concepción en sus obras y en su doctrina, ha dificultado la idoneidad de las diversas interpretaciones de esta etapa de su pintura, tanto por parte de los críticos del círculo *noucentista* como, incluso, por parte de la historiografía posterior (12).

Por otro lado, la comprensión de esta etapa del artista implica una dificultad añadida puesto que hacia 1917 se produce un cambio en el lenguaje plástico de Torres-García que se manifiesta en modo evidente en el último, y nunca realizado fresco para el Salón de San Jorge, *La Cataluña industrial* (il. 5). En el boceto preparatorio del fresco se puede apreciar la introducción por parte de Torres-García de una nueva manera, aún dentro de un equilibrio compositivo similar al de los anteriores frescos, y una nueva iconografía de temática contemporánea. Este cambio en la pintura de Torres-García, probablemente estimulado por el contacto con el Vibracionismo de su compatriota Rafael Barradas, es el reflejo de una profunda crisis tanto artística como personal que se concreta desde el punto de vista teórico en su libro *El descubrimiento de sí mismo* (13).

La transformación modernizadora que se aprecia en el boceto realizado por Torres-García en 1917 para el fresco *La Cataluña industrial* incrementa las críticas de los sectores más conservadores del ámbito artístico y cultural catalán de la segunda década del '900.

No debe extrañar entonces que en este clima hostil la muerte de Prat de la Riba en 1917 represente un hecho cabal en la historia de los frescos: el nuevo Presidente de la Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch, cuyas ideas en materia de arte y de arquitectura no concuerdan con las de Joaquín Torres García, suspende definitivamente los encargos hechos por su antecesor al pintor y ordena tapar los frescos con tapices y ornamentos. Torres-García, quien finalmente decide abandonar Cataluña, recordará este momento con amargura a lo largo de toda su vida (14).

Ocho años más tarde, el caso de las obras de Torres-García vuelve a la luz con fuerza después del golpe de estado dado por Primo de Rivera, cuando Josep Maria Milà i Camps (conde de Montseny y encargado de asentar las bases del nuevo régimen) decide realizar unas obras de reforma en el Palacio de la Generalitat en previsión de la Exposición Universal de 1929. Recuerda varios años después Gustavo Camps, defensor y coleccionista de la obra de Torres-García: “Se pensó en completar la decoración del llamado Salón de San Jorge y, al efecto, se idearon unos plafones representando diversos episodios de la Historia de Cataluña, encargados a diversos pintores catalanes de aquellos días. Al principio, se pensó en destruir, simplemente, la obra de Joaquín Torres-García; pero ante la protesta unánime de todos los artistas y amantes del arte, se llegó a una solución intermedia. Los frescos serían respetados. Los plafones, pintados sobre tela, serían superpuestos, de manera que, en todo momento, pudiese reaparecer la obra del pintor hispano-uruguayo” (15).

Entre los artistas elegidos por el conde de Montseny para realizar las nuevas obras de decoración del Salón de San Jorge, muchos pintores - entre los cuales Ricardo Canals, Rafael Benet, Joan Llimona y Xavier Nogués- se niegan a colaborar por considerar injusto el trato que se le está reservando al artista y amigo Joaquín Torres-García, quien en aquel entonces ya se encuentra residiendo en Francia. Pero ni el gesto de estos pintores ni las manifestaciones públicas de varios intelectuales y artistas en apoyo a los frescos de Torres-García consiguen evitar la sustitución, que se lleva a cabo entre 1926 y 1927.

Francesc Galofre i Oller y Francesc Galofre i Suris realizan el retablo titulado *Rebuda de Cristòfor Colom pels Reis Catòlics, a Barcelona, al seu retorn d'Amèrica, 1493* (il. 6), que se coloca en la pared donde se abre la puerta de entrada principal del Salón; *El consolat de mar*, de Antoni Utrillo, *La batalla de las navas de Tolosa 1212* (il. 7), de Laureà Barrau, *El casament dels Reis Catòlics Ferran II d'Aragó i Isabel de Castella 1469* (il. 8), de Josep M<sup>a</sup> Vidal Quadras, y *Reunió del Capítol del Toisó D'Or en el cor de la Catedral de Barcelona 1519*, de Arcadi Mas i Fondevila, se colocan en la pared de la derecha; *La batalla de Lepant 1571* (il. 9), de Josep M<sup>a</sup> Xiró; *El compromís de Casp 1412*, de Carlos Vázquez; *Primera missa celebrada després del desembarcament de Jaume El Conqueridor i la seva host a Mallorca 1229*, de Alexandre de Cabanyes; *La batalla del Bruc 1808*, de Juli Borrell se disponen en la pared de la izquierda.

Los murales de Torres-García entran así en una fase de invisibilidad y olvido casi absoluto que se prolonga por cuatro décadas, hasta que en 1966 el coleccionista Gustavo Camps encabeza la reivindicación



de algunas decenas de ciudadanos a favor de la recuperación de los frescos. En un documento inédito fechable hacia 1974, Camps escribe: “El rescate de los frescos del Salón de San Jorge de la Diputación, pintados por J. Torres García, fue comenzado en los primeros meses de 1966 e iniciado por una petición formulada por mí al entonces Diputado Provincial de Cultura de la Diputación, Don Andrés Brugués Llovera. Este tema [...] durante más de treinta años había sido olvidado, pues desde una petición sin forma en los años anteriores a nuestra guerra civil (por el año 1933) y que fue formulada personalmente en las oficinas de la Diputación por los pintores Ivo Pascual, Jaime Mercadé y José Mompou y que no tuvo ninguna acogida, no fue de nuevo planteado hasta [...] dicha solicitud al Sr. Brugués. Este, magnífica persona, desconocía en dicho momento la existencia de los frescos, así como al personal de dicha entidad, o sea que lo primero que fue preciso hacer ver, es que debajo de las pinturas que están actualmente tenían que encontrarse los frescos” (16).

En el mismo documento inédito, Gustavo Camps aclara ulteriormente su estrategia para conseguir la recuperación de los frescos de Joaquín Torres-García: “El Sr. Brugués apoyó decididamente mi petición y después de largos estudios para intentar resucitarlos, decidí hacer un escrito con firmas que fui recogiendo de artistas, escritores, coleccionistas, etc., con el fin de presentar a la Presidencia un escrito avalado por diversas personalidades del país. Dicho escrito fue publicado por toda la prensa de Barcelona, lo cual fue un apoyo moral para que el Sr. Brugués presentara la solicitud con el fin de conseguir una consignación en el presupuesto para empezar el arranque” (17).

En efecto, el escrito presentado en fecha 28 de febrero de 1966 por el coleccionista al entonces Presidente de la Diputación, el marqués de Castellflorida, solicitando la rehabilitación de los frescos de Torres-García lleva las firmas de casi cincuenta personas “que dedican sus actividades a las bellas artes y a las letras, o que son simplemente personas amantes de nuestro tesoro cultural y artístico” (18), entre las cuales aparecen Gustavo Camps, Josep Mompou, A. Cirici Pellicer, Juan José Tharrats, Antoni Tàpies, Jaume Mercadé, Rafael Benet, Joan Teixidor, Oriol Bohigas, Sebastià Gasch, Gustavo Gili Esteve, Federico Marés, José Hortuna, José Viladomat, J. A. Maragall, etc..

En dicho escrito Gustavo Camps utiliza los temas de la identidad, de la valoración del artista a nivel internacional y de la “reparación del daño causado”, junto a valoraciones de tipo estético, para justificar la petición de la recuperación de los frescos de Torres-García. Camps aclara que, de no llevarse a cabo la recuperación, “unas obras de arte de un valor inestimable, cuyo autor es un pintor de origen español –su padre había nacido en Mataró– que se formó en nuestros ambientes pictóricos de comienzos de siglo, en la Barcelona del modernismo y del novecentismo, de la que fue uno de sus adelantados, que ha sido considerado como uno de los artistas más representativos en su tiempo y que hoy, después de quince años que ha muerto, en su país y en los ambientes universales, se le estima un gran pintor, permanecerían en la Diputación recubiertas por composiciones de un valor menos que mediano y, aunque puestas precariamente a salvo, sufriendo de las inevitables injurias del tiempo. Y todo eso, a sabiendas, sin que se hiciese nada para emendar el error cometido” (19).

En cuanto a los plafones que se habían realizado en 1926-27 (algunos de los cuales se habían superpuesto a los frescos pintados anteriormente por Torres-García), en el escrito presentado por Camps

y los demás firmantes al Presidente de la Diputación se puede leer: “La decoración proyectada, se llevó adelante con abundancia de pinceles mediocres. Los resultados saltan a la vista. El Salón de San Jorge, de nobles y majestuosas proporciones, por lo que se refiere a su decoración, resulta anacrónico, una mala imitación de los “cuadros de Historia” del pasado siglo, con un parecido igual a los cromos que, en el primer cuarto del actual, acompañaban a las tabletas de chocolate. Más de uno de los firmantes, acompañando a personalidades extranjeras, se ha sentido mortificado al comprobar que, entre los elogios que les merecían las bellezas del palacio de la Diputación, se producían aquí ciertas reticencias, cuando no francas declaraciones de extrañeza” (20).

Gustavo Camps y los demás firmantes de la solicitud dirigida al Presidente de la Diputación en febrero de 1966 piden entonces que se tome la determinación de “devolver las pinturas [de Torres-García] a la luz, liberándolas de su cárcel de tela y buscar una solución estética para que la decoración del Salón de San Jorge no quede incompleta y como provisional. O bien, si por las razones que fueren, no se pueda renunciar a la decoración presente, la técnica moderna nos permitirá rescatar los frescos, arrancándolos del muro en que se hallan y trasladándolos a otro sitio donde puedan ser admirados como se merecen. Todo, menos continuar teniéndolos escondidos y degradados” (21).

Algunos meses más tarde, y precisamente el 7 de junio de 1966, se toma un acuerdo importante: la restauración de los frescos ocultos de Torres-García a cargo de los servicios correspondientes de la Diputación dirigidos por el arquitecto Camilo Pallars.

Las obras de rehabilitación –para las que se dispone también de los bocetos de los murales que el pintor Augusto Torres, hijo de Joaquín Torres-García, lleva a Barcelona–comienzan en seguida, pero de momento no se toma una decisión acerca de la definitiva ubicación de los frescos restaurados.

El proceso de recuperación de los frescos encuentra varios obstáculos: “Estos frescos salieron un poco deteriorados debido a los años que habían estado con otra pintura pegada encima, pero fueron cuidadosamente tratados por el restaurador Sr. Gudiol y también por el Arquitecto D. Camilo Pallás. Cuando parecía que todo iría normal, vino un cambio total en la Diputación y cambiaron al Presidente que fue sustituido por Don José M<sup>a</sup> de Muller y Abadal y ocupando el cargo de Diputado Provincial del Cultura, en sustitución de Don Andrés Burgués, que fue quien tanto me ayudó en este empeño, el Sr. Don José M<sup>a</sup> Berini, quien afortunadamente había sido compañero mío de estudios durante muchos años y con el que tengo una gran amistad. Esto fue decisivo para la neanudación [*sic*] del Plan, pero fue cosa de empezar de nuevo. Gracias a esta continuidad, pero todo ello cuajado de dificultades de todo orden (económico, de opinión, etc.) conseguí [*sic*] fuera continuando y que antes de finalizar el mandato del Sr. Berini hubiera la totalidad de la obra restaurada” (22).

El historiador del arte Joan Sureda atribuye a los dictámenes favorables de la Junta de Museos y de la Comisión de Educación y a la corriente ciudadana a favor de los frescos el éxito de la solicitud de rehabilitación de las obras murales de Torres-García en 1966 (23). Sin embargo, el marqués de Castellflorite, Presidente de la Diputación, demuestra especial interés en aclarar que la institución que representa no

actúa a remolque de las peticiones de los ciudadanos “petición por otra parte legítima, sino por su propia iniciativa, entendiendo ésta la de sus técnicos y la de las comisiones creadas al respecto” (24).

En efecto, es probable que la decisión de recuperar las obras de Torres-García en el Palacio de la Generalitat esté relacionada, más que con la reivindicación ciudadana, con el proceso de revaloración que la figura del artista empieza a experimentar a nivel internacional a partir de mediados de los cincuenta.

En la prefación del catálogo de la exposición itinerante dedicada a Torres-García que se celebra en 1970 en Canadá y Estados Unidos se resumen las etapas fundamentales de este proceso de revaloración del artista, que se empieza a manifestar algunos años después de su muerte (1949): “*Retrospectives in Paris (1955), São Paulo (1959), Amsterdam (1961) were among the earliest to explore historically the place of Torres-García in the currents of international abstract art. [...] In North America we have been slower to know and appreciate this painter, who actually lived in New York before he went to Paris. The Pan American Union and the Sidney Janis Gallery sponsored important shows as early as 1950. Even before this, his work could be seen –in a Latin American context- at the Museum of Modern Art from 1943, and still earlier, as a factor in European Modern Art, in Eugene Gallatin’s Gallery of Living Art in the 1930’s. In the last decade both the Rose Fried and Royal Marks galleries have staged exhibitions in New York, and gradually there has been an awakening to the essential quality of the artist*” (25).

Este clima de revaloración internacional alcanza progresivamente también el territorio español. Hemos visto que a ello se refiere el propio Gustavo Camps en la solicitud de rehabilitación de los frescos de Torres-García en 1966. Asimismo, en un artículo publicado en 1968 en ocasión de la presentación del primer fresco restaurado, se comenta: “Ha sido un acierto largamente acariciado por muchos barceloneses esta recuperación, que está en buen camino. [...] Los que aman el arte y la ciudad agradecen a la Diputación Provincial y a su Departamento de Cultura, presidido por don José M<sup>a</sup> Bernini, este gran acierto. El Salón de San Jorge quedará como estaba, pero Barcelona y la Corporación se habrán enriquecido con unas obras que hoy tienen una proyección internacional y un aprecio extraordinario. El relativo sacrificio que representa su recuperación vale por el enorme beneficio que proporciona” (26). En otro artículo de 1968 que trata sobre las obras de restauración de los frescos de Torres-García se hace referencia al hecho que “*la cotització mundial del pintor agafa volada de dia en dia*” (27).

A raíz de este proceso de recuperación de la figura de Torres-García, unos años después en España se multiplican las actividades celebrativas del centenario del nacimiento del artista (1974). El mismo año en el que se terminan las obras de restauración y recuperación de los frescos de Torres-García del Salón de San Jorge (1966-1973), el Museo de Arte Moderno de Barcelona acoge la exposición antológica procedente del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, exhibiendo además los frescos recientemente restaurados (28). Simultáneamente, Ediciones La Polígrafa publica la monografía dedicada al artista por Enric Jardí (29). Algunos meses más tarde, la Galería Dau al Set y la Galería Arturo Ramón de Barcelona organizan dos importantes exposiciones de obras de Torres-García. Todo ello coincide con un importante ascenso de la cotización de las obras del artista.

En un artículo publicado en 1974, Francesc Fontbona analiza con gran agudeza el fenómeno: “La memoria de Torres García está ahora en su apoteosis. Hace unos años, más bien pocos, su nombre aquí casi no era conocido más que por los especialistas; hoy, en cambio, ya hay hasta quien acumula su obra. Dos galerías barcelonesas, de fundación muy reciente, Dau al Set y Arturo Ramón, ya han aprovechado las efemérides del centenario del artista y han presentado sendas exposiciones de obra “movible” del artista [...]. Ambas salas, sin embargo, no han sido las primeras en celebrar el acontecimiento, pues el Ayuntamiento de Barcelona ya se adelantó un año a la misma conmemoración con una amplia exposición en el Museo de Arte Moderno –en la que, por cierto, vimos bastantes de las obras que ahora se exhiben comercialmente-; lo cual, dicho sea de paso, pienso que fue un extraño madrugón fuera de lugar, ya que consumió unas energías, por lo visto tan exiguas, que su gasto impidió que celebraran los grandes centenarios correspondientes a 1973” (30).

Precisamente en 1974 se concluye el debate institucional acerca de la ubicación de los frescos de Torres-García restaurados –debate que se había generado ya desde el proceso de arrancamiento de los murales en 1966 (31)– con la decisión del Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona, Joan Antoni Samaranch, de colocarlos en una Sala del Palacio de la Generalitat que pasa a llevar el nombre del pintor. La inauguración de la Sala Torres García, donde se encuentran los frescos aún hoy, se celebra el 23 de abril de 1974 con ocasión de la festividad de San Jorge (32).

Sin embargo, la decisión de no devolver los murales restaurados de Torres-García al Salón de San Jorge impulsa una polémica que sigue viva aún hoy en día. Ejemplar es el artículo que F. Valls publica en ocasión de la visita del Presidente de la Generalitat Pasqual Maragall al Museo Torres-García en Montevideo en marzo de 2005: “La llegada a la presidencia de Pasqual Maragall, en diciembre de 2003, hizo que una pequeña esperanza iluminara tanto a los entusiastas de Torres García como a los amantes de la justicia, ya que es conocida la aversión del presidente catalán, expresada en diversas ocasiones en privado y en público, a que un salón tan noble como el Sant Jordi concentre en sus paredes tal cantidad de mal gusto. Maragall comparte la tesis de que merece mejor trato el pintor uruguayo” (33). Este tipo de reivindicación está enmarcada dentro de lo que el filósofo Manuel Cruz, entre otros, considera una de las funciones de la memoria: la reparación del daño causado (34). En el caso de los frescos de Torres-García, suele ir acompañada tanto por consideraciones de tipo estético como por otras práctico-políticas.

Las reivindicaciones que defienden, de manera más o menos explícita, la oportunidad de devolver los frescos de Torres-García a su lugar original basándose en consideraciones de tipo estético, ponen el acento en un mayor valor de las obras del artista uruguayo-catalán con respecto al de los retablos que decoraron el Salón de San Jorge en 1926-'27 y/o en la recuperación del espacio en su conjunto tal como se presentaba antes de la sustitución de los frescos de Torres-García (35). En este marco se inscriben también las reflexiones que toman como punto de partida las intenciones del propio Torres-García y la estricta relación entre la pintura mural y la arquitectura. La actual disposición de los frescos de grandes dimensiones en la Sala Torres-García, por ejemplo, no permite apreciar la división que el artista realiza en sus composiciones para representar los distintos grados platónicos de la realidad, puesto que las lunetas no están colocadas encima de los fresco correspondientes (il. 10).

Las reivindicaciones que defienden la oportunidad de devolver los frescos de Torres-García al Salón de San Jorge a partir de consideraciones de tipo político se centran en el acto iconoclasta del cual fueron objeto los frescos del artista durante la época de la dictadura de Primo de Rivera, poniendo incluso en duda la ética de los artistas que aceptaron el encargo de la nueva decoración mural del Salón en 1926. Resulta interesante notar como este tipo de reivindicaciones no suelen distinguir entre los artistas que pintaron sus retablos tapando así los frescos de Torres-García y los que se limitaron a ejecutar una nueva decoración mural de los espacios disponibles del Salón. Aún más sorprendente es el hecho que las críticas que derivan de este tipo de reivindicaciones suelen ir dirigidas más a los artistas que re-decoraron el Salón de San Jorge que a los políticos que tomaron la decisión de sustituir los frescos de Torres-García. Esta actitud, que parece pedir un mayor grado de responsabilidad a los artistas, tiende a simplificar una situación muy compleja que sería necesario analizar en todos sus matices. Habría que tomar en cuenta, por ejemplo, que muchos de los autores de los retablos habían solicitado que su obra no tapara ningún fresco de Torres-García (36).

En un artículo publicado en *La Vanguardia* en abril de 2004 Gonzalo Vidal-Quadras, hijo de uno de los pintores que realizaron las obras de decoración en 1926, critica el artículo publicado algunos días antes por Josep M. Muñoz titulado “Una deuda con Torres-García”: “Dedica casi la mitad del texto a una crítica destructiva de la obra de los pintores que recibieron el encargo posterior de decorar este salón, y alude a ellos de esta forma: “Una serie de artistas de trasnochado estilo, cuyos horribles cuadros también otros críticos como Josep F. Ráfols o Alexandre Cirici han calificado de infamia artística y de cromos abyectos”. [...] Salgo en defensa de la obra de mi padre [...] así como de sus compañeros de encargo, pero sobre todo deseo expresar que un historiador y director de una publicación –o sea, un profesional- no debe arremeter tan ligera y despectivamente contra artistas que no son de su agrado. Es posible que Josep M. Muñoz tenga toda la razón al criticar la forma en que fue ignorado Torres-García, por quien siento un profundo respeto. Pero que se refiera entonces a los políticos y juzgue sus actos, en vez de culpar a quienes recibieron un encargo profesional y trabajaron honradamente para decorar con sus murales el salón de Sant Jordi” (37).

La posible devolución de los frescos de Torres-García al Salón de S. Jorge implica varios problemas prácticos: a la inversión económica que supondría la sustitución, se suma la problemática de la nueva ubicación de los retablos pintados en 1926-’27 y el hecho de que el proyecto de decoración mural de Torres-García quedó inacabado.

Una primera opción tomaría como punto de partida el principio de unidad estilística e implicaría la sustitución del conjunto de los retablos pintados en 1926-’27 por las obras murales de Torres-García. Una segunda opción sería la colocación de los frescos de Torres-García en el Salón y el mantenimiento de los retablos que no se pintaron encima de los frescos sino en los espacios que el artista no había llegado a cubrir. En este caso, quedaría por definir el destino de los retablos pintados encima de los frescos, pero esta solución permitiría reconstruir la historia del Salón en sus diferentes etapas, enfatizando al mismo tiempo el proceso iconoclasta que sufrieron las obras de Torres-García y el proceso histórico en su conjunto. De esta manera se podría distinguir, como apunta Manuel Cruz respecto a la importancia de la información histórica, “entre los usos reivindicativos, la vocación puramente archivística y la manipulación política, por un lado, y por otro, las potencias que tiene la memoria para producir futuro” (38).



## Notas

1. Véase TORRES-GARCÍA, Joaquín: “Angusta et Augusta”, en *Universitat Catalana*, año I, nº5, Barcelona, 1904, págs. 71-72; Ibídem: “La nostra ordinació i el nostre camí”, en *Empori*, vol. I, nº4, Barcelona, 1907, págs. 188-191; Ibídem: *Notes sobre Art*, Girona, Rafael Masò, 1913, reproducido en FONTBONA, Francesc: *Joaquim Torres-García. Escrits sobre art*, Barcelona, Edicions 62, 1980, págs. 37-105; Ibídem (ed.): *Un ensayo de clasicismo: la orientación conveniente al arte de los países del mediodía*, Terrassa, Tipografía Mulleras, 1916.
2. Véase SUREDA PONS, Joan: *Torres García. Pasión clásica*, Madrid, Akal, 1998, págs. 103-107. En el Apéndice documental de este libro que recoge ampliamente la historia de los frescos para el Salón de S. Jorge, están reproducidas varias cartas de Torres-García, el arquitecto Bori, Folch i Torres, Prat de la Riba, etc. que representan una fuente especialmente útil para intentar reconstruir los acontecimientos relacionados con la atribución del encargo de la decoración mural.
3. En Barcelona Torres-García había realizado seis grandes pinturas murales para la capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Agustín (1908), que se perdieron a causa del incendio que destruyó la iglesia durante la Guerra Civil; véase SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., p. 82. En la misma época, el artista había realizado unas decoraciones para el ábside de la iglesia de la Divina Pastora en Sarrià, que algunos años después fueron repintadas por una monja de la congregación que había comisionado la obra; véase TORRES-GARCÍA, Joaquín: *Historia de mi vida*, Barcelona, Paidós, 1990 [1939], págs. 86-87. Finalmente, Torres-García había pintado cuatro lienzos murales para el despacho del responsable de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona, Pere Coromines (1908); la desaparición de los frescos hacia finales de 1910 había provocado la reacción indignada de la opinión pública, pero las obras nunca llegaron a ser recuperadas; véase SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., págs. 84-85.
4. Carta de J. Folch i Torres a J. Torres-García desde el Hotel Rouen de París, fechada el 1 de diciembre de 1913, Arxiu Nacional de Catalunya, Correspondencia de Enric Prat de la Riba, E. I, C 5/8, reproducida en SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., págs. 247-251: 250.
5. FOLCH i TORRES, Joaquim: “A l’entorn d’una pintura den Torres García”, en *La Veu de Catalunya*, nº 207, Barcelona, 1913; Ibídem: “Unes pintures en un mur. Sobre la decoració de la Sala de St. Jordi”, en *La Veu de Catalunya*, nº 208, Barcelona, 1913. Citado en SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., p. 173.
6. TORRES-GARCÍA, J. (1913) op. cit.
7. PERAN, Martí: “Torres-García, del Noucentisme a París”, en *El Mon*, nº203, Barcelona, 1986, págs. 42-43: 42.
8. FLÓ, Juan: “Joaquín Torres García y el arte prehispánico”, en *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, Montevideo, Fundación MAPI, 2006, págs. 33-72: 34.
9. BADRINAS, Antoni: “J. Torres-García”, en *Art*, vol. I, Barcelona, 1934, págs. 93-95: 93.
10. FLÓ, J. (2006) op. cit., p. 35.
11. Ibídem, p. 40.
12. Juan Fló lo expresa de la siguiente manera: “La forma en la cual esta concepción se manifiesta en su pintura clasicista es, en alguna medida, engañosa, y lo es incluso su justificación doctrinaria. Su pintura puede ser mirada desde su parentesco indudable con Puvis, y sus ideas pueden ser interpretadas como el resultado de una lectura infiel de Platón, y a la vez como la aceptación de ideas tan convencionales como las del obispo Torras y Bages (que lo impresionan cuando tiene algo más de veinte años), interpretadas

a la luz del romanticismo tal como se expresa en las ideas de Runge, un pintor al que seguramente no leyó, pero que transmiten bien la actitud romántica respecto del arte que marca todo el siglo XIX y cuya presencia no se ha desvanecido hasta hoy. Sin embargo, a la luz de su obra y su pensamiento posterior, una lectura como ésta no es satisfactoria”. *Ibíd.*, p. 35.

13. TORRES-GARCÍA, Joaquín: *El descubrimiento de sí mismo*, Girona, Rafael Masó, 1917. El título del libro revela el tema de fondo: el deseo de independencia de Torres-García, sugerido también por su decisión de alejarse de Barcelona y trasladarse a *Mon Repos*, su nueva casa en Terrassa, se manifiesta en aquellos años en un re-descubrimiento de sí mismo, en una renovación artística caracterizada por obras de gran dinamismo moderno. Se puede establecer la hipótesis que *El descubrimiento de sí mismo*, que toma la forma de una relación epistolar entre Torres-García y Julio (del cual no conocemos la identidad, quizás un referente imaginario) y que insiste en la defensa de la individualidad y autonomía del verdadero artista, represente la contestación de Torres-García a la polémica sobre sus frescos para el Salón de San Jorge.

14. A partir de la suspensión del encargo de los frescos para el Palacio de la Generalitat de Barcelona, Torres-García empieza a madurar un profundo menosprecio hacia el ambiente político e intelectual local que le impulsará a abandonar Cataluña para no volver nunca más (aunque a lo largo de toda su vida mantendrá las relaciones con varios amigos catalanes): “*Com veieu he retornat a Europa, però no a Barcelona, a on no penso mai més posar els peus*”; véase carta de J. Torres-García a Pere Coromines desde Fiesole (Italia), fechada el 23 de noviembre de 1922, reproducida en GARCÍA-SEDAS, Pilar: *Joaquim Torres-Garcia. Epistolari català: 1909-1936*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997, págs. 64-65: 65.

15. CAMPS, Gustavo, et al.: *Instancia de solicitud de rehabilitación de los frescos de Torres-Garcia dirigida al Presidente de la Diputación de Barcelona*, fotocopia de documento dactilografiado, fechado el 28 de febrero de 1966, 5 fols., Montevideo (Uruguay), Archivo del Museo Torres-García, sin catalogar [Consulta: 22 dic. 2008].

16. CAMPS, Gustavo: documento dactilografiado inédito, intestado “Gustavo Camps, Barcelona”, s/ fecha, 2 fols., Montevideo (Uruguay), Archivo del Museo Torres-García, sin catalogar [Consulta: 22 dic. 2008]. La referencia a la reciente instalación de los frescos restaurados en una sala del Palacio de la Generalitat por orden del entonces Presidente de la Diputación, José Antonio Samaranch, permite fechar el documento alrededor de 1974.

17. *Ibíd.*

18. CAMPS, G., et al. (1966) op.cit.

19. *Ibíd.*

20. *Ibíd.*

21. *Ibíd.*

22. CAMPS, G. (s/fecha), op. cit.

23. SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., p. 185.

24. *Actas del día veintinueve de Marzo de 1966*, fol. 96. Citado en SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., p.192.

25. ROBBINS, Daniel, SUTHERLAND BOGGS, Jean, MESSER, Thomas: “Preface” en *Joaquín Torres-García*, catálogo de la exposición, Ottawa/New York/Providence, The National Gallery of Canada/The Solomon R. Guggenheim Museum/Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1970, p. 5.

26. GARRUL, Josep M<sup>a</sup>: “Recuperación de los frescos de Joaquín Torres-García”, en *Miscellanea Barcinonensia*, año VII, nº20, Barcelona, 1968, págs. 128-130: 129-130.
27. GICH, Joan: “Torres García desenterrat”, en *Tela Estel*, año III, nº102, Barcelona, 1968, págs. 28-29: 28.
28. *J. Torres-García (1874-1949). Exposición antológica*, catálogo de la exposición, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1973.
29. JARDÍ, Enric: *Torres-García*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1973.
30. FONTBONA, Francesc: “Torres García, un centenario conmemorado”, en *Batik*, nº 5, Barcelona, 1974, págs. 8-9: 9.
31. Entre las soluciones que se contemplan, está la incorporación de la decoración mural de Torres-García a la Biblioteca de Catalunya o al Museo Marítimo de Barcelona. La propuesta más interesante es sin duda la del Presidente de la Diputación, el marqués de Castellflorite, quien relaciona el asunto de la ubicación de los frescos restaurados con su proyecto para la creación de un Museo de Arte Contemporáneo. Véase SUREDA PONS, J. (1998) op. cit., p.192.
32. Véase carta de invitación de J. A. Samaranch a Augusto Torres desde Barcelona, fechada el 19 de abril de 1974, Montevideo (Uruguay), Archivo del Museo Torres-García, sin catalogar [Consulta: 15 dic. 2008].
33. VALLS, F.: “En deuda con Torres-García” [en línea], en *El País*, 4 marzo 2005, <http://e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=6003> [Consulta: 11 abr. 2008].
34. BERLANGA, Ángel: “Manuel Cruz, filósofo” [en línea], en *Página12*, 20 diciembre 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-8702-2007-12-20.html> [Consulta: 10 dic. 2008].
35. Véase por ejemplo DEL CASTILLO, Alberto: “J. Torres García, profeta en su tierra”, en *Goya*, nº115, Madrid, 1973, págs. 24-29; CIRICI, Alexandre: “Entorn de Torres Garcia”, en *Serra d’Or*, año XV, nº166, Barcelona, 1973, págs. 471-474; HABER, Alicia: “Torres-García antes y después”, en *Artinf.*, nº68/69, Montevideo, 1988, págs. 36-39.
36. BENET, Rafael: “Torres-García. In Memoriam”, en *Destino*, nº 639, Barcelona, 1949, págs. 15-16:16.
37. VIDAL-QUADRAS, Gonzalo: “Defensa de artistas”, en *La Vanguardia*, 19 abril 2004, p. 24.
38. BERLANGA, A. (2007) op. cit.

**Ilustraciones:**

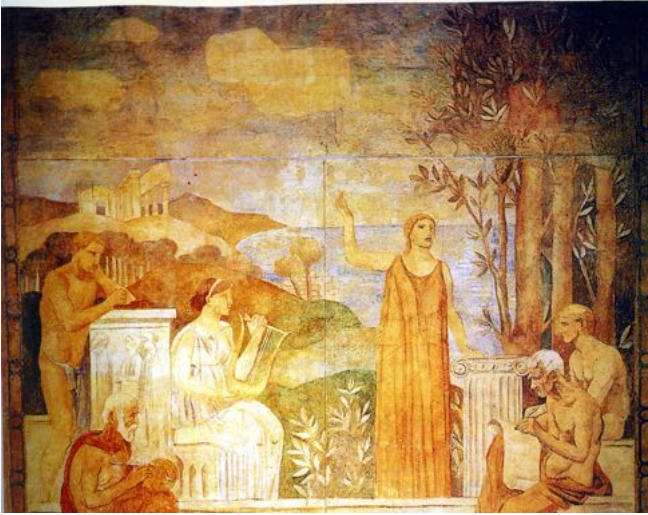


1. TORRES-GARCÍA, Joaquín: La Cataluña Eterna, 1913, fresco, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.



2. TORRES-GARCÍA, Joaquín: La Edad de Oro de la Humanidad, 1915, fresco, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.



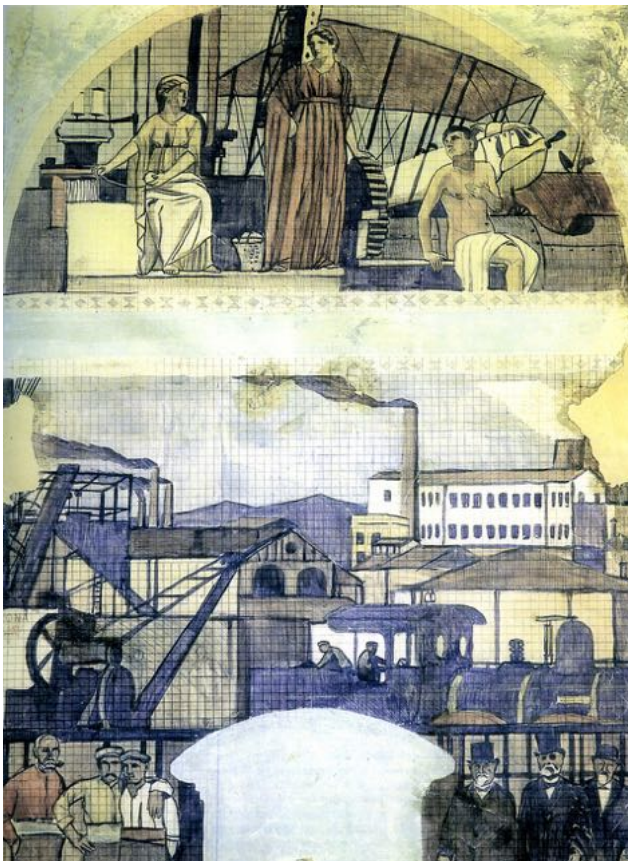


3. TORRES-GARCÍA, Joaquín: Las Artes (detalle), 1916, fresco, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.

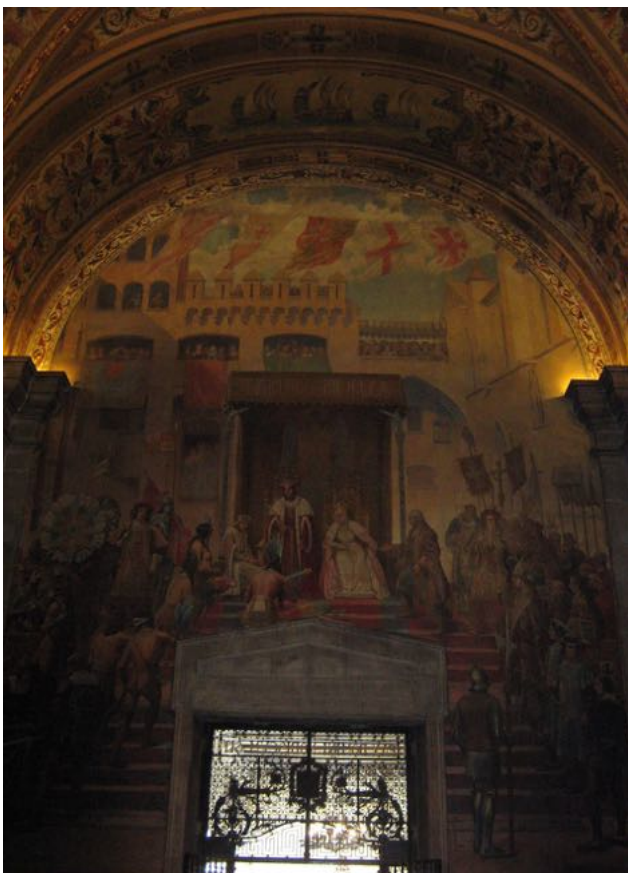


4. TORRES-GARCÍA, Joaquín: Lo temporal no es más que símbolo (detalle), 1916, fresco, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.





5. TORRES-GARCÍA, Joaquín: La Catalunya Industrial, 1917, boceto acquarelado, Barcelona (Espanya), Palacio de la Generalitat.



6. GALOFRE i OLLER, Francesc, GALOFRE i SURIS, Francesc: Rebuda de Cristòfor Colom pels Reis Catòlics, a Barcelona, al seu retorn d'Amèrica 1493 (detalle), 1926-1927, lienzo mural, Barcelona (Espanya), Palacio de la Generalitat.



7. BARRAU, Laureà: La batalla de las navas de Tolosa 1212 (detalle), 1926-1927, lienzo mural, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.



8. VIDAL QUADRAS, Josep M<sup>a</sup>, El casament dels Reis Catòlics Ferran II d'Aragó i Isabel de Castella 1469 (detalle), 1926-1927, lienzo mural, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.





9. XIRÓ, Josep Ma<sup>a</sup>: La batalla de Lepant 1571 (detalle), 1926-1927, lienzo mural, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.



10. Vista de la Sala Torres García donde actualmente se encuentran los frescos y los bocetos que Joaquín Torres-García realizó para el Salón de San Jorge, Barcelona (España), Palacio de la Generalitat.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El expresionismo en Polonia: Ruptura y reconciliación con el pasado

Inés Ruíz Artola

Universidad de Málaga/ Universidad de Varsovia

### Resumen

A través de la reflexión sobre la peculiar recuperación que del pasado se tiene en los primeros años del siglo XX y en el expresionismo en Alemania, queremos presentar el caso de las primeras vanguardias en Polonia y en concreto las desarrolladas en una ciudad como Poznan, que estuvo ocupada por Alemania antes de la primera gran guerra. En este escrito pretendemos, ante todo, que salten a la palestra cuestiones tales como: el concepto de pasado de las primeras vanguardias, la ruptura con el modelo clásico y la recuperación de lo primitivo, el caso del expresionismo y su visión paradójica de movimiento alemán e internacional y, finalmente, el caso del expresionismo polaco, que recupera el pasado, el arte popular y algunas figuras del romanticismo y, con todo ello, supone el nacimiento del arte de vanguardias en Polonia. Paradojas evidentes y extremos opuestos que se acaban tocando.

### Abstract:

*The following presentation deals with German and polish expressionism, which are the example of the vanguard art that recuperates the primitivism and folklore art. We would also like to present the history of polish expressionism, which isn't well known abroad.*

## **Introducción: Los primeros años del siglo XX**

Cuando pensamos en las vanguardias de un modo general (si es que esto es posible) automáticamente nos viene a la cabeza el concepto de ruptura total y radical con el pasado. Parece como si las vanguardias fuesen el primer (los primeros) movimiento en la historia del arte capaz de romper realmente con toda referencia anterior, de imaginar y crear un mundo plenamente original, sin parangón. Como si el hombre le hubiese dado la espalda a todo: a la naturaleza, a su civilización, incluso a sí mismo. Todo esto no deja de ser verdad, pero creemos que visto de cerca, presenta importantes y esenciales matizaciones que se evidencian ya desde la génesis de las vanguardias, desde ese momento artístico calificado de posimpresionismo (aunque tuviese más que ver con la vanguardia posterior que con el impresionismo) e incluso antes...

Antes porque ya en el romanticismo hubo una recuperación del pasado que no aludía a un momento clásico sino que recuperaba ya las lecciones de países lejanos, la estética de lo oriental. No obstante, esa recuperación del romanticismo, no tuvo ningún interés científico sino más bien una intención estética (en cuanto al sentido de apariencia del término), una búsqueda del contenido exótico y pintoresco en civilizaciones pasadas, lejanas o simplemente, desconocidas.

Nadie discute hoy día que Cezanne fuese la piedra angular para el cubismo, que su lección sobre la lectura e interpretación de la forma calase tan hondo que llegase a ser el inicio de una gran carrera hacia la destrucción de la perspectiva, la visión del renacimiento que imperaba como soberana absoluta desde entonces. Pero Cezanne no es el único referente y junto a su nombre aparecen irremediamente los posimpresionistas más mencionados y solicitados en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño parisino y, concretamente, en los maestros Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Gauguin. El primero por su defensa de la pintura pura, por la expresividad del color que desafiaba las leyes de la propia representación, que empleó y mezcló colores que ya anuncian el fauvismo y todo, bajo un prisma de gran misticismo, de una búsqueda interior de la que hablará Kandinsky una década más tarde (1). El segundo, por su reflejo del un talento tan personal e irreplicable que anticipó muchas de las soluciones formales que después se darán (simplificación de la forma, ruptura de perspectiva, etc) y que tendrán, entre otras, como fuente de inspiración el arte japonés y la estética orientalizante. Una especie de primitivismo en tanto en cuanto se busca en lo popular y lejano respuesta a una necesidad artística.

Y Gauguin, con sus dos “huidas” una temporal y otra definitiva, la primera hacia la Bretaña y la segunda hacia Tahití. Es Gauguin el maestro que nos plantea por vez primera desde una perspectiva de “modernidad” esa doble interpretación de primitivismo y esos dos estratos de su definición y empleo. Hablemos de esa vuelta al pasado y a lo orígenes del hombre.



## El primitivismo

Ya hemos apuntado cómo el romanticismo ya buscó “inspiración” en civilizaciones antiguas y lejanas, buscando valores como lo pintoresco o el valor de la ruina. La mitificación conceptual era pues una prioridad antes que la conquista formal. Hay una especie de primitivismo, por tanto en esta época ya, aunque su visión y empleo sea diametralmente opuesto al del siglo XX. Es más, podríamos volver aún más en el tiempo y remitirnos al mito del buen salvaje presentado ya por Rousseau en el Iluminismo. Veremos qué continuidad tienen estas cuestiones más adelante y en ejemplos concretos.

Si hemos dicho que Gauguin toma el primitivismo como fuente de inspiración y que lo hace desde dos estratos diferentes y desde un punto de vista de la modernidad es por lo siguiente.

En Gauguin encontramos dos tipos de dualidad, valga la redundancia, necesarias de observar a la hora de determinar qué significa primitivismo para el artista del nuevo siglo. La primera es esa doble capa de vuelta a los orígenes, dos retornos y reencuentros del artista con el mundo. En la experiencia artística de Gauguin observamos ambos. El reencuentro con sus propias raíces en Bretaña, la búsqueda de lo esencial en la vida, los ritos, visión de la religión así como escenas de esta región de Francia. El artista va a un lugar de su propio país en el que parece que las tradiciones se mantienen más frescas, más puras. Es una suerte de huida de lo artificial hacia el encuentro con lo natural. De la ciudad a la naturaleza. De las leyes morales, burguesas y humanas hacia el encuentro de lo instintivo del hombre. La segunda huida, hacia Tahití, ilustra la búsqueda de lo esencial en un entorno completamente extraño al artista, que le brindó una nueva visión del mundo, un acercamiento puro hacia la naturaleza interior y exterior, del mundo y de sí mismo.

Gauguin encarna, por así decirlo y desde este punto de vista, las dos especies de primitivismo que luego se darán en el arte de las vanguardias históricas: el primitivismo del hombre que busca en sus propias raíces, en su civilización una pureza, una respuesta. Y el primitivismo del hombre que huye de su propia civilización y tradición, que busca respuesta en lo absolutamente extraño a él.

Y, hay otro doble trasfondo, siguiendo con Gauguin y las consecuencias del arte de este maestro. Nos referimos a la intención de esa búsqueda, el por qué de esa huida, la interpretación de esa vuelta a la naturaleza. ¿Era una necesidad formal o espiritual? ¿Cuál es la interpretación que podemos dar a la asimilación de formas no europeas a un artista plenamente europeo? ¿hasta qué punto son realmente espirituales? ¿Cuál es la lección de Gauguin entonces?

No cabe duda de que este autor necesitó salir del entorno asfixiante que le rodeaba y buscar respuesta en la lejanía. Y encontró la respuesta que buscaba y no volvió. Se autoproclamó un salvaje y su pintura, paradójicamente y en un lapso de tiempo relativamente breve, colmaría las salas de exposiciones más arriesgadas y provocaría ríos de tinta que llegan hasta hoy en día. Parece, por tanto, una necesidad espiritual que, a su vez logró grandes conquistas formales (conocidas ya por todos) y que cambiaron el porvenir del arte, culto, popular, europeo y extranjero.

Es posible, pues, que se tratase de ambas cuestiones a la vez, que, tal y como dijo Kandinsky unos años más tarde, la búsqueda formal solo estaba justificada si venía conducida por una necesidad interior. Parece

que esto bien lo encarna Gauguin. Es por eso que dijimos que su primitivismo es muy moderno, dentro de la gran paradoja de esta afirmación.

Picasso, por nombrar a uno de los primeros artistas de vanguardia que emplean estas nociones de primitivismo, hace un peculiar uso de las formas tanto de países lejanos como de los propios íberos. Conocido es el valor y la estética de la máscara que tanta importancia tuvo para el maestro malagueño. Su visión se puede rastrear en obras anteriores a las *Señoritas de Avignon*, como el retrato dedicado a Gertrud Stein (en el que su cara ya parece apuntar a una estilización inspirada en las máscaras). No iremos aún así por esos derroteros, pues nos parece que aunque Picasso y autores que trabajaron en París hicieron a su modo una interpretación del primitivismo, los resultados fueron de un talante más formal que conceptual, por lo que ligeramente nos separamos de nuestra meta, que es el expresionismo.

A modo general y como conclusión, podemos afirmar que se cambia el rumbo del arte, no solo en el sentido del arranque de las vanguardias, sino en el reconocimiento por primera vez en la historia del arte popular y de otras civilizaciones. De este modo, lo popular alcanzará el mismo estatus que el “gran arte” y el interés que despertará provocará el nacimiento de las ciencias de la etnografía (y el estudio de civilizaciones pasadas o lejanas) y de la etnología (y el estudio comparativo de civilizaciones contemporáneas). Son pues, cambios que provocarán una nueva visión del mundo en el hombre contemporáneo.

Vamos a las actuaciones concretas.

### **El expresionismo, ¿un movimiento alemán?**

Parece que la respuesta a nuestra pregunta es afirmativa y no tiene discusión, sin embargo, el apelativo de expresionismo y tal y como nos cuenta en su monográfico Wolf- Dieter Dube (2), fue empleado por primera vez para denominar, precisamente, al arte que se estaba haciendo fuera de Alemania y, en concreto se empleó para denominar al arte de Braque, Derain, Friesz, Picasso, Vlaminck, Marquet y Dufy cuando expusieron en 1911 en los salones de la Secesión de Berlín. Las cosas cambiaron mucho y la historia y sus ironías hicieron que hoy día expresionismo se identifique con lo puramente alemán y que, desgraciadamente, en momentos anteriores, con ideologías políticas que no solo no defendieron sus autores, si no contra las que se opusieron claramente.

Por eso, no podemos dejar de olvidar esos comienzos del expresionismo, en los que la palabra venía a significar arte fuera de las fronteras con carácter de ruptura, de modernidad. Este será uno de los motivos del por qué en Polonia se autocalificasen de expresionistas: en un principio, no era sinónimo de alemán. Eso pasó con el tiempo y se marcó más tras la Primera Guerra Mundial.

Es más, incluso los propios autores trataron de dar una envergadura internacional al movimiento, incluyendo en sus filas a autores de varios países que enriquecían con esto su visión del arte, ampliaban el abanico de posibilidades formales y estéticas. Así nació el *Jinete Azul (Der Blaue Reiter)*, cuyo calendario es claro ejemplo ilustrativo de todo lo que venimos diciendo. En él, Kandinsky afirma: «Si el lector de este

libro es capaz de deshacerse momentáneamente de sus deseos, de sus pensamientos y de sus sentimientos y después hojear el libro, pasando de una imagen votiva a un Delonay y luego de un Cezanne a un Kubin, etc.,etc., entonces su alma experimentará muchas vibraciones y penetrará en el campo del arte. Aquí entonces no encontrará efectos indignantes ni fallos irritantes, sino que en lugar de una pérdida, encontrará una ganancia. Y estas vibraciones y el plus que de ellas ha surgido serán un enriquecimiento espiritual que no se puede conseguir con ningún otro medio que no sea el arte» (3). Este párrafo es realmente revelador e ilustrativo de lo que supusieron los principios del expresionismo. Analicemos las reflexiones que de él podemos sacar.

En primer lugar, esa enumeración de artistas que provienen de diferentes partes del mundo y de diferentes disciplinas artísticas son expuestos junto a artesanías de partes remotas del mundo, expuestos, no a modo de curiosidades o de caprichos, sino como revelaciones que habrán de provocar en el espectador una suerte de catarsis en la que experimente una experiencia plenamente estética y espiritual. El arte, no solo no tiene nación ni forma determinada, sino que además su misión es la de salvar al mundo, darle una visión mística al hombre del universo. Esa era la visión de Kandinsky y de los autores que en torno a él participaron en el proyecto llamado el jinete azul y que en un principio iba a ser solo una publicación.

A pesar de su corta vida, nadie pone en duda que el jinete sea uno de los primerísimos grupos de vanguardia, pues en él se reúnen las características que lo hacen un buen candidato: la unión de artistas en pro de unas ideas comunes (teniendo cada uno su propio estilo), la visión del arte popular, antiguo (y especialmente y no de modo casual, el gótico) como un arte igual de respetable e inspirador, la conciencia de ruptura, la búsqueda espiritual y la organización en grupo a la hora de realizar publicaciones y exposiciones.

Ese es el primer expresionismo: un movimiento abierto, dinámico, que acogía en sus filas todo tipo de manifestaciones artísticas, autores de diferentes países, medios artísticos varios (música, teatro, danza, literatura, artes plásticas) y una necesidad de decir al mundo los cambios que de manera tan profética supieron adivinar en fechas tan tempranas.

Y ese expresionismo de primera ola será con el que se verá identificado el expresionismo polaco. Vamos a ver cómo.

### **El grupo *Bunt* en Polonia**

Antes de empezar, unas consideraciones geográficas imprescindibles. Polonia, antes de la Primera Guerra Mundial no existía en el mapa: estaba ocupada por tres grandes potencias: Austro Hungría (al sur), Rusia (al este) y Alemania (al oeste). Así permaneció hasta que, finalizada la guerra, Polonia volvió a existir como estado tras 123 años de ocupación. Volvió con estado con una fisonomía ligeramente diferente de la que actualmente se tiene (el mapa actual es consecuencia del segundo gran conflicto bélico), estando dentro de sus fronteras ciudades como Lvov (actual Ucrania) y Vilnius (actual Lituania) que destacaron por su importante papel en la vida cultural polaca del momento.

Esta situación, evidentemente, no solo provoca un cambio geográfico sino que sus consecuencias se ramifican en cuestiones políticas, sociales, artísticas, históricas e incluso antropológicas. Y todo esto da, efectivamente, una especial interpretación del expresionismo en Polonia, movimiento que, por cierto se empezó estudiar en su propio país hará unos veinte años.

No situamos pues, en la parte de Polonia ocupada por Alemania, allá por 1917. La ciudad de Poznan tenía un 40 por ciento de población alemana y la vida allí estaba dividida, drásticamente, en dos naciones. De hecho, tenían –polacos y alemanes– su propia vida cultural a parte y os artistas que formarán el grupo Bunt (Rebelión) se reunirán por vez primera a través de las asociaciones de jóvenes en defensa de una Polonia democrática e independiente conocidas como *ZET* (4). Este dato también resulta interesante, si tenemos en cuenta esa supuesta reputación del arte expresionista como exclusivamente alemán. Esta claro que no lo era así en esa época. De hecho, los autores de este grupo no decidieron cambiar su nombre cuando finalizó la guerra y Polonia volvió a ser declarada como país independiente, cuestión que justifica de sobra el hecho de que dicho movimiento (tanto su versión polaca como alemana) estuviese bien lejos de pretender un espíritu nacionalista.

Además, no solo eso, sino que tras la guerra continuaron en contacto con los expresionistas alemanes y en concreto con *Die Aktion* con los que colaboraron en sus publicaciones periódicas así como en exposiciones conjuntas.

Cronológicamente nos situamos pues, en la época de entreguerras. La génesis del grupo la encontramos por un lado en esas asociaciones denominadas *ZET* cuyo talante era político y en la revista literaria *Zdrój* (Fuente o Manantial) fundada en 1917 y en la que se irán incluyendo paulatinamente los dibujos y grabados de los artistas que finalmente crearán un grupo plástico. Es por tanto, la relación política y literaria la que nos da la clave del surgimiento del grupo. En lo que respecta a la revista *Zdrój*, tal y como analiza en la introducción al catálogo de la exposición *BUNT* de 2003 (5) Grazyna Halasa, podemos observar cómo las colaboraciones plásticas evolucionan de una total dependencia de los textos (funcionaban a nivel de ilustraciones) hacia una mayor independencia, cobrando cada vez mayor protagonismo. La técnica predilecta de los autores será el grabado en madera, curiosamente la misma técnica empleada por los autores de *Die Aktion*. Esta técnica no solo permitía una difusión efectiva, sino que además sus características inmanentes permitían al autor dar una gran fuerza expresiva a través de los contornos marcados y el dibujo rotundo.

Pero, las relaciones con *Die Aktion* fueron algo más que una simple coincidencia técnica o una colaboración esporádica o anecdótica. En este sentido podemos afirmar que entender el *modus operandi* del grupo alemán es entender el del polaco. La figura del matrimonio Kubicki fue básica para establecer los contactos entre ambas agrupaciones. Tanto Margaret (de origen alemán) como Stanislaw Kubicki (de Polonia) vivieron en Berlín y estudiaron y desarrollaron allí su técnica pictórica. Muchas de las ideas que allí se cultivaban eran tomadas de primera mano, compartidas e intercambiadas a través de ambos autores. Sin ellos posiblemente, el expresionismo polaco no hubiese tenido tal desarrollo y colaboraciones fuera de sus fronteras.

Otro de los autores a destacar en este grupo será Jerzy Hulewicz, de ideología más mística (se ha llegado a afirmar que su arte era una personal interpretación de las teorías kandiskianas) y menos radical que su colega Kubicki, pero de una producción harto interesante y de gran calidad. Con un estilo que podríamos calificar de cubo-futurista, la obra de Hulewicz comporta un buen número de grabado en madera con temática diversa, dentro de la cual destaca la religiosa. No es de extrañar dentro del expresionismo esta vertiente religiosa (ya autores como Emil Nolde la consideraron esencial en su producción) que en Polonia, como veremos a continuación tiene una simbología especial.

Otro de los autores pertenecientes al *Bunt* fue Stefan Szmaj, cuyas obras abarcaron desde dibujos, acuarelas, esculturas y pasteles. Aunque nunca abandonó la actividad artística, su formación (a excepción de tres meses en Munich durante su juventud en clases de pintura con Hermann Groeber) y dedicación profesional fue la de médico oculista. No nos extrañaría en este sentido que el autor conociese las teorías planteadas por Bahr sobre la visión interior y los estudios que relata en su monográfico sobre el expresionismo que abarcan desde las últimas teorías de la medicina hasta las experiencias narradas por el propio Goethe (6). Sea como fuere, su creación abarca interesantes y expresivos autorretratos, así como interesantes composiciones tales como *Twarz* (Cara). A destacar en lo que a primitivismo respecta, su grabado *Pramatka*, (La primera madre) en la que esa figura de la primera mujer, de la creadora de vida, entre lo mágico y lo terrenal, adopta la forma una estatuilla indígena o bien prehistórica que con sus brazos alzados y su vientre con el sol alumbrando son símbolos del poder y de la fuerza universal.

Skotarek, Wladyslaw, otro de los autores, trabajó en diferentes técnicas, si bien una serie de tallas en madera son especialmente interesantes por su asociación directa a la talla en madera popular y característica de la región del suroeste de Polonia en los montes Tatra (al sur de Polonia). Estas figurillas, de temática religiosa, presentan un hieratismo y una pureza de líneas que dotan de una sencillez y una fuerza expresiva sin igual.

Swiniarski, en su *Pijak* (borracho) presenta una composición concéntrica que refleja el estado del protagonista aprisionado en el centro de la obra. De nuevo, una sencillez que dota de gran fuerza.

Y estos son solo unos ejemplos. Si nos detenemos a analizar las obras de este grupo, podemos concluir lo siguiente. En primer lugar, que se trata de autores de primera fila en lo que a técnica, originalidad y modernidad se refiere. En segundo lugar que, sin duda su aportación a la vanguardia polaca no fue solo teórica a través de la revista *Zdrój*, sino que aportaron e innovaron formalmente y nadie desde la perspectiva actual podría negar que su contribución fue decisiva en el desarrollo del arte de vanguardias polaco.

Un último punto antes de cerrar este pequeño apartado (merece muchísimas más páginas, pero entendemos que no es el momento ni lo buscado en el escrito a nivel general) es la recuperación interpretativa que antes apuntamos del romanticismo. En principio, la recuperación que del pasado se hace en este grupo, abarca desde la vuelta a geografías lejanas, al propio arte popular nacional, pasando por momentos del pasado de su propio arte (tales como el gótico) y llegando a sus referentes románticos. Estos pueden percibirse a nivel literario de un modo directo y, en concreto en la recuperación y casi



mitificación de los autores Slowacki y Norwid, piedras angulares del romanticismo polaco. Mickiewicz, el que cierra el triunvirato, no nos consta en los escritos de *Bunt*, aunque sí se citará incansablemente en los catálogos del grupo del que hablaremos a continuación: los expresionistas polacos. Como hemos dicho, esta recuperación del romanticismo no es aquí un simple punto en común con el expresionismo a nivel general y estético, sino que en Polonia adquiere un valor simbólico clave e imprescindible.

El concepto de nación polaca y su devenir en la historia, hizo que se desarrollara la teoría de lo mesiánico en este país. De esa suerte, desde el romanticismo (movimiento que caló profundamente con el que el alma polaca aún hoy día parece sentirse identificado) defendía la postura de un país que, como Cristo, dio su vida por Europa. El último episodio que reflejó este “sacrificio” fue la invasión rusa en 1920 parada por el levantamiento dirigido en Varsovia por el general Pilsudski (una figura histórica que automáticamente y como es lógico fue mitificada), gracias al cual esta invasión no continuó por toda Europa. La representación religiosa a través del arte crea desde este punto de vista una doble visión en la que vemos a Cristo al tiempo que al pueblo polaco, invadido, atacado y sacrificado por un bien mayor. No es necesario pues explicar más del por qué el romanticismo y la temática religiosa adquieren un valor esencial (y no contradictorio) es el nacimiento de las vanguardias en Polonia.

El grupo *Bunt* se mantuvo en activo hasta 1923 aproximadamente, fecha en la que dejó de existir bajo ese nombre y adoptó el de *Zdrój*, el mismo que tuvo la revista con la que comenzaron.

Veamos finalmente, otro hecho significativo que también nos da herramientas de reflexión acerca del expresionismo en Polonia.

### **Los expresionistas polacos**

Esta agrupación que oficialmente comenzó en 1917, ahonda sus raíces en los primeros años de la década, en los que los hermanos Pronaszko (miembros fundadores) abrieron las primeras exposiciones de independientes en Cracovia. El devenir de este grupo es muy complejo y su vida se amplía oficialmente (con el anuncio de su crisis por Leon Chwistek) (7) en 1922, si bien sus últimos coletazos se perciben aún a finales de la década de los 20. Pero no nos interesa desarrollar aquí la compleja vida de este grupo, sino hablar de un hecho concreto que protagonizaron: la primera exposición de los expresionistas polacos en Cracovia en 1917.

Cuando un buen número de autores consiguieron ya reunirse bajo un credo de lucha en contra del impresionismo y a favor de la innovación formal, organizaron la primera exposición entre noviembre y diciembre de 1917. Hay importantes acontecimientos en torno a esta exposición. Para empezar, la primera sala, el recibimiento al público, se hizo presentando pintura, pero no de los autores, sino de los artesanos de la región polaca de Podhale (dentro de los Montes Tatra ya mencionados, al sur del país). En total, 28 pinturas sobre vidrio que representaban ante todo sujetos de temática religiosa, si bien también un tema -que será recurrente para los autores- como es el de la iniciación del *Zbójnik* (8) seguro que tuvo cabida en la exposición. La visión, recuperación y necesidad de hablar del término primitivismo se hace aquí

patente. Algo curiosos a anotar en este sentido es la forma y técnica de esta pintura sobre vidrio polaca que presenta características muy similares a las pinturas bávaras sobre vidrio que el Jinete Azul incluyó en un considerable número de veces en el calendario de 1912. ¿Coincidencia? No sabemos, lo que está claro es que estas pinturas supone una recuperación del primitivismo, un ensalzamiento de lo popular como arte, una visión del arte religioso que queda en primer plano y una relación directa con ese rescate del arte que efectuaban también los expresionistas alemanes.

Pero, eso no es todo. También se expusieron una serie de tallas en madera procedentes de la artesanía popular (aún hoy día la talla en madera sigue siendo una de las artesanías más comerciadas y representativas del país) que pertenecían a Szkoczylas, uno de los autores miembros del grupo. Sobre esto, dice Joanna Pollakówna (9) que hubo un interés patriótico, nacionalista, pero nosotros creemos con la perspectiva actual, que esta presentación y protagonismo del arte popular iba más allá de la propia nación y pretendía romper, aunque superficialmente parezca contradictorio, el provincialismo que tanto se daba en la época.

Más cosas de esta reveladora primera exposición. En el catálogo podemos ver una serie de citas de los siguientes autores: Mickiewicz, Ingres, Cezanne y Matisse. Ni más ni menos. Esto, por un lado nos pone de manifiesto la importancia teórica para el grupo, la necesidad de apoyarse en una serie de credos estéticos diversos y comunes a todos. Por otro lado, nos evidencia el conocimiento de unos autores a nivel internacional que hacen que este grupo polaco realmente tuviese noticias del exterior y las tomara en práctica. Y, finalmente, cómo vuelve a aparecer el espíritu romántico en esa primera cita de Mickiewicz, en la que puede leerse al final: “el arte no puede ser otra cosa más que la expresión de la mirada” (10). Sobre las citas restantes, destacar que son fragmentos seleccionados en los que la idea principal es la forma antes que el contenido. No en vano, dicha agrupación cambió su nombre hacia el formismo unos años después por ser más consecuente con su credo. De hecho, cuando participaron con *Bunt* en una exposición conjunta ya denotaron la diferencia que había entre ellos y los expresionistas. Como dijo Zbigniew Pronaszko en 1917 “No se trata del nombre [a propósito del expresionismo], que resulta tan accidental como futurismo, cubismo, orfismo y tanto otros parecidos que se dieron en la época del expresionismo; lo que a nosotros nos importa es la esencia de los objetos” (11).

Nos detendremos aquí pues creemos que ya hemos conseguido nuestro objetivo: evidenciar la recuperación del pasado en el surgimiento de las vanguardias y presentar el caso polaco como ilustración de nuestra teoría. Es solo un aspecto aislado, que requiere más matizaciones y páginas. No obstante, esperamos haber presentado al lector suficientes puntos novedosos y material para la reflexión sobre el arte de vanguardias históricas en Europa, ampliando sus fronteras.

**Notas:**

1. KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, primera edición de 1912. [Edición manejada en: ed. Paidós Estética, Barcelona, Buenos Aires, México, 2007].
2. WOLF – DIETER, Dube: *Los expresionistas*, ed. Destino, Barcelona, 1997.
3. KANDINSKY, W. Y MARC, F.: *El jinete azul*, original en alemán y publicado en 1912. [Manejado: ed. Paidós Estética, Barcelona, Buenos Aires, 2002]
4. De esta situación histórica y cultural nos informa el autor Marek Bartelik en su artículo: “Another bridge to cross: Bunt and the multicultural aspect of Polish art” publicado en el catálogo de la exposición *BUNT, EKSPRESJOINIZM POZNANSKI 1917-1922*, celebrada en Poznan entre febrero de 2003 y enero de 2004 en el Museo Nacional de dicha ciudad.
5. *Ibidem*, páginas 9 a 23, autora: Grazyna Halasa.
6. BAHR, H.: *Expresionismo*. Publicado por vez primera en 1916 [Edición manejada: ed. Colección arquitectura, Murcia, 1998].
7. CHWISTEK, L.: *Tytus Czyzewski a kryzys formizmu*, Ksiegarnia Gebethner i Wolff, Cracovia, 1922.
8. La figura del *Zbójnik* es de talante popular y su nombre no puede ser traducido al castellano, podríamos decir que se trata de una suerte de asaltador de caminos que despertaba la simpatía popular porque robaba a los ricos y se escondía en la montaña. Una suerte de Robin Hood o de bandolero si una comparación con lo hispano queremos hacer.
9. POLLAKOWNA, J.: *Formisci*, ed. Ossolineum, Varsovia 1972.
10. [Traducción de la autora] Catálogo de la Primera Exposición de los expresionistas polacos en Cracovia, noviembre – diciembre de 1917.
11. PRONASZKO, Z.: “O ekspresjonizmie”, *Maski*, cuaderno 1, año primero, enero de 1918, Cracovia.

Ilustraciones:



1. HULEWICZ, Jerzy: Composición, 1920, Bytom (Polonia).



2. KUBICKI, W.: Cartel para la exposición de Bunt, 1918, Poznan (Polonia).



3. SKOTAREK, W.: Siedzoza Kobieta (Mujer sentada), (sin fechar), Szczecin (Polonia).



4. SWINIARSKI, A.: Pijak (Borracho), 1919, Poznan (Polonia).





5. Pintura sobre vidrio popular, Zbojnicy, Zakopane (Polonia).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Monedas y sellos como modelos figurativos: ejemplos de transposición iconográfica en la Corona de Aragón

Marta Serrano Coll

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

### Resumen

Precisamente por ser objetos de uso público y de constatado valor jurídico, sellos y monedas se configuraron como un instrumento de prestigio y de propaganda por parte del poder emisor. Consciente de su importancia, la autoridad escogió para ambos géneros unas iconografías fácilmente reconocibles que, al mismo tiempo, tenían capacidad validatoria. Convertidos en objetos comprendidos, asimilados y aprehendidos por el resto de la sociedad, sus iconografías pronto se vieron estampadas en otros soportes artísticos a través de diversas obras que, promovidas o no por la institución monárquica, tuvieron diversas finalidades. En esta comunicación se hace mención de algunos de los ejemplos que se jalonan a lo largo de la historia del arte de la Edad Media en el entorno de la Corona de Aragón.

### Abstract

*Seals and coins were used by the issuing power as a mean of privilege and propaganda precisely because they were objects of public use and recognized judicial value. Aware of their importance, the authorities chose for both types of objects iconographies easily identifiable that were also used to validate documents. These objects were understood, assimilated, and integrated by the rest of the society. This figurative representations were rapidly stamped in others artistic supports through diverse works (promoted or not by the monarchic institution) with different aims. This document offers some of the examples that could be found along the history of art in the Aragonese Crown in the Middle Ages.*

## 1.- Introducción

Desde la década de 1940, cuando Felipe Mateu i Llopis (1) denunciaba la sorpresa que por entonces producía la incorporación de monedas y sellos en el estudio de la iconografía, hasta hoy, la percepción sobre la importancia de estos soportes de alto valor jurídico en el estudio de la imagen del rey ha variado. De hecho, en la actualidad, concededores del temprano uso propagandístico de ambos géneros por parte de las respectivas autoridades emisoras, no supone ninguna novedad afirmar que el poder soberano, como máximo responsable en su producción, eligió con sumo cuidado sus inscripciones e iconografías consciente del gran poder de difusión que aquellos objetos iban a tener.

Realizados por maestros entalladores de gran pericia que debían ilustrar los pequeños espacios de cuños y matrices, sellos y monedas comparten un substrato común, pues se configuran como una clara manifestación de la autoridad monárquica. Clarísimos objetos oficiales de uso público, la iconografía grabada en sus superficies no tenía otra función que la de fortalecer la *imago regis* porque ambos elementos eran entendidos como vehículos de propaganda del rey. Las analogías entre los dos géneros se constatan incluso a través de ciertas prácticas: en la Valencia de tiempos de Martín I a Juan II se utilizó el reverso de la moneda de un real de plata como matriz sigilar ante la ausencia del sello, iniciativa que venía justificada documentalmente con su correspondiente cláusula: “*E com no ajam a p[re]sent a ma lo p[ro]pi sagell de la n[ost]ra cort, avem fet sagellar la p[re]sent ab hu[n] real d’argent*” (2).

Como signo visible de autoridad, como un modo más de proyección iconográfica y como símbolo de referencia del poder, sus figuraciones debían ser fácilmente entendibles, por lo que se caracterizaron por el retrato del titular, entendido en el amplio sentido del término, acompañado por sus característicos atributos y actitudes que, precisamente por serles propios y exclusivos, lo hacían claramente identificable. Fue precisamente este valor identificativo el que explica, en primer lugar aunque no en exclusiva como se verá, la inserción de sus representaciones en otros géneros artísticos, transposición que puede rastreadse a lo largo de toda la Edad Media.

## 2.- La transposición desde la iconografía estampada en monedas al resto de soportes artísticos

Quizás las muestras más conocidas que ejemplifiquen la permeabilidad de la iconografía inserta en las monedas hacia otros soportes sean los que se constatan durante el reinado de los Reyes Católicos como ilustra, por ejemplo, la inicial que encabeza los *Privilegios de la Santa Cruz de Valladolid* de 1484, en cuyo campo se observa a Isabel y Fernando, todavía muy convencionales, afrontados y adelantando sus brazos en señal de afecto (il. 1). Expresión de su particular reinado –el “tanto monta, monta tanto” ideado por Nebrija– es, en realidad y como advertía Joaquín Yarza (3), la transposición de una moneda, en concreto del medio excelente batido en Sevilla cuya iconografía inspiró a los excelentes enteros generados el 13 de junio de 1497 en Medina del Campo donde la reina ordenaba que “tengan de una parte nuestras armas reales [...] e de la otra parte dos caras, cada hasta los ombros, la una por mi el Rey, e la otra por mi la Reina,

que se acate la una a la otra” (4). Conste que, conforme a Isabel Mateo (5), esta misma transposición ya se había realizado algo antes en la “pseudo-imagen” que, de los Católicos, representados como seres híbridos como consecuencia de la degradación del significado de los símbolos emblemáticos (6), todavía hoy puede verse en una de las misericordias de la sillería de la catedral de Sevilla fechada en 1478 y que fue obra de la mano de diversos maestros, entre otros el célebre Rodrigo Alemán y Nufro Sánchez (7).

Nueva evidencia se encuentra en la inicial de las *Ordenanzas Reales* de Díaz de Montalvo, fechadas en 1484, aunque esta vez inspiradas en el excelente de oro cuyo anverso exhibía a la pareja regia entronizada con sus respectivos atributos de poder (il. 2). En la Real Cédula de 1475 también la reina prescribía, concisamente y con respecto a su representación figurativa, que hubiese “de una parte dos bultos, el uno del Rey mi sennor y el otro mio asentados en dos sillars, los rostros en continente que se miren el uno al otro y el bulto de dicho Rey mi sennor tenga una espada desnuda en la mano y el mio un cetro, con coronas en las cabeças y diga en las letras de enderredor de los dichos bultos: Ferdinandus et Elisabeth Dei gracia Rex et Regina Castelle, Legionis” (8). Idéntico tipo iconográfico se verá reproducido en el *Aureum Opus* de 1515 (9).

No obstante, la utilización de modelos numismáticos para composiciones de otros géneros artísticos puede rastrearse más tempranamente. Aunque no ha llegado hasta hoy, es muy probable que estuviesen inspirados en ellos los esmaltes que decoraban la desaparecida vaina de la espada de coronación ordenada labrar en 1360 por Pedro IV al platero valenciano Pere Bernés, “*fidelis argentarium noster*” (10), los cuales, conforme a los términos del soberano, “*en special volem que en la behina a defora haia de I cap al altre XIX esmalts qui sien en manera fets que en casco puxa esser feta una figura de rey o de comte. Car en los dits esmalts volem fer fer les figures dels reys d Arago e comtes de Barchinona passats e la nostra*” (11). Que Gauthier haya relacionado estos esmaltes perdidos con el panel losangeado con rostros de santos ubicado sobre el altar de Gerona, y donde también colaboró el prestigioso orfebre (12), permite cuanto menos conjeturarlo. Por otra parte, las concomitancias compositivas de la obra gerundense con respecto a los *rals* acuñados en Mallorca son evidentes, transposición que en el caso de la vaina alcanzaría un simbolismo especial, y todavía más si se tiene en cuenta el nuevo significado que adquirió esta insignia para el Ceremonioso tras su conquista, por las armas, de aquel reino insular (13).

Quizás también responda a una transposición la disposición de los ilustres miembros de la *Genealogía de Poblet* que, de hacia 1410, presenta a los protagonistas de las dos estirpes, real y condal, insertos en amplios redondeles con marco azul y dispuestos en pie y con sus insignias correspondientes (il. 3). Podría conjeturarse que esta tipología compositiva se debe a los ecos de una nueva amonedación del rey de Aragón: el *timbre d'or* acuñado, aunque efímeramente, en tiempos de Juan I. Su iconografía, surgida del cincel del cualificado platero de Perpiñán Antoni Baster (14), obedece a la precisión con que el monarca la había establecido: “*e sia de la una part la ymatge del senyor Rey estant de peus vestit de dalmatica Reyalada, e tinent en lo cap la corona e en la ma dreita lo Ceptre e en la esquerra lo pom e noy haja tabernacle ne altres obres*” (15). A pesar de conservarse tan sólo dos ejemplares, lo que indicaría que el período de amonedación fue muy breve acaso por su imposibilidad de rivalizar con el florín, por entonces la moneda áurea de mayor aceptación, merece la pena que esta posibilidad sea, cuanto menos, tenida en cuenta. Recuérdese que las

representaciones de los reyes de Aragón en las sagas dinásticas los muestran, habitualmente, de medio busto o entronizados (16) aunque el tipo compositivo de la imagen estante inserta en un diagrama de círculos era, en el marco europeo medieval, una fórmula acostumbrada: sirva como ejemplo la conocida *Genealogia regum Francorum* del siglo XIII y, ya dentro del marco peninsular y en el atardecer de la Edad Media, el *Chronicon Genealogicum Mundi*, donde se representan sendas efigies de los Reyes Católicos. Sin embargo, si el llamado rollo populeto fue promovido dentro de la política de exacerbación dinástica con el fin de exaltar la dinastía, no sería extraño que el artífice utilizase, en primera instancia y como modelo, aquella moneda que, de oro y de dimensiones extraordinarias, fue batida, aunque fugazmente, con una iconografía que le otorgaba una gran solemnidad en relación con el resto de piezas numismáticas por entonces en circulación.

### 3.- La transposición a partir de la iconografía generada en la sigilografía

En un principio destinados para cerrar, con el paso del tiempo los sellos fueron empleados como signo de validación, de modo que lo importante ya no fue la propia integridad de la impronta, sino la identificación del titular, de quien, en términos de Faustino Menéndez Pidal, “dependía la credibilidad y el valor compulsivo del documento” (17). Así, su imagen, evidente e identificable con sencillez, no sólo advertía sobre la procedencia del documento, sino que también reforzaba el valor compulsivo de su texto.

Precisamente por hacer fácilmente reconocible a su titular y por su valor jurídico, los sellos muy pronto sirvieron de punto de inspiración para otros soportes, por lo que la iconografía estampada en las improntas, céreas o metálicas, invadieron otros géneros con diversas finalidades, fundamentalmente la identificativa y la validatoria.

Quizás los ejemplos más evidentes los brinda la escultura, pues son varias las claves de bóveda que, con el objetivo último de proclamar algún benefactor, exhiben en sus superficies una clara transposición desde los campos sigilográficos: son elocuentes, en este sentido, la del pabellón del agua del monasterio de Veruela o las más tardías, aunque no tan equívocas, procedentes de la nave central de Santa María del Mar de Barcelona y de la iglesia de Sant Domènec de Gerona (il. 4). Incluyendo la aragonesa, donde la identificación con un rey es bastante dudosa (18), las tres esculturas presentan a los soberanos como jinetes, tal y como se mostraban los reyes de Aragón en los reversos de sus *flabones* o en sus sellos menores. Al margen de la de la Ciudad Condal, que resulta interesante porque su identificación viene corroborada por un documento expedido por Pedro IV el Ceremonioso, quien confirmaba que en ella “*erat effigies illustrissimi domini regis Alfonsi patris nostri memorie recolende*” (19), muy curiosa resulta la procedente de Gerona, pues, de hacia mediados del siglo XIV (20), efigia al monarca conforme a un lenguaje artístico muy rudimentario en comparación con la clave de la iglesia de Santa María del Mar y con los espléndidos sellos que, desde 1343, se modelaban en la cancillería del rey de la Corona de Aragón (21). Quizás esta voluntad de presentar al soberano “a manera antigua” pueda responder a la voluntad del escultor que, con ello, intentaba dar un aire añejo a la efigie de un rey, en concreto Jaime I, quien hacía varias décadas que había fallecido.

La pintura, aunque menos, ofrece también alguna muestra sugestiva: la viga del palacio del marqués



de Llió, que presenta un episodio derivado de las contiendas entre Pedro III de Aragón y Carlos de Anjou a raíz de la proclamación de este último como rey de Sicilia y de la ulterior entrada triunfal del aragonés en Palermo un feliz 4 de septiembre de 1282, sería un caso clarísimo (il. 5). Los protagonistas, que combaten entre sí montando sendos caballos encubiertos con gualdrapas blasonadas, presentan una tipología figurativa que, precisamente por haber sido tomada de los sellos, no admite dudas en cuanto a su identidad: su comparación con las piezas céreas pertenecientes a los miembros de la rama de Anjou y a las de los de Aragón-Sicilia no permiten ninguna otra posibilidad; no es fruto de la casualidad la disposición de ambos jinetes: los sellos franceses disponían, siempre, al caballero hacia la derecha, mientras que los aragoneses los presentaban invariablemente y hasta tiempos del Ceremonioso, quien invirtió la dirección, a la izquierda. Ciertamente, Pedro III no empleó nunca el cuartelado de Aragón y Sicilia, pero debe hacerse constar que éste ya era habitual en el tiempo en que estos murales se realizaron. Y, aunque es verdad que el combate convenido entre ambos protagonistas no se llevó a efecto, ello no impide que sean ellos los representados. Con toda probabilidad, este episodio, de características épicas y caballerescas, debió de calar hondo en la sociedad del momento pese a no haberse producido; las narraciones de Desclot y Muntaner son un claro síntoma (22), al igual que también lo es que este mismo suceso se describa en la archiconocida *Cronaca figurata di Giovanni Villani* quien, partidario del papa, no sólo se refería a esta acometida nunca celebrada sino que, además, señalaba la muerte del aragonés por parte del angevino. Sus líneas, además, se ven reforzadas iconográficamente a través de una clarificadora imagen en la que, palmariamente contrapuesta a la advertida en la viga barcelonesa, el rey de Aragón retrocede, malherido de muerte, por la embestida de su adversario.

Pero de todos los géneros, es la miniatura el que ofrece mayor abundancia de ejemplos de este tipo de transposición. Quizás no sea casualidad que la aparición del busto de frente del rey, coronado y con cetro, tal y como se observa en algunas iniciales del *Tercer Llibre Verd* de Barcelona, elaborado hacia 1348 (23), o en uno de los ejemplares más bellos del *Llibre dels feyts del rei en Jacme* encargado por el abad de Poblet Ponç de Copons a Celestí Destorrents en 1343 (24), date en tiempos del Ceremonioso, precisamente el monarca que incorporaría esta misma iconografía en su sello de anillo (il. 6). De forma octogonal, presentaba su busto de frente coronado y con visible cetro, tipo representativo habitual en Francia (25) pero excepcional en la Península ya que, si existieron precedentes similares, no se han conservado.

La adopción de los modelos sigilográficos, uno de los elementos de mayor valor jurídico que demostraba la dignidad de la autoridad emisora y que tenía una clara función no sólo identificativa, como ya se ha visto, sino validatoria, puede advertirse a lo largo del período medieval. Uno de los ejemplos más tempranos de esta última acepción puede observarse en el llamado *Libro de la cadena del concejo de Jaca* que, de la segunda mitad del siglo XIII, expone dos figuraciones de cierto interés (il. 7): por un lado, dentro de un tosco marco, una pareja soberana, identificada con Pedro II y María de Montpeller, entronizada sobre ostensible banco corrido; por otro, igualmente enmarcada, una figuración ecuestre del rey. Es muy posible sospechar que ambas ilustraciones estén basadas, a grandes trazos, en los sellos de los reyes de Aragón, cuyos anversos mostraban a los soberanos entronizados y en cuyos reversos campeaban ecuestres desde tiempos de Alfonso II. Así, a pesar de las discordancias figurativas, las dos composiciones repiten, en líneas

generales, idéntico esquema al reproducido en las superficies céreas, esto es, el binomio entronizado/ecuestre, improntas que eran uno de los elementos de mayor valor jurídico que demostraban la dignidad de la autoridad emisora. Así, con la finalidad de identificar a los otorgantes de estos privilegios y, con la transposición iconográfica, también validarlos visualmente a modo de firma, el artista pudo recurrir a estas dos representaciones por él, y también por todos, conocidas. Cerrando la horquilla cronológica aquí establecida, con equivalente sentido identificativo deben entenderse las ilustraciones del recto del folio 126 del *Árbol genealógico de los reyes de España* donde los Reyes Católicos han sido efigiados de modo gemelo a como se exhiben en sus bulas plúmbeas (il. 8), identificación reforzada por el texto que precede, en el folio anterior, esta iconografía: “Los muy ilustrisimos y poderosos principes el rey don fernando y la reyna doña Isabel su muger Reyes de los rreynos y señorios de Castilla y de León de Aragón y de Sicilla y de Granada [...] appegada despues de la muerte del rrey don enrique su hermano el año de mill y quatrocientos setenta y cinco. Anos que dios deve [sic] bendecir y reynar por largos tiempos amen”.

Así, a la función identificativa de la imagen se le añade la compulsiva, motivos ambos que explican el porqué de la iconografía sigilar que se toma como modelo: los conocidos *capbreus* de las villas de Argèles, Clayra y Millás, Saint Laurent de la Salauque, Colliure y Tautavel, de casi agotado el siglo XIII y donde se muestran respectivas escenas de prestación de juramento al rey Jaime I, son también muy ilustrativos al respecto (il. 9). Así, todas ellas plasman el momento durante el cual diversos terratenientes hacen declaración de sus posesiones y prestan juramento ante el procurador del reino de Mallorca (26) mediante una distribución en tres registros, el primero de los cuales, el de la izquierda, enseña la figura del rey con un tipo iconográfico que, necesariamente, tiene que ser comparado con las figuraciones que llenan los campos de la sigilografía contemporánea aragonesa, por lo que es posible suponer que su esquema compositivo bien pudiera proceder de los sellos coetáneos de los reyes de Aragón. En este caso podría conjeturarse que la colocación del rey entronizado conforme a un diseño que recordaba al de sus piezas céreas y plúmbeas respondía, como ocurría en otras manufacturas (27), a un deseo de legitimación y validación por parte del promotor, acaso el procurador, pues el soberano nunca participó directamente en este tipo de ceremonias.

## Notas

1. MATEU LLOPIS, Felipe: “La iconografía sigilográfica y monetaria de los Reyes Católicos”, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, Museos de Arte de Barcelona, 1944, pág. 5.
2. Fragmento de CABANES CATALÁ, María Luisa; BALDAQUÍ ESCANDELL, Ramón; MATEO RIPOLL, Verónica: “Sigilografía valenciana en la época de Alfonso el Magnánimo: estado de la cuestión”, en D’AGOSTINO Guido y BUFFARDI, Giulia (Eds.): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona*, vol. II, Napoli, 2000, pág. 99.
3. YARZA LUACES, Joaquín: “Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media”, *23 semana de Estudios Medievales. Poderes públicos en la Europa Medieval: principados, reinos y coronas*, Pamplona, 1997, pág. 454.
4. Texto transcrito en BABELON, Jean Pierre: “Retratos monetarios de Fernando el Católico”, en *Numisma*, año III, nº 7, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, pág. 70. Sobre la importancia de las dos reformas promulgadas por los reyes, el 23 de mayo de 1475 y el 13 de junio de 1497, remito a los recientes análisis de MURRAY FANTOM, Glenn: “La moneda durante el reinado de Isabel la Católica”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 243-264 y de ALFARO ASINS, Carmen: “La reforma de la moneda”, en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, en especial págs. 97-104.
5. MATEO GÓMEZ, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Insituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979, pág. 273.
6. Sobre esta cuestión remito a YARZA LUACES, Joaquín: “Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana”, en *Cuadernos de Arte y de Iconografía. Actas del primer coloquio de Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pág. 32.
7. CHECA CREMADES, Fernando: “Fernando el Católico. Isabel la Católica”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 425.
8. Conforme la descripción que ofrece SANZ ARIZMENDI, Claudio A.: “Las primeras acuñaciones de los Reyes Católicos”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XLI, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1920, pág. 71.
9. Imagen casi idéntica puede observarse en la edición que, de 1515 y bajo el título *Aureum Opus Regalium*, apareció en la ciudad de Valencia. Sobre ellas remito a VEGA, Jesusa: “Impresores y libros en el origen del Renacimiento en España”, en *Reyes y mecenas* (1992) op. cit. p. 213 y a ALANYA, Luis: *Aureum Opus*

*Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentie*, colección Textos Medievales, dirigida por Antonio Ubieto Arteta, Luis Alanya, Valencia, 1972.

10. En términos del propio rey. DE DALMASES BALAÑÀ, Núria: “Els argenters de la cort en temps de Pere III”, en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo nº 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1989, pág. 204.

11. Documento firmado en Tarazona el 28 de febrero de 1360. RUBIÓ I LLUCH, Antoni: *Documents per a la història de la cultura catalana mig-eval* (edició facsímil de l'any 2000), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908, vol. I, doc. CXCIII, págs. 191-192.

12. GAUTHIER, Marie Madeleine : *Emaux du Moyen Âge*, Friburg, 1972, pág. 240.

13. Sobre la adopción de este tipo numismático remito a SERRANO COLL, Marta: “El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso”, en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística*, vol. 1, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, en especial págs. 175 y 177. Sobre la significación de esta desaparecida insignia dentro del “*sagrat*” del rey, véase SERRANO COLL, Marta: *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008, págs. 230-235.

14. MAROT I SALSAS, Teresa: “La moneda medieval, moderna i contemporània. Els bitllets”, en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.): *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 12, Disseny. Vestit. Moneda i Medalles, L'Isard, Barcelona, 1997, pág. 266.

15. ACA, reg. 1984. Transcrito en BOTET I SISÓ, Joaquim: *Les monedes catalanes*, vol. III, 1908-1911. Se ha consultado la reedición del mismo Institut d'Estudis Catalans del año 1976, doc. XLI, pág. 362.

16. Véase, por ejemplo, las ilustraciones de la *Genealogia Regum Navarre et Aragoniae*, realizada por Jaume Domènech a instancias de Juan I, el *Árbol genealógico de los reyes de España* de mediados del siglo XV, o la *Divina Retribución* de Bachiller de Palma, de finales de esa misma centuria.

17. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino: “Primeros emblemas regios”, en *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. I, Pamplona, 1996, pág. 180.

18. Sobre la problemática identificación remito a SERRANO COLL: *Jaime I*, (2008) op. cit., págs. 163-168.

19. La efigie fue dañada a raíz de un incendio acaecido un fatídico día de San Esteban de 1379. En la crónica del *Racional de la Ciutat* se hace referencia al suceso. El fragmento puede leerse en DURÁN I SANPERE, Agustí: *Barcelona i la seva història*, Curial. Documents de cultura, Barcelona, vol. II, pág. 590, n. 1.

20. Pues el altar fue consagrado en 1338.

21. Sobre este cambio véase SERRANO COLL: *Arte áulico mallorquín* (2008), págs. 177-180.
22. Sobre esta cuestión remito a MARTINES PÉRES, Vicent: “Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval”, en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI). Actas. Jaca, 20-25 de septiembre de 1993*, tomo I, vol. 3, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 347-356.
23. YARZA LUACES, Joaquín: “La ilustración”, en *Llibre verd de Barcelona*, Base y Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2004, págs. 299-303.
24. *Libre dels feyts del rey en Jacme. Edición facsímil del manuscrito de Poblet (1343) conservado en la Biblioteca universitaria de Barcelona*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1972.
25. Al margen de los empleados por Rodolfo II de Borgoña (993-1032) o Roberto el Piadoso de Francia (996-1031), esta tipología fue reutilizada a principios del siglo XIV en un anillo de Luis el Hutin y luego en un signeto de Carlos I (1364-1380). Véase LALOU, Elisabeth: “Signet dit de saint Louis”, en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, pág. 347 y DALAS, Martine : “Les sceaux royaux et princiers. Étude iconographique”, en BAUTIER, Robert-Henri : *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990, fig. 146.
26. Descripción de las mismas en DURLIAT, Marcel: *L'art en el regne de Mallorca*, Col·lecció Els treballs i el dies, Moll, Mallorca, 1989, pág. 259.
27. Como las ilustraciones de las diversas falsificaciones de las *Actas del Concilio de Jaca*, del siglo XII; la de la *carta de confirmación de privilegios de Huesca de Alfonso II*, de 1174; o las dos figuraciones del *Libro de la Cadena de Jaca*, ya del siglo XIII, por citar sólo algunas de las más tempranas.



Ilustraciones:



1. Privilegios del colegio de la Santa Cruz de Valladolid, ms., 1484, pergamino iluminado, Valladolid (España), Biblioteca de la Universidad, doc. 9, fol. 2r. Medio excelente, anverso, num., 1475. Doble ducado o Excelente valenciano, anverso, num.



2. DÍAZ DE MONTALVO: Ordenanzas Reales, ms., 1485, tinta sobre papel, Segovia (España), Archivo de la Catedral, fol. 1. Excelente de los Reyes Católicos, num., 1ª reforma, Castilla, oro.



3. Rollo genealógico de Pobleu, ms., hacia 1410, pergamino iluminado, Espulga de Francolí (España), Monasterio de Santa María de Pobleu. Timbre de oro de Juan I, anverso, num., oro.



4. Clave de bóveda, esc., ¿2ª ½ siglo XIII?, Veruela (España), Monasterio de Santa María. Clave de bóveda, esc., restaurada en 1397, Barcelona (España), iglesia de Santa María del Mar. Clave de bóveda, esc., mediados del siglo XIV, Gerona (España), Iglesia de Sant Domènec. Sello menor de Alfonso IV, sig., 1328. Sello mayor de Pedro IV, reverso, sig., 1343 y 1344.





5. Sello ecuestre de Felipe III, anverso, sig., 1267. Sello mayor de Jaime II, reverso, sig., 1295. Tabla pintada del palacio del Marqués de Llió, pintura sobre mural, inicios siglo XIV, Barcelona (España).



6. Tercer Llibre verd, ms., hacia 1348, pergamino iluminado, Barcelona (España), Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, 1G-10, fol. 87v. Libre dels feyts del rei en Jacme, ms., hacia 1343, pergamino iluminado, Barcelona (España), Biblioteca de la Universidad de Barcelona, ms. 1, fol. 133r. Sello de anillo de Pedro IV, sig., cera sobre papel, 1376 y 1387.



7. Libro de la cadena de Jaca, ms., siglo XIII, tinta sobre pergamino, Jaca (España), Archivo Municipal de Jaca, fols. 22r y 25r.



8. Árbol genealógico de los reyes de España, ms. Siglo XV, tinta sobre pergamino, El Escorial (España), Biblioteca del monasterio de El Escorial, ms. H.II.22, fol. 126r. Bula de los Reyes Católicos, sig., posterior a 1492, plomo.





9. Capbreu de Colliure, ms., 1292, pergamino iluminado, Perpiñán (Francia), Archivos departamentals, ms. B. 33. Bula de Jaime II, anverso, sig., 1293, plomo.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La ornamentación medieval y alto medieval: ejemplo de recuperación y perpetuación de la cultura clásica

Ilaria Sgrigna  
Universitat de Barcelona

### Resumen:

Debido a sus características privadas de narración, la ornamentación estuvo apartada por mucho tiempo de la atención de los investigadores. Durante las últimas tres décadas se ha decidido reenfoque la historia del arte hacia estos repertorios puramente decorativos, concebidos así como un instrumento para la comprensión y la interpretación del conjunto historiado. Esta breve propuesta tiene su punto de partida en dichos estudios con el fin de fijar la atención sobre las características del ornamento en el arte medieval. Prácticamente inmune a los inevitables cambios de función y de contenido ocurridos durante el *revival* de “lo antiguo” que interesó el arte figurativo, el ornamento representa un camino preferencial para la recepción de la cultura clásica. Finalmente, se centrará la atención en las diferentes funciones del ornamento medieval tanto en los conjuntos pictóricos como escultóricos románicos.

### Abstract:

*Due to its lack of narrative aspects, for a long time scholars have reserved little interest to the study of ornamentation topics. It is just in the last 30 years when it begins to be conceived as a useful tool for the comprehension of the illustrated cycle in the pictorial and sculptural Romanesque context. This paper deals with the analysis of the advantages of the ornament, showing the imperishable presence of several ornamental patterns during the medieval ages and, in particular, during the so called “classical revival”. Finally, we will point out the hidden functions of a specific ornamental pattern in Romanesque sculpture and painting.*

Si nos fijamos en el estudio de la escultura románica, ya sea española, francesa o bien italiana, encontramos que se caracteriza generalmente por la importancia dada a los grandes conjuntos escultóricos y por los respectivos programas iconográficos, en detrimento de temas “secundarios” como son los conjuntos ornamentales (1). Como ha subrayado J. C. Bonne, la ornamentación, es habitualmente interpretada por los historiadores del Arte Medieval como una ayuda exterior, superflua, de identidad ambigua, que oscila, por la coexistencia de elementos figurativos y simbólicos, entre la representación y la abstracción (2).

En un contexto más general, si se analiza la evolución de la crítica del ornamento desde sus inicios (finales del siglo XVIII) hasta la actualidad, ésta parece dividirse en dos tipologías: una teórica que enfoca el discurso desde un punto de vista filosófico-estético y la otra de tipo práctico, que persigue la realización de fichas técnico-descriptivas con la finalidad de elaborar un exhaustivo catálogo de repertorios ornamentales.

Dichos catálogos se realizaron principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX; un caso a parte lo constituyen la obra de E. Carbonell, sobre la ornamentación pictórica catalana, o los catálogos de los motivos ornamentales de los mosaicos romanos (3).

Las primeras observaciones filosóficas que centran su atención en el ornamento remontan a los estudios de I. Kant, que dedica a ello una parte de su obra *Análitica de lo bello* (1790). En la primera parte de su libro, dedicada al análisis del objeto del gusto, Kant clasifica el ornamento como una parte externa a ello, que solo sirve a reforzar sus cualidades exteriores (4).

Un siglo más tarde, A. Riegl, en su *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), intenta un acercamiento más historicista hacia el estudio del ornamento al analizar el problema de su evolución desde la antigüedad egipcia hasta la época medieval y centrando la atención en el pámpano y en el acanto. A. Riegl, alumno de G. Semper, se aleja de las teorías mecanicistas de su maestro sobre el origen del ornamento al proponer la existencia en la Historia del Arte de una continuidad de las formas independientemente del medio técnico usado para reproducirlas (6).

No es mi intención hacer en la presente contribución un estado de la cuestión del estudio del ornamento, por lo tanto me limitaré a decir que después de las consideraciones de A. Riegl y Semper se generaron, por un lado, una serie de reflexiones sobre el concepto del ornamento de tipo filosófico y gnoseológico (7); y por el otro detallados estudios sobre la función del ornamento en el mundo islámico (8).

Si restringimos el campo de interés a la historia del arte medieval, nos percatamos que los estudios de H. Focillon y sobre todo de su alumno J. Baltrusaitis tuvieron un peso determinante en la definición del concepto de ornamento en este campo de la historia del arte durante el siglo pasado (9). J. Baltrusaitis, al aceptar la definición de H. Focillon según la cual la escultura románica aparece regida por un sistema de leyes geométricas subyacentes (la *loi du cadre*), el ornamento no solamente se define por estas mismas reglas estrictas sino que pierde todo su sentido fuera de este contexto (10).

A partir de las últimas décadas, el acercamiento al estudio del ornamento ha gozado en general de un vivo interés generando numerosos debates entre los investigadores de tipo filosófico y de ámbito general.

Por lo que a los estudios de arte medieval occidental se refiere, cabe decir que este tema recibe una renovada atención en ocasión del congreso organizado en Saint-Lizier (1995) en el cual los participantes proponen una nueva impostación metodológica en el estudio del ornamento revaluándolo como elemento significativo y contextual (11). Para nuestro estudio, las aportaciones de estas jornadas son de especial importancia, ya que reavivan el interés por el ornamento entendiéndolo como un instrumento “transversal” y como tal útil tanto para la comprensión del conjunto figurado como de su contexto histórico-cultural.

En este sentido cabe recordar también la contribución de M. Kupfer en la cual la autora explica el papel del ornamento en la pintura medieval paragonándolo a la banda sonora de una película: “*Is not the musical score, or sound-track, the equivalent of ornament? It is, after all an intermediary included in the film though not really part of the cinematic work; more than merely “background” or “fill”, the score is an affective agency crucial to our experience and interpretation of the motion picture*” (12).

Dicha premisa ha sido necesaria para entender las dificultades en la aproximación al estudio del ornamento medieval, donde, generalmente, se echa en falta un acercamiento de tipo diacrónico que explique las modalidades de su reutilización en ámbito medieval (13). Nuestra investigación pretende aproximarse a este tipo de estudio a partir del análisis de algunas tipologías ornamentales anicónicas y geométricas que, por su presencia constante, pueden constituir un válido testimonio de asimilación y transmisión de la cultura clásica. Por ello hay que tener presente que, a lo largo de toda la Edad Media, se asistió a la recuperación “*del ricordo del grande passato della città di Roma*” (14).

Si bien escasean los estudios específicos relativos al ornamento, la historia del arte medieval cuenta con numerosas aproximaciones finalizadas a averiguar los mecanismos de transmisión de los modelos figurativos de época clásica. Como bien nos recuerda W. Oakeshott, la reaparición de determinadas iconografías en el arte románico ha sido condicionada por su persistencia y conservación a lo largo de los siglos (15). Este fenómeno se explica por el interés medieval hacia el arte antiguo, un tema que implica inevitablemente la recuperación de la memoria histórica y que esconde también fuertes motivaciones políticas.

La emulación de “lo antiguo” puede ejemplificarse desde el siglo IV con el arco de Constantino como claro exponente, de evidentes connotaciones propagandísticas y celebrativas. De la misma manera, en el siglo V el emperador Teodorico, fascinado por la grandeza de Roma, quiso adornar su residencia de Ravenna con las columnas de la Domus Pinciana (16). Este tipo de recuperación será una constante durante épocas de inestabilidad política, tal de justificar la necesidad de legitimar el poder (17). No es casualidad si dicha apropiación encontrará su ápice en el renacimiento carolingio, que tiene en sus fundamentos, “*nella conservazione delle memorie del mondo romano e cristiano*” (18).

Es interesante reflexionar sobre esta expresión porque pone en evidencia que el mundo carolingio no se fundamenta en un intento de recuperación del pasado cuanto en la afirmación de una tradición ininterrumpida (19). Un sentimiento destinado a esfumarse más adelante (siglos X-XI) cuando, a causa de los graves disturbios políticos ocurridos bajo el mandato de los Otones, el recupero del mundo clásico se hará de manera mucho más limitada, simbólica y referente a un pasado emulado pero ya demasiado lejano (20). Sólo durante la época de la reforma gregoriana y del Abad Desiderio (1060-1080) se refuerza

entre los contemporáneos la concepción de vivir en el ocaso del mundo antiguo, pero sin tener la mínima conciencia histórica de la enorme distancia que los separa de la edad imperial (21).

Como resultado de este proceso la recuperación del contexto histórico se realizará en detrimento de la comprensión de las originarias funciones del objeto emulado, desembocando en inevitables y contundentes cambios de significado (22). Este fenómeno es patente a lo largo de todo el periodo románico, como muestra C. Frugoni (1984) hablando del relato del “*Maestro Gregorio*” (principios del siglo XII) donde se percibe la incapacidad del autor de interpretar correctamente los monumentos romanos (23).

Podemos deducir que, en el arco de tiempo analizado, el pasado ha sido considerado unánimemente épico y glorioso, pero también ha estado largamente instrumentalizado con finalidades más bien políticas que culturales. Este factor influenció fuertemente, podríamos decir que decisivamente, tanto la elección de las fuentes latinas y griegas a traducir, como la recuperación o bien la demolición de los edificios.

En consecuencia, podemos considerar iniciado este proceso a partir de la época carolingia, cuando, después del acercamiento de época constantiniana y paleocristiana, se empiezan a seleccionar sistemáticamente las obras literarias y monumentales (24). Una “*reinterpetatio*” que afectará notablemente en la transmisión de los modelos y de sus mensajes.

La veneración de “lo antiguo” en el arte es más evidente en las fuentes clásicas imitadas durante la Edad Media. A la mirada muy peculiar y selecta hacia el pasado (derivada de la concepción carolingia), se le añade el punto de vista del erudito medieval, completamente diferente a la de su antecesor. El efecto de esta conjunción ha llevado a importantes alteraciones iconológicas de las obras: en los *scriptoria* carolingios el artista medieval, con los medios de que disponía, no podía llegar a alcanzar profundos niveles de comprensión del texto o de la imagen, con el resultado de inevitables cambios en su contenido tanto más numerosos cuantas más copias se hacían. Las modificaciones de un texto a otro podían afectar al estilo, como el abandono, voluntario o inconsciente, de la tridimensionalidad de las imágenes, y al significado, como muestran las diferentes interpretaciones sobre la supuesta estatua de Constantino en el Campidoglio (25).

Para la ornamentación el discurso es diferente: dado su carácter sencillo y la falta de contenidos y valores ha representado una constante tanto en el mundo clásico como en el medieval. La ornamentación, aunque puede alcanzar diferentes interpretaciones dependiendo de su contexto histórico y cultural (26), estuvo inevitablemente menos sujeta a alteraciones respecto a cualquier conjunto historiado. Cabe enmarcar esta afirmación en función de la naturaleza misma del ornamento cuyo *iter* histórico se define, en las palabras de M. Carboni (2002): “*governato da una ripetizione che ripete ciò che non è mai stato originale, che evoca il ritorno ricorsivo di un sigillo, di un prototipo non perduto ma infinitamente moltiplicato e diffuso*” (27). Su simplicidad, en algunos casos, la hace fácilmente distinguible entre los demás elementos y permitirá remontar a sus fuentes de inspiración. Llegando a “transmigrar” integralmente, sin afectar ni en la forma ni en la función, el ornamento hizo posible que la cultura románica se apropiara fácil y enteramente de ella. Este hecho queda demostrado en la ingente presencia, a lado de los imponentes conjuntos teológico-doctrinales, de elementos figurados y ornamentales pertenecientes al mundo clásico.

Si bien, como recuerda Kitzinger, el ornamento en arte medieval del mediterráneo tiene menor relevancia si se compara con las culturas nórdicas (Irlanda o Inglaterra), donde es protagonista absoluto en los manuscritos iluminados hasta el punto de transformarlos en “*un oggetto adatto alla pura ornamentazione, proprio come un coltello o un fermaglio*” (28), esto no le impide de tener una funcionalidad. En efecto, la función del ornamento en el arte medieval en la pintura o en la escultura de las culturas mediterráneas ha sido principalmente la de enmarcar o destacar mensajes, contenidos, iconografías. Es interesante recordar a este propósito el estudio de M. Schild Bunim que trata sobre la concepción del espacio en el arte medieval: la autora opina que a principios del siglo XI la superficie pictórica empieza a presentarse partida por elementos verticales, ajedrezados, o bien vegetales, con el objetivo de dividir el espacio superior del inferior y dar así al primero más relevancia (29). Buen ejemplo de ello pueden ser los famosos conjuntos pictóricos románicos de la Vall de Boi, como Santa Maria o Sant Climent de Taull. En estos conjuntos, realizados durante el primer cuarto del siglo XII, las escenas historiadas aparecen jerarquizadas y definidas por una serie de cornisas decoradas por una amplia variedad de motivos ornamentales inspirados, en su mayoría, en los repertorios musivos greco-romanos (30).

Otro ejemplo parecido es presente en las pinturas murales de las iglesias asturianas (siglos IX y X), cuya decoración básicamente geométrica, hace abiertamente referencia a los pavimentos en mosaico peninsulares (31). Su fácil individuación en la obra, su presencia más o menos repetida en el marco de la escena o bien los ábacos de los capiteles, indica de manera contundente e inequívoca el importante papel que la ornamentación clásica reviste en los talleres medievales.

Por otro lado, cabe decir que en algunas ocasiones, el ornamento puede representar un instrumento válido para establecer relaciones estilísticas entre una obra y otra. Véase a éste propósito el ábside de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria). Entre los motivos decorativos claramente derivados de repertorios clásicos, como el meandro en perspectiva, destacan aquellos que por su carácter local o bien por su aspecto peculiar pueden esclarecer que la clase de influjos y de relaciones de unos talleres respecto a otros pueden proporcionar información acerca de la adaptación de algunos temas contenidos en los famosos “libros de modelos”. Hablamos del roleo vegetal realizado en grisalla, dispuesto en un intradós exterior en el arco triunfal, en algunos de los que ordenan la bóveda y utilizado como marco en la escena de las Tres Marías. Este motivo decorativo, cuyo origen remonta a la época del emperador Augusto, se encuentra frecuentemente en la miniatura medieval. La realización en relieve sugiere una adaptación y un cambio de materiales; la voluntad de conservar inalterado su aspecto formal, sugiere la presencia de libros de modelos y dibujos de apoyo, un instrumento que deja amplia libertad al artista tanto en la disposición en el monumento como en su realización formal y estilística (32).

Además de averiguar las funciones principales del ornamento en el arte medieval, creemos importante fijar nuestra atención en su repetido uso, tanto en la pintura, como en la escultura o la miniatura, tanto que algunos motivos se pueden definir, utilizando una expresión de S. Lomartire: “*un elemento modulare di base*” (33). Es el caso, por ejemplo, en la pintura románica de las cornisas bícromas intercaladas por una fila de perlitas, o bien del motivo en peltas; es el caso, en la escultura, de la decoración ajedrezado, que se repite incesantemente, en las cornisas, ábacos, arquivoltas de las iglesias románicas.



Cabe decir que en la escultura medieval estos elementos decorativos aparecen sujetos a los cambios de “modas” y de influencias en mayor medida respecto a la pintura (34). Un ejemplo muy claro es la decoración escultórica románica ajedrezado, definido “jaqués” por su supuesto origen aragonés, inspirada en los mosaicos griegos y romanos. Extremadamente difundida en todo el territorio de la península ibérica, de la Francia centro meridional y de parte de Italia, se constituye por dos o más filas de tacos en relieve, dispuestos alternativamente y tiene, habitualmente función de guardapolvo, cornisa, ábaco. Goza de una enorme difusión entre la segunda mitad del siglo XI (siendo la iglesia de Sant Pere de Rodes y Sainte Foy de Conques los primeros ejemplos, cuya realización se enmarca cronológicamente dentro del siglo XI) y la segunda mitad del siglo XII (pero con algunos ejemplos en las iglesias gallegas del siglo XIII, véase el portal de San Salvador en Vilar de Donas), para desaparecer por completo con la afirmación del gótico. Es interesante notar como este tema, formalmente muy parecido a los repertorios clásicos de los mosaicos griegos y romanos, sea prácticamente omnipresente en los edificios peninsulares construidos entre finales del siglo XI y primera mitad del XII.

La decoración escultórica en ajedrezado, por el hecho de disponerse en sustitución del también muy difundido motivo en dientes de sierra, se puede cualificar como un elemento propio del románico “pleno”. Para entenderlo consideramos la iglesia ribagorzana de Santa María de Alaón (consagrada en el 1123), donde se observa como en los ábsides exteriores la decoración en ajedrezado se dispone junto al motivo en dientes de sierra. Este templo, íntimamente relacionado con las iglesias de Sant Clemente y Santa María de Taüll, consagradas a un mes de diferencia, rompe con la tradición lombarda, típica de las iglesias de la Vall de Boí, gracias a la introducción de esta nueva decoración. Su presencia en el ábside y en las cornisas exteriores de Santa María de Alaón puede constituir un aviso de la sustitución gradual e irreversible del susodicho motivo característico del románico lombardo.

A modo de conclusión podemos afirmar que dichos elementos “secundarios” ampliamente repetidos constituyen, por su riqueza y variedad estilística y formal, el substrato común de una determinada producción románica, que pretende la recuperación del pasado en todos sus detalles. Reservar una atención especial a estos detalles puede aportar nuevos datos sobre el conjunto de la obra en la que se insertan: como muestran los estucos, técnica decorativa de la que pocos ejemplos disponemos, donde en varias ocasiones la única forma para los estudiosos de datar y clasificar los fragmentos debe basarse únicamente en el tipo de ornamentación y sus variaciones (35).

Si bien hay que recordar el vasto y complejo fenómeno de recuperación ideológico y artístico a la base de la reforma gregoriana, es evidente que este acontecimiento se debe principalmente al inextinguible interés por “lo antiguo” a lo largo de toda la alta edad media. La presencia de ricos repertorios ornamentales de derivación clásica en la escultura románica se explica a partir de las primeras expresiones del arte paleocristiano, recuperado en el ámbito de la *renovatio* gregoriana, cuando la exigencia de afirmación de la nueva religión llevó a la copia y a la asimilación de elementos decorativos, incluidos los paganos, extraídos de las numerosas *spoliae* aún disponibles (36). Pero la introducción sistemática de los repertorios ornamentales de época clásica en el arte medieval se debe a la *reinterpretatio* carolingia a partir de la recuperación y la copia del tratado De Arquitectura de Vitruvio el cual, aparte de ser un manual muy válido para el cantero, representaba la aplicación del More Romano al arte monumental (37).

Es posible suponer, entonces, que durante todo este proceso el ornamento, utilizado como marco de las escenas historiadas, ha sido copiado por el artista como un elemento vinculado a ellas quedando además sustancialmente inmutado, tanto en su forma como en su estilo, a causa de su sencillez ejecutiva. Más aún, opinamos que su contundente reaparición en la escultura románica se debe a motivaciones más profundas, que sobrepasan su simplicidad formal. En efecto, elementos como las ovas, los dientes, las perlitas, los meandros, utilizados con profusión y según un orden establecido en la arquitectura monumental clásica, han sido copiados en la edad media porque constituyen una contundente e inmediata citación visual al antiguo. Una referencia que no implica el respeto del orden compositivo clásico, puesto que algunos elementos decorativos han sido copiados de los libros de modelos y sucesivamente adaptados a las nuevas superficies arquitectónicas.

Es importante destacar la importancia de estos soportes escritos que, por constituir un conjunto de esbozos sin normalizar, han liberado al artista de aquellas reglas compositivas, normalizadas por Vitrubio, vigentes en el estilo clásico. En otras palabras, podemos decir que la presencia de elementos ornamentales de época clásica en los repertorios medievales se manifiesta con la misma finalidad reservada a las imágenes, es decir operando una *reinterpretatio*.

De esa manera se mantienen generalmente inalteradas las características formales del ornamento pero se cambia su disposición en el monumento. Como demostración de ello, véase el ábside de Sainte-Marie de Alet-les-Bains, Aude, (il. 1) donde la utilización muy libre y copiosa de los repertorios ornamentales clásicos rompe con la disciplina y el orden vitrubiano de los monumentos a los que hace referencia. Es más: la utilización del ornamento en la escultura medieval tanto de derivación clásica como de nueva creación, llegará en el siglo XII a dominar la composición arquitectónica con su variedad y riqueza, siendo, como en el ábside central de la iglesia de Notre Dame de Rioux, Saintonge, (il. 2) el protagonista absoluto.

Si la ornamentación medieval y altomedieval permaneció generalmente invariable, los conjuntos figurados que, por su misma naturaleza han sido sujetos a errores de lectura, cabe considerarlos por su integridad un válido instrumento en el estudio de un conjunto y en la individuación de los influjos que presenta. Lo que proponemos es enfocar su estudio según los conceptos morelianos de “atribucionismo”, es decir, por medio del análisis de los detalles de una obra.

Si bien somos conscientes de la inaplicabilidad a nivel general de su postulado este método merece ser considerado en el estudio de la ornamentación en la historia del arte medieval, es decir concentrando nuestra atención sobre la supervivencia de algunos elementos decorativos y sobre la forma de representarlo en conjuntos diferentes.

Es así que el ornamento merece ser revalorado como un elemento fundamental en la estructuración de ideas estéticas y simbólicas en el ámbito medieval. Por su inmediatez y sencillez se tiene que considerar un elemento importante que trae a la memoria del observador un pasado emulado, ya sea imaginario o real. Finalmente, su persistencia en los siglos entre la época clásica y medieval puede hacer de ello un elemento clarificador en el estudio de un conjunto monumental tanto escultórico como pictórico.

## Notas:

1. Con este término se incluye toda la escultura que carece de intencionalidad didáctica, de valores morales explícitos, de narración. Cabe recordar que Grabar estableció una distinción entre el término decoración y ornamentación: mientras el primero se define como “*anything applied to a structure or an object that is not necessary to the stability, use or understanding of that structure or object*”, el segundo hace referencia a “*any decoration that has no referent outside of the object on which it is found, except in technical manuals*”. En relación a un caso concreto, pero con reflexiones de carácter general al respecto, véase: BOTO VARELA, Gerardo: *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos, 1000-2000, Abadía de Silos, 2001. Sin embargo Carboni rechaza esta distinción semántica invitando a utilizar indiferentemente ambos términos. Véase: CARBONI, Massimo: *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2000, págs. 12 y 19-20.
2. BONNE, Jean Claude: “De l’ornementale dans l’art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire”, *L’image, fonctions et usages des images dans l’occident médiéval, Actes du VIe International Workshop on Medieval Societies*, Centro Ettore Majorana, Erice, 17-23 october 1992, Le Léopard d’Or, Paris, 1996, págs. 207-240.
3. OWEN, Jones: *The Grammar of Ornament*, London, 1856; UMÉ, Godefroid, *L’Art décoratif: modèles de décoration et d’ornementation de tous les styles et de toutes les époques choisis dans les oeuvres des plus célèbres artistes*, Liège, Ch. Claesen, 1862; RACINET, Auguste (editor), *L’ornement polychrome: cent planches en couleurs or et argent, contenant environ 2,000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, Firmin Didot, 1869-73; MEYER, Franz Sales, *Systematisches geordnetes Handbuch der Ornamentik*, Leipzig, 1888; CARBONELL, Eduard, *L’Ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, Artstudi, 1981; BALMELLE, Catherine (et alii), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris, Picard, 1985-2002.
4. KANT, Immanuel: *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge University Press, P. Guyer, Wood A. Allen; 2000.
5. G. Semper considera el ornamento una necesidad básica del hombre que lo ha impulsado desde sus orígenes, a decorar sus propios atuendos. Para ello se inspiró en los motivos geométricos de los utensilios cotidianos, como por ejemplo el trenzado de las cestas de mimbre utilizadas para recoger el agua. Semper enlaza el concepto del ornamento con la necesidad atávica del hombre de “decorar su cuerpo”, para llegar a establecer un paralelo con las leyes de distribución ornamental en la producción arquitectónica. Vemos aquí que el enfoque es aún muy general que busca en la vida del hombre un orden macro cósmico que justifique sus productos artísticos. Véase: SEMPER, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, 1851; p. 57.
6. Véase: RIEGL, Alois: *Stilfragen. Grudlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Siemens, [1893], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1963.

7. E. Panofsky y H. Sedlmayr, deudores de las ideas de A. Riegl, profundizaron dichos planteamientos investigado sobre la implicación del ornamento en el concepto de “voluntad artística” o “*Kunstwollen*”, formulada por Riegl. Véase: PANOFSKY, Erwin: “Il concetto di Kunstwollen”, en *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, trad. it. Feltrinelli, [1961], ed. 2007. SEDLMAYR, Hans: “La storia dell’arte come storia degli stili. La quintessenza delle teorie di Riegl”, en Sedlmayr, H., *Arte e verità*, Itzelsberg KG, [1978], trad. It. Rusconi, Milano, 1984. A éste propósito véase también: CARBONI, Massimo: *L’Ornamentale, tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book.
8. Véanse, entre otros, los estudios de: ETTINGHAUSEN, Richard: “Decorative arts and painting, their character and scope”, *The Legacy of Islam*, Oxford, ed. Joseph Schacht, 1974; GRABAR, Oleg: *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
9. FOCILLON, Henri: *L’art des sculpteurs romans*, 1931. *Henri Focillon, Actes du Colloque international*, (Paris, 2004), a cura de P. Wat, Paris, 2007.
10. “Le relief destiné à décorer un édifice, a souligner et à timbrer des différentes membres, perd sa signification plastique si on le détache du monument qui le porte”; Véase: BALTRUŠAITIS, Jurgis: *La stylistique ornamentale des sculpteurs romans*, Paris, Ernest Leroux, 1931, p. 364.
11. Véanse a este propósito las palabras de J. Osborne que demuestra el creciente interés para este tema: “Interest in ornament appears to be growing; and no doubt will continue to do so, for it is an area of investigation which has at least the potential to provide significant information regarding such problematic issues as workshop practice, the survival into the Middle Ages of the late antique decorative vocabulary and the mechanics of the transmission of visual motifs in terms of both time and space”. OSBORNE, John: “The sources of ornamental motifs in the mural decorations of Early Medieval Rome: Some preliminary observations”, en *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Age, Actes du Colloque international*, (Saint-Lizier 1-4 de junio de 1995), Poitiers, 1997, págs. 27-33, p. 27.
12. KUPFER, Marcia: “Romanesque wall painting in central France. The politics of narrative”, en *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Age, Actes du Colloque international*, (1997), op. cit., págs. 177-184, p. 183.
13. BALTRUSAITIS, J., (1931), op. cit.
14. DE LACHENAL, Lucilla: *Spolia, uso e reimpiego dell’antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi, 1995.
15. Véase: OAKESHOTT, William: *Classical Inspiration in Medieval Art*, London, Chapman&Hall, 1959. También cabe mencionar otros estudios fundamentales: *La cultura antica nell’occidente latino dal VII all’XI secolo*, semana de estudios del *Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo*, XXII, Spoleto, 1974, 1975; *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura de S. Settis, Torino, Einaudi, 1984; DE LACHENAL, Lucilla, *Spolia uso e reimpiego dell’antico dal III al XIV secolo*, (1995), op. cit, p. 149; *Medioevo: I Modelli, Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 27 septiembre -1 octubre de 1999), a cura de A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2002.

16. Para su edificación se utilizaron relieves procedentes de monumentos oficiales de época Flavia, Adrianea y Aureliana. Véase a éste propósito: CANTINO WATAGHIN, Gisela, “Il rapporto con l’antico tra mito, arte e ricerca”, *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura de S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, págs 171-217; DE LACHENAL, L., (1995), op. cit.
17. CANTINO WATAGHIN, G., (1984), op. cit., págs. 171-217: 178.
18. FICHTENAU, Henri: *L’impero carolingio*, trad. it. M. Themelly, Laterza, Bari, 1958 [1939], p. 23
19. Véase: CANTINO WATAGHIN, G., (1984), op. cit., p. 178. De Lachenal recuerda que en la puesta en acto de recupero del antiguo juega un papel fundamental también la iglesia cristiana intencionada a “valorizzare un antico non troppo lontano nel tempo [...] additato come exemplum da imitare per cancellare definitivamente il ricordo della sudditanza da Bisanzio e della crisi di età longobarda” Véase: DE LACHENAL, L. (1995), op. cit., pág. 98.
20. Greenhalgh explica que esta enorme distancia se halla en realidad a partir de la época carolingia, cuando “il complesso di convenzioni riguardanti la vita civile, la legge, la religione e tutto il resto che i Romani, da Augusto fino anche a Costantino avrebbero accettato, non era più in vigore”. Véase: GREENHALGH, M., “Ipsa ruina docet, l’uso dell’antico nel Medioevo”, *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura de S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, págs. 115-164: 117. Como recuerda L. De Lachenal: “la memoria di un impero che si tentava in ogni modo di resuscitare o almeno di emulare, senza comprendere che ormai la sua sostanza era perduta e quel che restava era solo un lontano riflesso del suo bagliore” Véase: DE LACHENAL, L. (1995), op. cit., págs. 98 y 140.
21. DE LACHENAL, L. (1995), op. cit.
22. Véase: GREENHALGH, M., (1984), op. cit.; FRUGONI, C. (1984), op. cit., p. 14.
23. Unos de los primeros pasos de la *Renovatio Romani Imperii* fue excluir, al par de una *damnatio memoriae*, todas aquellas obras literarias y monumentales consideradas no respondientes a las exigencias de su programa político. Véase: DE LACHENAL, L., (1995), op. cit.
24. C. Frugoni pone como ejemplo la estatua del *Espinario*: en el imaginario medieval representaba el mes de marzo, en la opinión del relator “Maestro Gregorio” un “*eneum simulacrum*”. Véase a éste propósito: FRUGONI, C. (1984), op. cit., p. 13.
25. *Ibidem*.
26. Véase: GRABAR, Oleg: *The mediation of ornament*, (1992), op. cit., p. 12.
27. Véase: CARBONI, Massimo: *L’ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 183. El autor exprime este juicio en un contexto más general pero pertinente a nuestro caso.
28. DE LACHENAL, L. (1995) op. cit.

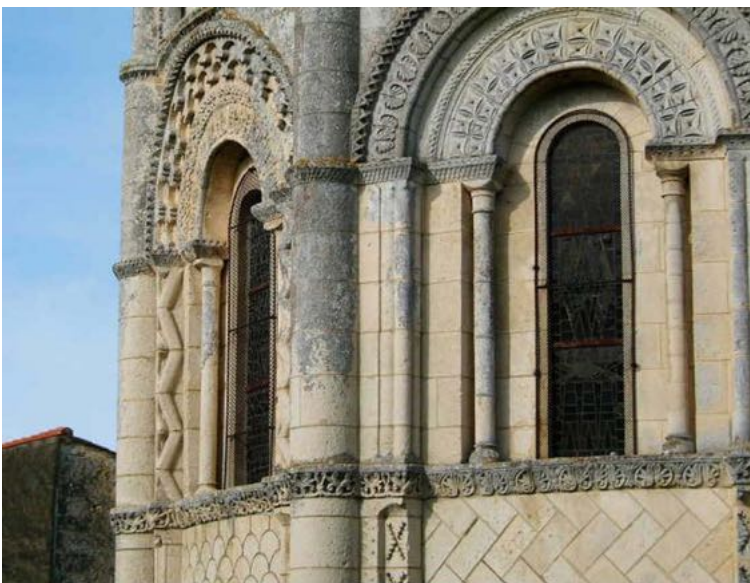


29. KITZINGER, Ernst: *Arte Altomedievale*, Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 2005 [1940], pág. 53.
30. SCHILD BUNIM, Myriam: *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York, Colombia University Press, 1940.
31. Así como se muestra en la comparación del catálogo de los principales motivos ornamentales geométricos de la musivaria romana: Véase: BALMELLE, Catherine (*et alii*), *Le décor géométrique de la mosaïque romane*, Paris, Picard, 1985-2002. Este estudio comparativo, que estoy empezando a desarrollar para el Grupo de Investigación Consolidado Ars Picta se inscribe en el proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia: “Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte alto medieval: la miniatura catalano-aragonesa del siglo XI y los primeros conjuntos monumentales románicos” (Hum 2005-00131). La finalidad de mi investigación, actualmente *in nuce*, pretende proponer un vocabulario completo y manejable de los repertorios ornamentales presentes en la pintura románica catalana.
32. Véase: SCHLUNK, Helmut; BERENQUER, Magin: *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957.
33. GUARDIA, Milagros: “De Peñalba de Santiago a San Baudelio de Berlanga, la pintura mural de los siglos X y XI en el reino de León y Castilla. Un espejo de Al-Andalus?”, *Actas del Simposio Internacional El Llegado de Al-Andalus*, Valladolid, 29 de noviembre-1 de diciembre de 2006, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, págs.117-155.
34. Este paralelismo, descubierto mediante el estudio y la comparación de los elementos ornamentales, confirmaría el papel destacado que tuvo Peñalba con el arte emiral cordobés. GUARDIA, M. (2007) op. cit.
35. Véase: CAMUS, Marie-Therese, “De la peinture monumentale à la sculpture. Reflexion à propos du décor des églises romanes d’ouest”, *Medioevo: I Modelli* (2002), op. cit., DE LACHENAL, L. (1995), op. cit; M. Guardia observa que la misma disposición de la decoración indicaría “un preciso conocimiento de su origen y función por parte del equipo de pintores”. Véase: Guardia, M., *San Baudelio de Berlanga en la encrucijada*, en prensa.
36. LOMARTIRE, Saverio, “Repertori decorativi nella pittura murale del Medioevo in Italia settentrionale. Qualche aspetto dei rapporti con la scultura, la miniatura, il mosaico”, *Le role de l’ornement dans la peinture murale di Moyen Age* (1997), op. cit, págs. 73-83.
37. LOMARTIRE, Saverio, *ibidem*, p. 77
38. *Le Stuc, Visage Oublié de l’Art Medieval* (2005), op. cit.
39. Véase: OAKESHOTT, W. (1959), op. cit.
40. Véase: HEITZ, Carol, “Vitruve et l’architecture du haut Moyen Age”, *La cultura antica nell’occidente latino dal VII all’XI secolo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, XXII, Spoleto 1974, (1975), págs. 725-752.

**Ilustraciones:**



Il. 1: Abadía de Sainte-Marie-de-Alet-les Bains (Aude), ábside.



Il. 2: Iglesia de Notre Dame de Rioux (Saintonge), ábside central.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La Exposición Iberoamericana: monumento a la memoria, víctima del olvido

Ana Souto Galván

Nottingham Trent University (Inglaterra)

### Resumen

La Exposición Iberoamericana (EIA) celebrada en Sevilla en 1929, es un buen ejemplo de cómo un monumento puede perder su esencia al convertirse en víctima del olvido incluso tras la ceremonia de clausura de la misma. Esta comunicación pretende demostrar que las causas de su fracaso formaban parte del concepto en el que se había originado en 1908, obsoleto en 1929, año de su inauguración. Las teorías de Peter Carrier (2005) servirán para analizar las causas de este fracaso basadas en tres momentos distintos: el hecho histórico que este monumento pretendía conmemorar; la época en la que fue construido y finalmente los distintos momentos de su recepción. El análisis de los distintos estadios de concepción, construcción y conservación demostrarán que el resultado de la EIA como víctima del olvido era absolutamente inevitable.

### Abstract

*The Iberoamerican Exhibition (Seville, 1929) is a fine example of how a monument can fail by becoming a victim of oblivion right after its closing ceremony. The aim of this paper is to demonstrate that the Iberoamerican Exhibition was a failure because the aims of the original concept became obsolete during the time of its construction. In order to understand the reasons and process behind the failure, this paper will use Peter Carrier's theory on monuments (2005), which draws a line between the time that a monument commemorates; the time when the monument is conceived and built; and the time(s) of its reception. By examining the different stages in the conception, construction and conservation of the buildings of the EIA it will be apparent how it was unavoidable that this exhibition failed and became a victim of oblivion.*

## Texto

La Exposición Iberoamericana (EIA), celebrada en Sevilla en 1929, es un ejemplo muy interesante de esa difícil convivencia entre la memoria, la historia y el olvido en el campo de la arquitectura y el urbanismo. Ideada en origen como una manifestación permanente de las nuevas relaciones entre España y América Latina tras los procesos de Independencia, la arquitectura de la EIA se convirtió en un monumento al neocolonialismo que, hoy en día, ha perdido su significado primigenio. En esta comunicación se aplicarán las teorías de Peter Carrier (2005) sobre las distintas lecturas y recepciones de un mismo monumento en función de tres momentos cruciales: el momento histórico que se conmemora, la época de su construcción, y finalmente, las distintas etapas de recepción del mismo (1). De esta manera será posible demostrar que el proyecto de recrear la memoria colectiva de las relaciones entre España y sus excolonias no sólo fue frágil desde su proyección inicial, sino también que el fracaso de la EIA determinó que en la actualidad se haya olvidado el discurso que animó la construcción de los monumentos de la misma. El análisis de los estilos arquitectónicos demostrará cómo la selección de ciertos modelos del pasado será crucial para la elaboración de la identidad (en clave independiente, neocolonial o neoimperial).

Las guerras napoleónicas y las subsecuentes guerras de independencia en América Latina dejaron a España en una incipiente decadencia que finalmente llegó a su culmen en 1898 como consecuencia del Desastre. Sin embargo, y a pesar de haber perdido una parte importante de su identidad –un imperio en el que no se ponía el sol– España mantuvo cierto protagonismo en la construcción de las identidades de las nuevas naciones latinoamericanas. Por una parte, y a pesar del deseo de estas nuevas naciones de ser completamente independientes de la exmetrópoli, las bases de sus nacionalidades se fundamentaron en la lengua, la religión y las costumbres que, en su mayoría, habían surgido y se habían establecido durante la Colonia (2). Por otra parte, las relaciones exteriores de Estados Unidos en América Latina pusieron de manifiesto que la distorsionada aplicación de la Doctrina Monroe a través del Corolario de Roosevelt no era más que un ensayo del imperialismo norteamericano en el resto del continente (3).

La presión imperialista de Estados Unidos sobre el centro y sur de América fomentó la creación de una identidad subcontinental hispanoamericana basada no sólo en la herencia española, sino también y, especialmente, en el mestizaje surgido durante la época colonial. De esta manera surge entre los intelectuales españoles y latinoamericanos la idea de “raza”, entendida no desde el punto de vista étnico sino meramente cultural y fraternal (4). Ejemplos de este nuevo énfasis en recuperar los lazos culturales entre España y América son las numerosas revistas, congresos, asociaciones y eventos que se organizaron para fomentar las nuevas relaciones fraternales entre ambas orillas del Atlántico (5). Es en este contexto, en el que se escuchaba la voz de Rodó haciendo hincapié entre el espíritu consumista de Calibán y el noble espíritu de Ariel (6), en el que surgió la idea de convocar a todas las naciones latinoamericanas a un certamen de exaltación de la “raza”: la Exposición Hispanoamericana de Sevilla.

En 1908 una serie de intelectuales sevillanos, regeneracionistas y regionalistas, apoyaron la idea del comerciante sevillano Luís Rodríguez Caso de convocar a las repúblicas latinoamericanas a participar en una

Exposición Hispanoamericana con la idea de demostrar el interés por reforzar las relaciones entre España y América. Estos intelectuales consideraban que un evento de tal categoría podría conllevar numerosos beneficios para Sevilla: la ciudad se adaptaría a los tiempos modernos, como otras tantas ciudades habían conseguido gracias a la celebración de una exposición internacional (7); Sevilla, al reanudar las relaciones con América podría convertirse así en un centro turístico pero también comercial e intelectual (8); y por último, podría levantar los ánimos tras el desastre y, además, demostrar que la Leyenda Negra y los estereotipos del andaluz ya no tenían cabida ni en España ni en Sevilla (9).

LA EHA, que en 1922 se convirtió en EIA al acoger la participación de Brasil y Portugal, se basó en los modelos de Exposiciones Universales ensayados en el mundo occidental, y que partieron del modelo expositivo impuesto por Londres en 1851. En estas exposiciones, sin embargo, los elementos a destacar no eran los lazos espirituales (o neocoloniales) existentes entre un país y sus excolonias, tal y como ocurrirá en la EIA de Sevilla; de hecho, la mayoría de los países que organizaron exposiciones internacionales destacaban precisamente lo contrario: el auge de sus imperios. Paralelo a este ímpetu en la exhibición del mundo colonial, las exposiciones universales hicieron gala, asimismo, de los avances generados como resultado de la Revolución Industrial (10). Por último, estos eventos, especialmente a partir de 1867, se convirtieron en un tubo de ensayo en el que practicar la materialización arquitectónica de la identidad nacional de los países participantes (11).

España participó en gran parte de estos eventos, presentándose ante el mundo con los restos del imperio (al principio con Cuba y Filipinas, más tarde sólo con Marruecos y Guinea); con una industria mínimamente desarrollada, y en una clara crisis de identidad. La imagen de España en el extranjero pasó de una reproducción del Patio de los Leones de la Alhambra (Londres, 1851), al edificio neoplatereesco de Urioste en París (1900), sin olvidar otros intentos en estilos neoárabe, neomudejar, neogótico, o incluso ecléctico, como el Pabellón de Mérida en París, de 1889 (12). Es decir, que España siguió las cánones historicistas o eclecticismos que el resto de los países participantes utilizaban en sus pabellones (13), eso sí, sin hacer alarde de los avances industriales o del imperio colonial en sus exposiciones. De hecho, lo que nunca faltó en los pabellones españoles fue el flamenco o los toros, así como algún que otro toque de arte hispanomusulmán (14), con la intención de mantener ciertos estereotipos que fomentaban el “exotismo” en territorio español.

La arquitectura de la EIA se aleja, sin embargo, no sólo de la práctica común de los países europeos en lo que se refiere a la exhibición de los avances industriales y coloniales, sino también de los modelos utilizados por España en los certámenes internacionales. En esta ocasión, la arquitectura de los pabellones principales de la EIA en torno a la Plaza de América, sugiere una lectura neocolonialista. Si bien en la Plaza de España, a través del regionalismo, se pretendió ensalzar la unidad de la nación aceptando la propia diversidad de cada región, en la Plaza de América (originalmente denominada Plaza de Honor (15)) la iconografía hace hincapié claramente en la nueva proyección neocolonial española en América: el Pabellón Gótico (il. 1) hace referencia a la época de los Reyes Católicos, al “Descubrimiento” de América y a su posterior conquista/ colonización. El Pabellón Plateresco (il. 2) revela el protagonismo de Carlos V, la época de las universidades españolas y del Imperio en el que no se ponía el sol. Por



último, el Pabellón Mudéjar (il. 3) subraya la habilidad española de acoger y asimilar la cultura de los pueblos conquistados.

A través de esta selección iconográfica es posible afirmar que la Plaza de América no habla de América, sino del papel fundamental jugado por España en América durante la época de la Colonia, cimiento de la identidad de las naciones independientes latinoamericanas. El único elemento que pretendía poner al mismo nivel España y sus antiguas colonias era el Monumento a Cervantes, a la lengua castellana, que no llegó a erigirse por falta de fondos (16). Sin embargo, lo que más llama la atención de este discurso neocolonialista panhispanista es el eco que tuvo en las naciones americanas: éstas, en la mayoría de los casos, utilizaron estilos historicistas o eclécticos que hablaban de la importancia que la época colonial (la memoria u olvido de la misma) había jugado en la construcción de su identidad.

La mayoría de los pabellones latinoamericanos decidieron participar con una arquitectura en la que se podían identificar, por un lado, las raíces autóctonas precortesianas de cada país, sin olvidar, por el otro, la influencia española en su arquitectura, creando así estilos híbridos, mestizos, como en el caso de Perú o Colombia (il. 4). En el caso de Argentina (il. 5), el componente español se convirtió en el elemento fundamental a destacar en su pabellón, mientras que en el caso mexicano (il. 6) se trató de evitar cualquier elemento arquitectónico heredado de la colonia.

Una vez descrito el contexto en el que se diseñó y construyó la EIA cabe analizar la misma siguiendo las teorías de Peter Carrier. Este autor forma parte de una nueva generación de investigadores que han tomado el monumento como objeto de estudio. Esta nueva tendencia se relaciona especialmente con las teorías sobre la memoria y la identidad desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX (17), en las que se fomenta el estudio de la memoria colectiva como fuente de identidad. De esta manera, la Alemania de la segunda posguerra y de la unificación ofrece un campo de estudio muy interesante, en el que el obsoleto recipiente de la memoria, el monumento, se convierte en una suerte de catarsis, en un chivo expiatorio necesario para verbalizar o materializar los horrores de la guerra –como ya hiciera Goya– en formas –eso sí, abstractas– escultóricas o arquitectónicas.

En el siglo XX, artistas e intelectuales han sido más conscientes de los riesgos que supone materializar la memoria en un monumento: como explica James E. Young «una vez que otorgamos forma monumental a la memoria, de alguna manera desviamos nuestra atención sobre la obligación de recordar» (18). Por este motivo, los artistas de este período han tratado de encontrar «una nueva forma de monumento que sustituyera la ilusión tradicional de permanencia, su autoritaria rigidez» (19), características propias de los monumentos del siglo XIX y primeros años del XX, época en la que se enmarca el diseño de la EIA. En esta etapa el monumento no pretendía simplemente rememorar, sino que, «frecuentemente, distorsionaba el pasado en el mismo acto de reconstruirlo» (20). Por este motivo los monumentos se convertían en artefactos que los gobiernos utilizaban para crear la idea de nación (21).

En el caso de la EIA, los pabellones permanentes –al contrario que en las exposiciones universales, en las que la norma era construir pabellones temporales– debían dejar una huella indeleble de la unión hispanoamericana, basada esta vez no en relaciones coloniales, sino espirituales, tal y como se explicó

más arriba. La lectura de la EIA a través de su iconografía, urbanismo, propaganda e incluso a través de los títulos de plazas y calles, demuestra una actitud neoimperialista española sobre las recientemente independizadas repúblicas latinoamericanas.

Siguiendo las teorías de Carrier, es necesario, entonces, identificar los tres períodos históricos en los que se basa su análisis: el momento histórico que se pretende conmemorar, la época en la que se forjó su diseño y construcción, y finalmente las distintas etapas de recepción. El primer elemento a analizar, el momento histórico a conmemorar, ofrece ciertas dificultades ya que a pesar de que en las primeras propuestas de Caso y su círculo de intelectuales sevillanos se hacía hincapié en la celebración del reencuentro de España y América Latina tras los procesos de Independencia, como se puede observar tras la descripción de la Plaza de América parece que el momento histórico a conmemorar es la época de la Colonia, y no los primeros años del siglo XX. Por otro lado merece la pena subrayar que entre los pabellones de la Plaza de América no se encuentre el estilo barroco o “neobarroco”, estilo que reflejaría, al menos, el mestizaje arquitectónico producto de la época colonial.

El barroco colonial fue el elegido por la mayoría de los países latinoamericanos, demostrando, como afirmaba Chueca Goitia en 1981, que «Lo importante de América es el barroco, y [que] por él adquiere el continente jerarquía artística suma, alto poderío simbólico y arrolladora unidad» (22). Víctor Nieto Alcalde mantiene la misma teoría llegando a afirmar, incluso, que «paradójicamente, el Barroco hispánico donde alcanza su definición propia es en América», ya que el barroco llegó a convertirse en un “lenguaje específicamente americano” (23). Sin embargo, en la Plaza de América no hay lugar para demostrar el lenguaje propiamente americano —que tendría más lógica en una plaza dedicada al continente americano—, sino simplemente un lenguaje relacionado con el Imperio español, en lugar de la Colonia americana.

Por lo tanto, la época seleccionada por la EIA (en aquel momento todavía EHA) demuestra desde sus orígenes importantes conflictos en su simbolismo: la exaltación del imperio español no dejó lugar al elemento que de hecho le otorgó la categoría de imperial, la colonia. El único elemento que debía ensalzar el elemento común entre España y América, el monumento a Cervantes, fue desestimado por cuestiones de presupuesto. En su lugar el Comité simplemente se limitó a construir dos pequeñas glorietas en las que se exalta, en una, *El Quijote* —a través de la representación, en cerámica, de los episodios más importantes del libro—, y en la otra, a uno de los eruditos de mayor renombre de *El Quijote*, Francisco Rodríguez Marín.

Volviendo a las teorías de Carrier, el siguiente momento a analizar es la época en que el monumento fue diseñado y construido. A pesar de que la idea de organizar una Exposición Hispanoamericana en España se remonta a una propuesta de Eduardo Asquerino, de 1859, en la que un certamen de tal calibre supondría «un pacto de alianza de los pueblos más que de los políticos, será la unidad en las tendencias hacia la civilización, será un inmenso beneficio para el mejoramiento de la industria, para el desarrollo del comercio, para el porvenir de la raza latina» (24), la idea no se materializó hasta que Rodríguez Caso y los regeneracionistas sevillanos instaron al gobierno a través de las páginas de *El Liberal* (dirigido por José Laguillo) a respaldar el proyecto (25). Después de varias polémicas y concesiones —ya que Bilbao y

Madrid querían ser las anfitrionas del evento— el gobierno y el Rey Alfonso XIII dieron finalmente luz verde al proyecto (26).

Sin embargo, entre la primera propuesta de Rodríguez Caso (1908) y la inauguración del certamen (1929) hay un lapso temporal de veintiún años que, inevitablemente tuvo un impacto tanto en la reconfiguración del urbanismo del certamen, así como en el anacronismo del proyecto cercano a la inauguración del mismo. En primer lugar, cabe destacar que los estilos seleccionados por Aníbal González y la Comisión en el concurso de 1911 (gótico, plateresco y mudéjar) seguían las pautas del historicismo y eclecticismo en boga en las exposiciones universales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, en la década de los veinte y treinta, estos estilos comenzaron a ser reemplazados por el *art nouveau* y funcionalismo, como se puede observar en la Exposición Internacional de Artes Decorativas (París, 1925); en algunos pabellones de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (entre los que destaca el Pabellón de Alemania de Mies Van Der Rohe); en la Exposición Colonial de París de 1931; y finalmente en la Exposición Universal de París de 1937, en la que el Palacio del Trocadero, ecléctico, fue simbólicamente reemplazado por el Palacio de Chaillot, en estilo *art deco*.

En segundo lugar, cabe destacar cómo las repúblicas latinoamericanas se negaron a participar, a partir de 1925, de un urbanismo que reforzaba, de nuevo, la ideología neoimperialista. El sector sur de la EIA tenía como núcleo principal la Plaza de los Conquistadores, en la que se pretendía agrupar a las excolonias en torno a los monumentos a la Reina Católica, Cristóbal Colón, los Hermanos Pinzón y al Padre Marchena (il. 7). En 1925 México instigó el cambio de emplazamiento tras tener conocimiento de que EE.UU. había conseguido un predio en las inmediaciones del parque de María Luisa (27). El resto de las repúblicas latinoamericanas siguieron el ejemplo de México destruyendo de esta manera un urbanismo que todavía pretendía reforzar las diferencias entre España, en el Parque de María Luisa, y América, en el Sector Sur, en torno a la Plaza de los Conquistadores.

En cualquier caso las relaciones con América Latina ya no eran las mismas que a finales del siglo XIX y principios del XX. Como se adelantó al inicio de esta comunicación, uno de los motivos por los que América Latina quiso recuperar las relaciones con España fue por la amenaza constante (tanto imperialista como capitalista) de los Estados Unidos sobre el centro y sur de América. Sin embargo, y especialmente como consecuencia de la entrada de EE.UU. en la Primera Guerra Mundial, y su apoyo a los países aliados hasta conseguir la victoria, este país ya no era interpretado como una afrenta, sino como un salvador (28). De hecho, fue este uno de los motivos por los que España decidió invitar a EE.UU. a participar en la EIA en 1922, junto con Brasil y Portugal.

En tercer lugar es pertinente subrayar cómo la urgencia por inaugurar el certamen durante la dictadura de Primo de Rivera y el nuevo comisario de la EIA, Cruz Conde, influyó de manera decisiva en la cancelación del proyecto de Colegio Mayor Hispanoamericano que pretendía convertirse en «la gran herencia de este certamen. [...] que signifique una comunicación constante con América» (29). Sin embargo, tras la dimisión de Aníbal González en 1926, y a pesar de que el mismo hubiera diseñado un

edificio a propósito para alojar esta institución universitaria, el proyecto fue desdeñado y olvidado, de la misma manera que la idea del Colegio Hispanoamericano (30).

De esta manera es evidente que el largo proceso de diseño y construcción de la EIA influyó notablemente en el posterior fracaso de la EIA: la selección de los estilos historicistas y eclécticos comenzaron a ser anacrónicos incluso antes de la inauguración de la EIA en 1929; las relaciones con las repúblicas americanas cambiaron necesariamente ante la eliminación del enemigo común –Estados Unidos– al convertirse en salvador tras la Primera Guerra Mundial. Por último, la construcción de una institución académica, como el Colegio Mayor Hispanoamericano, fue desestimada por falta de tiempo y recursos, eliminando, de esta manera, un anclaje fundamental para las relaciones entre España y América Latina.

Por último cabe analizar las distintas épocas de recepción de la EIA, como sugiere Carrier. En este sentido se podría dividir el periodo 1929 hasta la actualidad en cinco etapas: la celebración de la EIA (1929-30); la época inmediata de la post-exhibición; la Segunda República; la postguerra y franquismo; y finalmente la década de los 90 hasta la actualidad, especialmente desde que la Universidad de Sevilla se ha hecho cargo de la mayoría de los pabellones latinoamericanos.

La respuesta del público ante la EIA no fue tan entusiasta como la Comisión esperaba. Sin embargo, hay varios elementos que influyeron esta percepción, especialmente el hecho de que Barcelona celebrara en los mismos meses una Exposición Universal, evento más amplio y más cercano a Europa (no sólo en términos geográficos sino también de intereses). La distancia entre España y América tuvo una repercusión fundamental, ya que trasladarse a Sevilla implicaba un gran esfuerzo (tanto temporal como económico). Estos problemas determinaron el fracaso económico del certamen creando así un ambiente post-exhibición marcado por problemas económicos y sociales (31). De la misma manera, durante la Segunda República los restos de la EIA se convirtieron en simples recordatorios del afán de Primo de Rivera por celebrar un certamen hispanoamericano, olvidando que el primer impulso había surgido en el ámbito regeneracionista sevillano de 1908 (32). Durante la época del franquismo la situación no mejoró: si bien los pabellones americanos deberían de haberse convertido en sedes consulares, la mayoría fueron relegadas al olvido, de la misma manera que las relaciones con América Latina en esos años (33).

Finalmente, durante la década de los noventa del siglo pasado, la Universidad de Sevilla comenzó la labor de recuperación de los pabellones de la EIA, incorporando varios de los edificios representativos de los países latinoamericanos al patrimonio de la Universidad. Gracias al nuevo uso académico de los mismos, estos pabellones han recuperado parte de su esencia arquitectónica: alojar distintas actividades en su interior. Sin embargo, este cambio fundamental en su función demuestra, de nuevo, el fracaso de la EIA: estos edificios ya no hablan de las relaciones entre España y América, sino de la Universidad de Sevilla, olvidando así el significado esencial de la EIA.

## Notas

1. CARRIER, Peter: *Holocaust Monuments and National Memory. France and Germany since 1989*, New York and Oxford, Berghahn Books, 2005, pág. 32.
2. Sobre este tema vid: APPELBAUM, Nancy P. *et al.*: *Racial Nations*. Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2003; CASTRO-KLARÉN, Sara and John Charles Chasteen: *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-century Latin America*. Washington, The John Hopkins University Press, 2003; NEEDLER, Martin C: *An Introduction to Latin American Politics. The Structure of Conflict*. New Jersey, Prentice-Hall, 1977; TORO, Alfonso de, (ed): *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1997; TORO, Alfonso de, *Cartografías y estrategias de la Postmodernidad y la Postcolonialidad en Latinoamérica: Hibridez y globalización*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.
3. SKIDMORE, Thomas E. and Meter H. Smith: *Modern Latin America*. New York, Oxford University Press, 1997, pág. 28.
4. UGARTE, Manuel: *Mi campaña hispanoamericana*. Barcelona, Cervantes, 1922, p. X y XVI.
5. Sobre este tema vid: SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidro: *Comunidad cultural e hispano-americanismo, 1885-1936*. Madrid, UNED, 1994; SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidro: *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid, Fundación Carolina y Marcial Pons, 2005; WIARDA, Howard J.: *The Iberian-Latin American Connection. Implications for U.S. Foreign Policy*. Washington, Westview Press, 1984.
6. RODÓ, José Enrique: *Ariel*. Ed. Largo Carballo, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991 [1900].
7. MAS, Francisco de A.: *Las Exposiciones universales e internacionales. Su estudio económico y administrativo*. Barcelona, n.p., 1910.
8. ALFONSO RINCÓN, Manuel: *Sevilla y su Exposición, 1929*. Sevilla, Ábaco, 1992, p. 72.
9. CIÁURRIZ, Narciso: *Origen y trabajos de la Exposición Ibero-Americana*. Sevilla, Tipografía Española, 1929, pág. 10.
10. RYDELL, Robert W.: *The Book of the Fairs. Materials about World's Fairs, 1834-1916, in the Smithsonian Institution Libraries*. USA, Smithsonian Institution Libraries, 1992, pág. 4.
11. BUENO FIDEL, María José: *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987, pág. 13.
12. CANOGAR, Daniel: *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*. Madrid, El Viso, 2000.



13. COLLINS, Peter: *Changing ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. London, Faber and Faber, 1965, pág. 120.
14. VALERO DE TORNOS, Juan: *España en París en la Exposición Universal de 1900: estudio de costumbres sobre exposiciones universales*. Madrid: n.p., 1901, pág. 21 y 61.
15. GONZÁLEZ ÁLVAREZ-OSORIO, Aníbal: “Memoria”, *La Exposición*, n. 4, 24 de septiembre de 1911, sin página.
16. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pág. 276.
17. RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta, 2003; NORA, Pierre: *Realms of Memory* (3 volúmenes). New York, Columbia University Press, 1996; HOBSBWAN, E.J.: *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (1990).
18. YOUNG, James E.: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven, Yale University Press, 2000, p. 94.
19. SHALEV, Esther, citada en YOUNG, J.E. (2000), pág. 128.
20. HALBWACHS, Maurice: *On Collective Memory*. Ed., trans. And Introduction by Lewis A. Coser. Chicago, The university of Chicago Press, 1992 (1941), pág. 187.
21. HOBSBWAN, E. J. (2003) op. cit., pág. 10.
22. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid, Dossat, 1981, págs. 179-180.
23. NIETO ALCAIDE, Víctor y Alicia Cámara Muñoz: *El arte colonial en Hispanoamérica*. Madrid, Historia 16, 2000, pág. 52.
24. ASQUERINO, Eduardo: “La Liga y la Exposición Hispano-Americana”, *La América*, n. 21, Tomo II, 8 de Enero de 1859, pág. 3.
25. LAGUILLO, José: *Memorias. Veintisiete años en la dirección de El Liberal de Sevilla: 1909-1936*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979, pág. 284-285.
26. RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994, pág. 47.
27. CÓNsul DE MÉXICO: *Solicitud de cambio de emplazamiento para el pabellón mexicano en la EIA de Sevilla*, legajo de documentos originales, 25 de junio de 1925. Citado del AHMS, sección XVIII, Caja 90, Rollo 715.

28. DUNN, W.E.: “The Post-War attitude of Hispanic America toward the United States”, *The Hispanic American Historical Review*, v. 3, n. 2, May 1920, págs. 177-183.
29. ANÓNIMO: *Propaganda de la EIA*. Legajo de documentos originales, 1926?. Citado del AHMS, sección XVIII, Caja 91. Rollo 716.
30. RODRÍGUEZ BERNAL, E. (1994) op. Cit., pág. 451.
31. RODRÍGUEZ BERNAL, E. (1994) op. Cit., pág. 453.
32. RODRÍGUEZ BERNAL, E. (1994) op. Cit., pág. 452.
33. WIARDA, Howard J.: *The Iberian-Latin American Connection. Implications for US Foreign Policy*. Boulder and London, Westview Press, 1984, pág. 29.

**Ilustraciones:**



1. GONZÁLEZ, Aníbal: Pabellón Gótico, 1911-16, Sevilla (España)



2. GONZÁLEZ, Aníbal: Pabellón Plateresco, 1911-15, Sevilla (España)



3. GONZÁLEZ, Aníbal: Pabellón Mudéjar, 1913-14, Sevilla (España)



4. GRANADOS, José: Pabellón de Colombia, 1929, Sevilla (España)



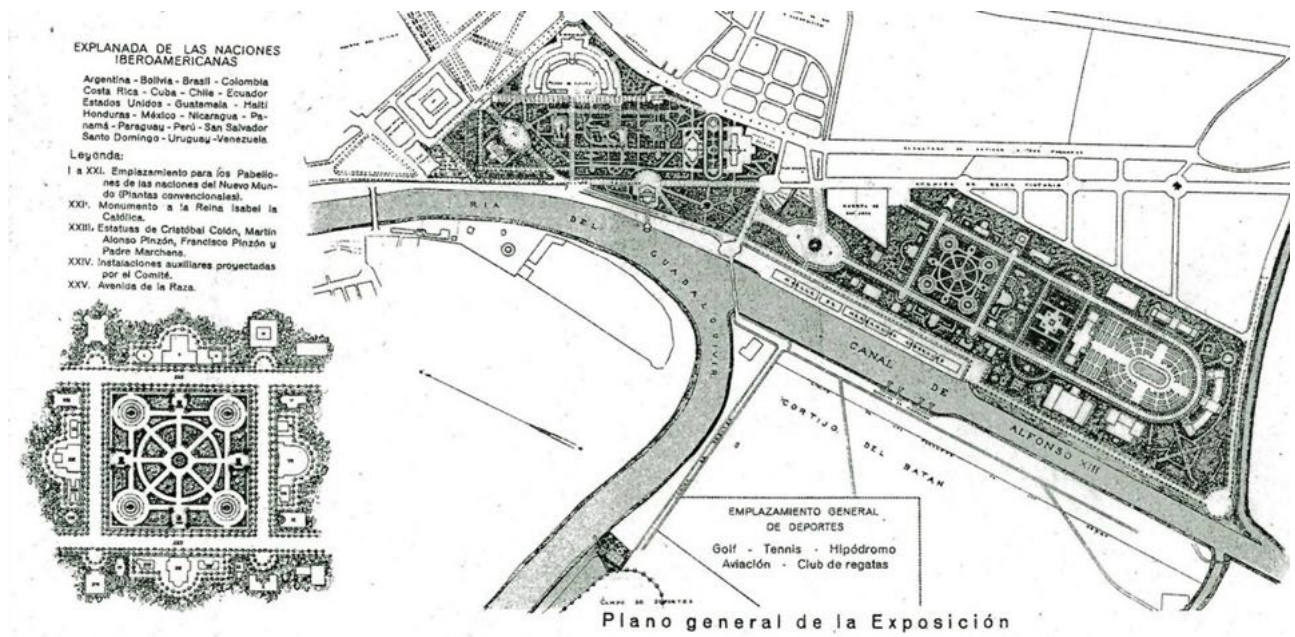


5. NOEL, Martín: Pabellón de Argentina, 1926-1929, Sevilla (España)



6. AMÁBILIS, Manuel: Pabellón de México, 1925-1929, Sevilla (España)





7. GONZÁLEZ, Aníbal: Plano general de la EIA, 1925, Sevilla (España).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Apología de la desmemoria: la pintura española de los 80

Daniel A. Verdú Schumann  
Universidad Carlos III de Madrid

**Resumen:** La pintura de los ochenta abogó, en un posmoderno ejercicio de memoria a la vez histórica y subjetiva, por la recuperación de temas y estilos del pasado: así ocurrió en sus principales focos, Italia y Alemania. En España, sin embargo, dadas las peculiares circunstancias históricas, sociales y culturales que atravesaba el país, apenas se dio dicho ejercicio de recuperación del ayer. Antes al contrario: los precedentes locales fueron explícitamente rechazados, mientras paralelamente se adoptaban acríticamente los estilos y rasgos más en boga entre italianos y alemanes, llegándose en ocasiones a la imitación más o menos descarada. A medio plazo, esta apología de la desmemoria acabaría resultando una pérdida irreparable de identidad, y a la postre una condena al olvido. Pero los pintores españoles podían haber jugado otras bazas...

**Abstract:** *Painting in the Eighties endorsed a recuperation of themes and styles from the past. This was particularly the case in Germany and Italy, where it first evolved and where it turned into an extremely successful movement. However in post-Franco Spain, with its peculiar historical, social and cultural circumstances, such an exercise of remembrance never took place. On the contrary: local predecessors were consciously and explicitly thrown into oblivion, while fashionable styles and trends from abroad were acritically adopted, even sometimes shamelessly copycatted. In the mid run this apology of forgetfulness would result in an irreparable loss of identity, and therefore would end up condemning Spanish painting itself to oblivion. But Spanish artists could have chosen other paths...*

## La pintura de los ochenta y la memoria

A finales de los años setenta, varios artistas y críticos italianos y alemanes abogaron por una recuperación, en clave netamente posmoderna, de la pintura, entonces arrinconada por las prácticas conceptuales de carácter lingüístico, procesual, accional y demás vertientes más o menos inmateriales y efímeras. En la década siguiente, la pintura acabaría cosechando una radical división de opiniones entre la crítica, pero un éxito sin precedentes entre el gran público y el mercado, ambos sin duda cansados de aquellas propuestas formalmente ascéticas e intelectualmente adoctrinadoras. Dada la disparidad de grupos y enfoques que la conformaron, no resulta fácil sintetizar los principios básicos de dicha “pintura de los ochenta”, pero pueden citarse algunos que en este contexto resultan especialmente pertinentes: la negación del modelo teleológico de la modernidad, y especialmente de las vanguardias; la recuperación consciente, desprejuiciada y ocasionalmente irónica de temas y estilos de la Historia del Arte pasada; y la reivindicación de la subjetividad, la experiencia y el aprendizaje del artista como filtros de dicho bagaje. El instrumento a través del cual se recuperaban y canalizaban estos elementos era fundamentalmente el lenguaje pictórico (aunque en algunas ocasiones recurrieron a otros medios), si bien el abanico de versiones del mismo fue mucho más amplio de lo que la equívoca etiqueta *neoexpresionismo*, empleada a menudo peyorativamente para descalificarla, daba a entender: abarcaba de la apropiación conceptual de la pintura a su uso más retiniano, sensorial e incluso matérico; de la figuración narrativa a la alegoría teñida de surrealismo; y del hiperrealismo fotográfico a la abstracción lírica, con parada en todas los “ismos” posibles, del expresionismo al cubismo, y de la *Action Painting* al cómic (2).

Este interés por recuperar el pasado, en diferentes sentidos y desde diferentes perspectivas, era evidentemente fruto del pensamiento posmoderno que alentaba la propuesta. La necesidad de repensar el proyecto moderno, la conciencia del acabamiento de un determinado modelo de entender el arte y al artista, y el agotamiento de las fórmulas basadas en una originalidad en permanente huida hacia delante, impulsaban esta relectura de la Historia del Arte. A partir de las teorías del crítico italiano Achille Bonito Oliva en torno al *genius loci*, fundamentalmente –aunque no sólo– la pintura de los ochenta basó gran parte de su fuerza en la capacidad de los artistas de releer el pasado en clave local, regional o nacional, y, en cierto modo, incluso continental (3). Es evidente, por tanto, que la memoria iba a ser un elemento primordial, una materia primas fundamental, para estos artistas; y lo fue en diversos niveles y desde diferentes perspectivas.

Algunos, como los pintores alemanes de la primera generación, sin duda los más interesantes del conjunto de pintores de los ochenta, y aún hoy los más valorados –Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Jörg Immendorf y A. R. Penck–, bucearon en la convulsa historia de su país y en sus propias memorias personales para elaborar complejas recreaciones del pasado, con el fin de confrontarse con una Historia tan terrible como pesada, en términos individuales y colectivos. En su caso, enfrentarse a la memoria en el terreno de lo simbólico implicaba intentar exorcizar el demonio nacionalsocialista, expiar la culpa por el Holocausto, enfrentarse a la dicotomía ideológica y real de un país dividido.

Una apuesta diferente fue la realizada por numerosos pintores italianos, cuya pintura de corte no sólo figurativo, sino netamente narrativo, abogaba por la revisión plenamente posmoderna, en clave grave o irónica, de movimientos y estilos precedentes, desde el Renacimiento hasta las neovanguardias, pasando por el Barroco, el Manierismo, el Neoclasicismo, el Romanticismo y todos los “ismos” de las vanguardias históricas. Semejante ejercicio de memoria “artística” llevó a que se les calificara –y por extensión y sin duda con excesivo énfasis a toda la pintura de los ochenta– de “pintura de la memoria”. En su caso la etiqueta no andaba desencaminada, como prueba que fuera utilizada por varios teóricos para etiquetar el trabajo de sus pupilos. Así, por ejemplo, Maurizio Calvesi habló de “pintura de la memoria” para referirse al trabajo de los *anacronistas*, que, en sus propias palabras, giraba la cabeza al pasado mientras caminaba hacia el futuro, como el ángel de Benjamin. En una línea similar, el *hipermanierismo*, teorizado por Italo Tomassoni, abogaba por volver nostálgicamente a los episodios clásicos de la Historia del Arte, sustituyendo la dinámica de la fractura de la vanguardia por una historia de la que había sido abolida el tiempo: como Proust de la imagen, el fin último de su pintura era la búsqueda, a través de la memoria, del tiempo perdido. Y lo mismo puede decirse con la “Nuova Maniera Italiana”, de Giuseppe Gatt. Colectivos, todos ellos, italianos, e integrados fundamentalmente por artistas poco conocidos a este lado de los Alpes (Di Stasio, Mariani, Piruca, Bartolini, Abate, Marrone, Panarello, Pizzicannella, Bruno d’Arcevia, Pullini, Galliani...), aunque ocasionalmente incluyeran a artistas franceses (Garouste, Le Brun) o alemanes (Hermann Albert, Peter Chevalier).

### Spain is different

De hecho, también en España la denominada “Nueva Figuración Madrileña”, integrada por los *gordillistas* Carlos Alcolea, Carlos Franco, Guillermo Pérez-Villalta, Rafael Pérez-Mínguez, Manolo Quejido, Herminio Molero y Chema Cobo, apostaría a finales de los setenta por una pintura similarmente figurativa y narrativa (4). En la estela de la figuración manierista y alegórica del más conocido de todos ellos, Guillermo Pérez Villalta, trabajaron a su vez otros creadores (Carlos Forns Bada, Carlos Durán, Sigfrido Martín-Begué, Jaime Aledo). Sin embargo, no sería ésta la tendencia pictórica mayoritaria en la España de los ochenta. A aquella “Nueva Figuración”, objeto, junto con otros artistas de muy diferente tendencia y origen, de un primer intento –de escasa fortuna– de lanzamiento promocional por parte de los críticos Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas en las muestras *1980* (1979) y *Madrid D. F.* (1980), con escasa fortuna- le sustituiría muy pronto una segunda hornada de jóvenes pintores que acabaría, esta sí, dominando el panorama artístico nacional. Si sus intereses eran diferentes a los de la generación precedente, mucho más lo eran sus referentes: su fascinación por los modelos foráneos sólo fue comparable a su desinterés –cuando no desprecio– por los precedentes locales.

Las llamadas a la recuperación de lo local había hecho que los pintores italianos se volvieran a su Renacimiento, su Manierismo, su Barroco, su Futurismo, su Pintura Metafísica; la reivindicación de lo propio, que los alemanes bucearan en su Expresionismo, su Nueva Objetividad, su historia reciente. Nada igual habría de ocurrir en nuestro país. Las razones de esta divergencia hay que buscarlas en las

especiales circunstancias –artísticas y culturales, pero también sociales, políticas e ideológicas– en las cuales se encontraba España en aquellos momentos. Inmersa en un complejo proceso de transición a la democracia tras casi cuarenta años de dictadura, el mundo del arte vivió los años finales de la década de los setenta y los primeros ochenta, al igual que amplios sectores del mundo de la cultura y de la sociedad en general, como una época de libertad y de “borrón y cuenta nueva”. La utilización de determinada pintura por el régimen franquista para impulsar en el exterior una falsa imagen de aperturismo y modernidad, y al mismo tiempo insistir en la existencia de una supuesta tradición intrínsecamente española caracterizada por la reciedumbre, el tremendismo y un cierto misticismo de corte a la vez austero y expresionista (la consabida serie El Greco - Barroco - Goya - Gutiérrez Solana - Zuloaga - El Paso), supuesta encarnación de los valores tradicionales de aquella “unidad de destino en lo universal”, tuvo, por sí misma, un efecto disuasorio suficiente: la inmensa mayoría de los artistas españoles rechazó abierta y explícitamente cualquier vinculación con tradición nacional alguna, ante la mera perspectiva de que sus palabras pudieran interpretarse en clave nostálgica. En su deseo de ahuyentar cualquier sospecha, negaron asimismo cualquier vinculación con sus precedesores inmediatos (con la significativa excepción de Luis Gordillo, figura clave para los representantes de dicha “Nueva Figuración” madrileña y andaluza, y de menciones esporádicas a Tàpies, Ràfols Casamada y Guerrero por parte de algunos creadores pertenecientes a la vertiente más lírica –y de menor peso– presente en las dos muestras mencionadas). A cambio, la inmensa mayoría de los jóvenes pintores se dedicó a seguir el estilo, cuando no directamente a imitar, a sus contemporáneos extranjeros: fundamentalmente a alemanes e italianos, aunque también a estadounidenses (5).

Si a ello le añadimos que el nuevo ordenamiento político y regional estaba reconociendo, en esos mismos instantes, la existencia de territorios históricos con rasgos culturales propios –y competencias en materia de cultura propias– en la forma de las comunidades autónomas, es evidente que, por mero “efecto péndulo”, cualquier búsqueda de raíces culturales o identitarias iba a estar enfocada antes a recuperar las tradiciones en un nivel local, regional o *intranacional*. En realidad, cuando esto ocurrió –y lo hizo en comunidades como Cataluña o, sobre todo, Galicia– a menudo se trató más de una recuperación retórica que efectiva, toda vez que los modelos de referencia seguían siendo extranjeros. Esto es especialmente evidente en el caso del colectivo gallego *Atlántica*, por ejemplo (6).

Puede decirse, por tanto, que al igual que sucedió en otros ámbitos durante el proceso de la Transición, también en el artístico se dio, en cierto modo, un “pacto de silencio” en la forma de ejercicio de amnesia colectiva.

### **Memoria e identidad**

Habrà quien, desde la perspectiva actual, marcada por una siempre creciente globalización –también en el ámbito artístico–, se pregunte legítimamente sobre la necesidad o los beneficios de pensar en términos locales o nacionales. Es decir, si hay algo intrínsecamente negativo en el olvido de lo autóctono. La respuesta es, evidentemente, también negativa. Nada obliga a un creador a mantenerse fiel a una tradición con la que no se siente identificado; y el nomadismo artístico y cultural puede dar tan buenos frutos como



la opción contraria. Ahora bien: hay dos elementos que es importante tener en cuenta. Desde el punto de vista del artista, es importante ser consciente de cómo se lleva a cabo ese proceso de “aculturación”: desde qué presupuestos, con qué fines, con que grado de conocimiento de sus implicaciones. Y desde el punto de vista del colectivo –el que más nos interesa aquí–, es esencial un cierto grado de coherencia y una completa asunción de las consecuencias que dicho “desenraizamiento” tiene. Y en este sentido, es evidente que el mundo del arte español (y no sólo los artistas) no supo manejar el cambio de paradigma. Ésa es la razón de que, en aquel contexto concreto, la apuesta acabara obteniendo tan pocos beneficios.

Porque era una incongruencia rechazar cualquier carácter intrínsecamente “español” (fuere lo que fuera que se ocultase detrás de tal término) de la pintura y al mismo tiempo realizar denodados esfuerzos por dar a conocer en el extranjero la joven pintura española”, como ocurrió entonces. El deseo de no integrarse en tradición local alguna implicaba renunciar a la única baza que hasta entonces le había permitido a la pintura española darse a conocer en el exterior –una de sus más recurrentes obsesiones– como una tendencia con personalidad propia y diferenciada. Los repetidos intentos de mostrar en el extranjero el “arte español” resultaban desconcertantes, ya que en un contexto dominado por las aportaciones del *genius loci*, nada en los lienzos españoles parecía específicamente local o español. Así lo constataba la crítica extranjera, que a menudo se sorprendía ante obras que, en no poca medida, imitaban de forma no siempre sutil los recursos y estilos de sus colegas de fuera de nuestras fronteras. Lo que para los artistas, críticos y espectadores españoles podía resultar novedoso estaba muy lejos de serlo para los extranjeros, por mucho que gran parte de la crítica y del mundo del arte español intentara maquillar la respuesta de la crítica foránea y magnificar el verdadero impacto exterior de los artistas españoles –lo que por cierto ocurrió más a menudo de los deseable–.

Impulsados por el deseo de que un *aggiornamento* acelerado de nuestra pintura lograra acabar con el secular retraso de nuestra cultura con respecto al resto de Europa, y sin duda convencidos de que la imitación de patrones foráneos habría de ser el definitivo “ábrete sésamo” de los mercados nacional y extranjero, la inmensa mayoría de los jóvenes artistas españoles nunca se preguntó si existía o no algo similar a una supuesta identidad artística española. Pero al renegar de su pasado y adoptar las modas italianas y alemanas, su obra resultaba indistinguible de la de sus compañeros, y no podía reclamar ya su presunta “diferencia”. Y aunque sin duda cabía congratularse de que el arte español dejara de leerse y apreciarse desde las manidas categorías –tan recurrentes a lo largo de nuestra historia, y a la vez tan caras a algunas interpretaciones foráneas de nuestra cultura– del “exotismo” o el “tipismo” hispanos, el simple hecho de que estas simplificadoras etiquetas no pudieran ser sustituidas por ninguna otra, habida cuenta de la falta de personalidad de lo expuesto, hacía de todo imposible su éxito, al menos bajo el paraguas colectivo de “arte español” (7). Que el único de aquellos artistas que haya mantenido un importante reconocimiento internacional sea Miquel Barceló, precisamente uno de los poquísimos que sí acabaría, con el tiempo, integrando elementos esenciales de su tradición local –mallorquina, catalana, mediterránea, española– es buena prueba de ello (8).

Paradójica, pero también lógicamente, esta súbita desaparición de la identidad propia acabaría convirtiéndose casi en una obsesión para aquéllos que debían “realizar las presentaciones” de lo que,

según la tarjeta de vista, era la “joven pintura *española*”: comisarios de exposiciones y críticos. ¿Qué había de español en una pintura que había expresamente renunciado a esta identidad? Y, sobre todo, ¿cómo conseguir que triunfara en un mundo del arte en el que la construcción de la propia identidad artística, a partir de la reelaboración y revisión de las tradiciones propias, se había convertido en el santo y seña de entrada?

Es significativo rastrear lo que al respecto escribió Francisco Calvo Serraller, sin duda quien con mayor asiduidad y entusiasmo participó en la promoción exterior de nuestros artistas. Este autor volvía una y otra vez sobre el problema de la identidad, pero sus textos no pueden sino reconocer lo que era una evidencia: que era imposibilidad definir rasgos comunes para la nueva pintura española, dominada por los mismos principios posmodernos que la de alemanes o italianos, pero carente al contrario que éstos- de un andamiaje teórico propio, sentido de la colectividad, y vinculación con sus precedentes nacionales. Así resumía la cuestión ya a mediados de la década: “Ni a favor ni en contra del ser español, literalmente pasando del tema, nuestros jóvenes artistas, desde comienzos de la pasada década, cuando la supervivencia del franquismo era algo demasiado inverosímil como para que alguien hiciera de su combate una causa estética, no parecen considerarse de ninguna parte. Poseedores de una información sofisticada de las últimas tendencias artísticas internacionales, con facilidades crecientes para visitar los centros de vanguardia más prestigiosos y pudiendo incluso residir en ellos, ¿qué importancia iban a conceder, desde el punto de vista artístico, a su identidad nacional?”(9). Las causas de semejante actitud no eran sólo el pasado inmediato de nuestro país, sino también, tal y como señalaba el propio crítico, la influencia del eclecticismo y la descontextualización características de la condición posmoderna y la entrada (tímida) de nuestro país en el mundo artístico internacional.

Aunque su visión de la pintura española era, en líneas generales, muy positiva, Calvo Serraller parecía ya intuir las dificultades que semejante *apología de la desmemoria* podía traer con el tiempo: “Cómo valorar esta pérdida indudable de identidad o en qué va a parar es otra cuestión, pero, por el momento, lo que me parece absurdo es negar la evidencia de que nuestros jóvenes creadores no parecen artísticamente españoles. Y si no lo parecen es sencillamente porque, bueno o malo, no lo son”(10). Es significativo que tendiera a minimizar esta preocupación en los textos destinados al público extranjero (“No hay ruptura con el pasado como una traumática pérdida de memoria; simplemente, queda en suspenso para mejor apreciar lo que hay hoy y lo que sin restricciones cabe hacer en el futuro inmediato”(11)), mientras que no dudara, en otros “de consumo interno”, en poner de manifiesto sus temores de que el seguidismo de fórmulas foráneas acabara por ahogar cualquier resabio de originalidad: “En nuestro país, (...) en el que (...) se ha producido una fuerte crisis de identidad últimamente, la apropiación mecánica de ciertas fórmulas pictóricas prestadas está esterilizando la posibilidad de creaciones de auténtico interés, en un campo en el que la personalidad española ha tenido desde siempre un reconocimiento histórico singular”(12). Incluso llegaría a preguntarse abiertamente: “¿Por qué –se me dirá– el precio que por la normalización España ha de pagar es el tributo desconcertante de tener que prescindir de sí misma?”(13).

Similar preocupación mostraba Rosa Olivares, directora de la más difundida revista de arte del país, que describía así la situación:

“La excesiva información, proveniente del extranjero, no siempre perfectamente asimilada, ha sido también muy perjudicial para la creación propia de los artistas locales. Y esto nos sitúa en un punto de difícil equilibrio. Sin información corremos el riesgo de descubrir el Mediterráneo o de volver a las pinturas rupestres. Pero con una información abusiva y con la presentación del modelo exterior como el único válido, corremos el riesgo de perder no sólo la memoria histórica, sino nuestra propia identidad. En estos cinco años nos hemos autoflagelado todos por no ser todo lo internacionales que debiéramos, hemos traído artistas de casi todos los países occidentales a nuestras salas... y eso está bien. Pero en el otro plato de la balanza no hemos potenciado la creación propia, ni hemos reforzado la creación de ideas y propuestas autóctonas –aún en las corrientes filosóficas actualmente de ideas y propuestas internacionalizadas– (...) Esta primacía de “lo exterior” ha ido minando la creación española”(14).

Ya unos años más tarde, Fernando Castro Borrego insistía en el alto coste que la operación había tenido para la pintura española:

“Lo viejo, lo nuevo, lo diferente. Si nos preguntamos qué valor ostenta cada una de estas categorías en las obras de los pintores españoles de los ochenta, la respuesta es paradójica. Lo nuevo no se da. Mientras que lo viejo (la figuración neoprimitiva, lo artesanal, lo instintivo) se presenta como nuevo. Pero aquí es donde reside la verdadera paradoja: esta categoría de lo viejo que se hace pasar por lo nuevo es cosmopolita. ¿Y la diferencia? ¿Dónde estriba la diferencia? No puede ser en la neutralización de lo nuevo y lo viejo, porque uno de los términos falta. Me atrevería a decir que la diferencia deriva del modo en que lo viejo cosmopolita se presenta como lo nuevo cosmopolita, es decir, la diferencia consiste, no en la yuxtaposición, ni en la superación, sino en la repetición. En el arte español de los ochenta esa repetición fue ritual, en el sentido antropológico de un rito de paso. Fue el precio que el arte español hubo de pagar para sentirse moderno cuando la modernidad no significaba ya nada”(15).

Estas citas ponen de relieve hasta qué punto existía, al menos entre determinados sectores, conciencia del riesgo de *pérdida de identidad* que implicaba la opción tomada por los pintores españoles (16). En general, predominaba la percepción de que nuestra pintura carecía de identidad propia: es significativa a este respecto, por ejemplo, la escasez de textos dedicados a rastrear hipotéticos rasgos comunes en la pintura española de los ochenta, frente a la infinidad de artículos dedicados a analizar las características de la joven pintura italiana, alemana o estadounidense en todo tipo de publicaciones extranjeras (17).

## La baza desaprovechada

Sin embargo, el olvido alcanzó también a un segundo aspecto del arte español: su propia coyuntura histórica. Uno de los rasgos fundamentales del arte y la cultura españoles era (es), precisamente, su incompleta modernización.

Al ya profundo retraso de nuestro país con respecto al resto de Europa en el siglo XIX, especialmente en su segunda mitad, se añadiría, a lo largo del siglo XX, el cercenamiento de la Edad de Plata de la cultura española durante la II República, el desastre de la Guerra Civil, y casi cuatro décadas de dictadura de vocación autárquica y aislacionista en primera instancia, y chovinista y recelosa de todo lo exterior después. Como consecuencia, el conocimiento que nuestro mundo del arte poseía de la modernidad artística en las fechas que nos ocupan era evidentemente insuficiente, fragmentario y de segunda mano. El tímido aperturismo de finales del franquismo se convirtió, ya durante la Transición y sobre todo en la democracia, en verdadera ansiedad por recuperar el tiempo perdido. Pero, para entonces, la modernidad ya había dejado paso, fuera de nuestras fronteras, a su –dependiendo de a quién leamos– revisión, negación o última versión: la posmodernidad. Así las cosas, cuando los artistas españoles de los ochenta se abrieron al mundo, se encontraron en una posición realmente atípica: a caballo entre la tardomodernidad no siempre bien digerida y una posmodernidad incipiente que parecía prometer una rápida “puesta al día”.

En este punto, el nuevo pensamiento posmoderno acabaría resultando peligrosamente atractivo, y a la postre actuaría como un verdadero catalizador. Su desprecio de los grandes relatos legitimadores, su énfasis en el valor intrínseco de la fragmentación, la cita o el nomadismo, y su hedonismo sensorial, terminarían por seducir a muchos jóvenes artistas. Éstos se arrojaron de forma absolutamente acrítica en sus brazos –en cualquiera de sus múltiples formulaciones–, sin ser conscientes de que, en tanto que revisión de los principios de la modernidad, cualquier aprehensión del mismo debía pasar necesariamente por un conocimiento profundo y de primera mano de la modernidad. Eso muy raramente ocurrió en nuestro suelo, donde predominó la asunción de sus más evidentes y superficiales rasgos, en forma de “safari” temático y estilístico por el arte foráneo, sin que se diera una asimilación rigurosa de lo que ello implicaba desde un punto de vista intelectual y conceptual.

Sin embargo, lo más curioso –y en cierto modo trágico– es que esa situación a caballo entre modernidad y posmodernidad, tan anómala en el contexto artístico europeo, no lo era en realidad para algunos de los mejores creadores españoles de los años sesenta y setenta. Figuras como Eduardo Arroyo, el Equipo Crónica o el mismo Luis Gordillo, tan apreciado por los pintores de la “Nueva Figuración”, habían desarrollado buena parte de su obra, consciente o inconscientemente, en el gozne precisamente del cambio de paradigma. Los lienzos de Arroyo y del Equipo Crónica, a medio camino entre la fe en su papel redentor del arte moderno y la ironía posmoderna, representaban no sólo una excelente adaptación a nuestro suelo de las formas del pop, sino sobre todo una perfecta adecuación de ese lenguaje a la muy peculiar idiosincrasia local, y a la no menos anómala situación política. Por si esto fuera poco, estas obras estaban construidas sobre una permanente interrogación, no exenta de ironía e incluso sarcasmo, acerca de la supuesta identidad hispana, tal y como era entendida en la época desde los estamentos más conservadores.

En la España de la época, abordar el problema de “la españolidad” con un lenguaje importado (el pop), hijo bastardo de una sociedad de consumo y de masas que aquí estaba lejos de haberse consolidado plenamente, era una operación tan inteligente como rica en sugerencias y significados. Y todo ello con una variedad de registros que iban de la gravedad al humor, de la sugerencia al descaro, de la crítica política a la constatación de lo grotesco. Lejos de esa sintonía temática, el trabajo de Luis Gordillo se había construido sobre la necesidad de superar la separación entre lenguajes y enfoques (abstracción / figuración, realismo / surrealismo, etc.), haciendo del juego de mostrar-significar-ocultar uno de sus puntos fuertes. Esta operación de análisis-síntesis, completamente posmoderna en sí misma, implicaba un difícil ejercicio de acercamiento-alejamiento a las posibilidades semánticas, expresivas y conceptuales del medio pictórico, y encarnaba *per se* un modelo ideal de aprehensión posmoderna de las posibilidades de la pintura.

Por todo ello, el trabajo de estos artistas (una especie de, si se me permite, proto-posmodernos) era un precedente claro de lo que habría de venir en los ochenta, y muy bien podría haber servido de modelo o guía para los artistas más jóvenes. En otras palabras: cabe legítimamente preguntarse, en estas circunstancias, si los artistas españoles no podrían haber hecho virtud de la necesidad, tomando como punto de partida para sus investigaciones precisamente el carácter incompleto de la modernidad española. En la medida en que la posmodernidad cuestionaba precisamente el carácter teleológico del discurso moderno, una de las vetas que los pintores españoles de los ochenta podrían probablemente haber aprovechado de forma fructífera hubiera podido ser precisamente su condición híbrida, entre moderna y posmoderna. Si la tierra de nadie entre la modernidad y la posmodernidad era un *locus* habitable –y lo había sido para Gordillo y otros pintores de los setenta–, ¿por qué renunciar a hacer de ella su hábitat? De haber sido así, quizá los artistas españoles habrían podido aprovechar en su favor tanto su posición excéntrica en el panorama artístico europeo como las nuevas vías hermenéuticas que les brindaban la sensibilidad posmoderna.

Un planteamiento similar podría haberse hecho en torno a otros dilemas que acosaban a la pintura española: ¿por qué no tematizar precisamente el problema de la configuración de una identidad española (o gallega, o vasca, o catalana)? ¿Por qué no elaborar la obra en el filo de la navaja, en el contexto irónico, deconstructivo, revisionista que brindaba la posmodernidad, en vez de apostar decididamente a favor o en contra de un modelo identitario cualquiera? Artistas como Arroyo lo habían hecho antes. Y, sin embargo, prácticamente nadie –con la excepción, por otro lado también muy discutible, de Miquel Barceló– continuó por esta senda.

Así las cosas, la cuestión de la identidad apenas fue tratada por los jóvenes creadores españoles. Para haber hecho de la situación de partida el sustrato sobre el que desarrollar lenguajes y planteamientos propios, originales y, por ende, exportables, habría sido necesaria una apropiación más pausada, reflexiva e intelectualizada del pensamiento posmoderno, y menos vitalismo hedonista y autocelebración. No fue el caso. La línea de investigación abierta en los años 60 por los artistas mencionados apenas tuvo continuación, y, con escasas excepciones, la pintura española de los años 80, desarraigada, y por ello completamente a merced de los vaivenes de las modas foráneas, e indistinguible de tanta pintura que ya saturaba galerías y mercados, acabó siendo barrida por el viento sin dejar apenas huella. Como demuestra el olvido en el que ha caído gran parte de la pintura española, pese a haber contado con un apoyo crítico



e institucional verdaderamente sin precedentes en nuestro suelo –encabezado por un gobierno que vio en ella la posibilidad de cambiar la imagen de España en el exterior–, semejante ejercicio de amnesia colectiva, saludado en un principio como una saludable inmersión en la (pos)modernidad que pretendía salvar el retraso de nuestro país con respecto a lo que se hacía en el extranjero, acabó convirtiéndose en su propia condena. Era el saldo que dejaba un doble ejercicio de olvido: el de sus precedentes y el de su propia situación histórica. Era el precio de la desmemoria.

**Notas:**

1. La presente comunicación tiene su punto de partida en las conclusiones de la tesis doctoral de su autor, origen a su vez de la reciente monografía VERDÚ SCHUMANN, Daniel A.: *Crítica y pintura en los años ochenta*, Madrid, BOE-Universidad Carlos III de Madrid, 2007.

2. Aunque quizá exceda los límites de los objetivos de esta comunicación, creo necesario realizar una vindicación de esta tendencia, muy criticada en su momento y todavía hoy duramente juzgada. Tengo para mí que, con todos sus errores, megalomanías y excesos, y en parte incluso por ellos, fue un movimiento clave en la configuración de nuestra actual percepción del arte contemporáneo, desde el perteneciente a las vanguardias históricas hasta el que se realiza en nuestros días. En determinados ámbitos, como el de la imbricación del arte y el artista en la sociedad posindustrial, el de la hermenéutica, o el de la relación del arte con determinados discursos de estirpe posmoderna actualmente muy en boga (los referentes a la identidad, fundamentalmente), sus aportaciones fueron sustanciales. Y, si bien es cierto que no pocos de sus representantes han caído justamente en el olvido (fue uno de los movimientos más *inflacionarios* del arte contemporáneo reciente), no lo es menos que sus más valiosas figuras han pasado a formar parte del canon artístico contemporáneo.

3. La pintura de los ochenta, fundamentalmente europea (aunque las aportaciones norteamericanas fueron muy relevantes, desde el supuesto prodigio Schnabel hasta Basquiat, pasando por Salle o Haring), fue muy duramente juzgada en Estados Unidos. Fue precisamente su recuperación del pasado uno de los factores que más contribuyó a que algunos sectores de la crítica, y no precisamente los más tradicionales, acabaran forjándose una imagen errónea de la misma. La facción de la crítica postestructuralista reunida en torno a *October* acusó a la pintura, basándose antes en sus propios prejuicios que en un análisis detallado de las obras, de reaccionaria y mercantilista, negándole cualquier valor crítico o constructivo. En el fondo de esta visión latía una defensa, no exenta de chovinismo, del arte conceptual y apropiacionista practicado por un buen número de artistas americanos. De hecho, es cierto que algunos artistas y teóricos europeos entendieron la pintura de los ochenta como una defensa de una Europa que tenía en su legado artístico y su memoria cultural su principal seña de identidad, en contraposición a unos Estados Unidos volcados siempre hacia el futuro, la tecnología y el sueño de una modernidad siempre renovada. Es el caso de Bonito Oliva, quien ya en una obra de 1976, *Europa / America*, había subrayado la disparidad de enfoques en el arte de ambos continentes a partir de 1950. De forma similar, Lucio Amelio, Wolfgang Max Faust, Rudi Fuchs o Johannes Gachnang, todos ellos figuras fundamentales en la promoción de la pintura de los ochenta, la consideraban una forma de resistencia identitaria al invasivo, imperialista y homogeneizador arte americano (“El retorno a la historia es, sin embargo, fundamental (...), es algo que los europeos deben hacer constantemente, porque es la única defensa frente a América y el poder de su cultura. Frente a 2000 años de historia, América no existe», diría Germano Celant al respecto; declaraciones recogidas en HUICI, Fernando: “La defensa de Europa”, en *El País Artes*, 26 de enero de 1985, Madrid, p. 4) . La existencia de una fuerte tradición cultural y su importancia en la conformación de la mirada artística contemporánea a través de una memoria siempre presente eran, para estos autores, elementos esenciales del arte europeo: “Recuerdo el encuentro, en un mismo día, con el pintor norteamericano Robert Ryman,

el de las pinturas blancas, y el alemán Richter, centrado entonces en una serie de monocromías grises. Para Ryman, nacido en Nashville, donde se ha producido la música *country* pero no mucha pintura, el blanco era una liberación y le permitía centrarse en la práctica misma, en la textura, en el tipo de soporte, Richter, en cambio, no podía ignorar la memoria de los grises de Velázquez, de Durero, o de las piedras de la catedral de Chartres, y eso complica las cosas” (declaraciones de Fuchs recogidas en HUICI, Fernando: “Rudi Fuchs: “Toda exposición es un hecho político y estético”, en *El País*, 18 de diciembre de 1985, Madrid, p. 30). Y el propio Miquel Barceló diría sobre el particular: “Creo que existe una diferencia casi radical entre la pintura americana y la pintura europea, que es la cuestión de la memoria (...). La pintura americana, en general, es una pintura de la amnesia. Pero tampoco se puede generalizar. Algunos de los pintores más desmemoriados del mundo son europeos y, a la vez, en muchos de los pintores de Estados Unidos –como en el caso de Julian Schnabel– hay una voluntad de memoria; ficticia, pero que existe. Hasta qué punto es forzado, no lo sé, pero las diferencias no son tan evidentes” (declaraciones recogidas en ZAYA, Octavio: “Hablemos solamente de pintura”, en *Diario 16 Culturas*, 3 de octubre de 1987, Madrid, pág. V).

4. Sin embargo, la relación con la pintura italiana no era –al menos en principio– directa. Sobre este colectivo, véase en estas mismas actas la comunicación de Juan Pablo Wert Ortega, “Fin de la historia, historia de la pintura y pintura de historia”.

5. La huella de Penck y Basquiat es patente en Ferrán García Sevilla; la de Chia, en Cobo y en el primer Barceló, la de Kiefer en el segundo, así como en Sicilia y Broto; la escultura de Leiro seguía de cerca la de Baselitz, y en los lienzos de muchos de sus compañeros gallegos (Lamas, Lamazares, Patiño...) podía verse la sombra de Paladino, Penck y los “jóvenes salvajes” alemanes; y así un largo etcétera.

6. No puedo extenderme aquí sobre este punto; remito a la citada monografía VERDÚ SCHUMANN, D. A. (2007) *op. cit.*, especialmente a las págs. 197-215.

7. “Esa era la primera y gran paradoja: nos definían y nos definíamos como diferentes, pero nos esforzábamos por no serlo (...). Ese era nuestro drama: no éramos “vanguardistas”, pero tampoco éramos “exóticos” o “primitivos” (...) a nadie le interesó nunca quiénes éramos en realidad. Sólo esperaban una confirmación de los que creían éramos”; DE DIEGO, Estrella: “Al borde”, en *op. cit.*, p. 128.

8. Algunas de sus últimas y más polémicas obras, como la decoración de la Capilla del Santísimo de la Catedral de Palma de Mallorca, o la reciente y polémica Cúpula de la Sala de los Derechos Humanos de la ONU, en Ginebra, son un buen ejemplo de la integración de dichas tradiciones en su trabajo.

9. CALVO SERRALLER, Francisco: “El arte español es nómada”, en *El País Domingo*, 24 de noviembre de 1985, Madrid, pág. 12.

10. *Ibid.*, p. 13.

11. CALVO SERRALLER, Francisco: “La imaginación nueva”, en *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1990 [1988], pág. 161. Este texto se

publicó originalmente, como “Les colonnes d’Hercule et la fin du monde”, en el catálogo de la exposición *L’imagination nouvelle. Les années 70-80*, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1987, págs. 11-19.

12. CALVO SERRALLER, Francisco: “El desconcierto de la pintura”, en *El País*, 15 de julio de 1984, Madrid, p. 13.

13. CALVO SERRALLER, Francisco: “España (1939-1985): medio siglo de vanguardia”, en CALVO SERRALLER, F. (1990) op. cit., p. 84.

14. OLIVARES, Rosa: “La mitad de una década prodigiosa”, en *Lápiz*, nº 50, mayo-junio 1988, Madrid, p. 89. Cf.: “Como Juan Muñoz dijo, los artistas tenían dos posibilidades: la vuelta al interior o la salida al exterior. Volver al interior significaba el determinar una situación dentro de la tradición española e intentar encontrar raíces y lugares significativos literariamente “útiles”; salir al exterior implicaba inevitablemente un cierto grado de mimeticismo, pero también significaba competir con uno mismo y asumir un lugar propio dentro de las preocupaciones creativas de una generación”; POWER, Kevin: “Los ochenta una y otra vez”, en AA.VV.: *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estados español*, Lérida, Ayuntamiento de Lérida, 1998, págs. 169-170.

15. CASTRO BORREGO, Fernando: “Lo viejo, lo nuevo y lo diferente. La pintura española de los años 80”, en AA.VV.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor - Fundación Argentaria, 1998, p. 149. Cf.: “En una coyuntura en la que tanto se valoran las señas de identidad nuestro arte no acaba de encontrar las suyas (...) sospecho que estamos pagando los tributos de una pesada herencia: la tardía autoconsciencia de la modernidad en el interior del país o las bruscas interrupciones con la misma. // En momentos en que las tensiones entre la modernidad y la tradición parecen hilvanar el nudo gordiano del arte, a nuestro arte le sobra historia (...) pero le falta la “tradición de lo nuevo” (...); MARCHÁN FIZ, Simón: “Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”, en *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Madrid, Akal, 1996 [6ª edición corregida y aumentada], pág. 323-324.

16. Para algunos críticos, particularmente los pertenecientes a una generación anterior a los citados, esta pérdida de la identidad revestía una especial importancia: “Que esta nueva pintura alemana discurre temperamental y conscientemente dentro de su tradición expresionista es algo que parece claro, y lleno de sentido, pues una pintura como la alemana (de un pueblo y una cultura tan definidos), es lógico que a la hora de renovarse en la modernidad lo haga desde su historia, sacudiéndose la tentación de caminar por modas forasteras a sus raíces, lección que habrían de aprovechar cuantos tratan pueril y vanamente de reiterar las maneras multinacionales de un arte extraño a la historia “natural” del país en que tan forzada y artificialmente se importa. Dice Carmen Jiménez [sic] en el prólogo al catálogo de esta exposición, que en ella se podrán detectar “ciertas influencias de este movimiento dentro de la joven pintura española”. Y así, mientras la joven pintura alemana no plagia casi nada, pues se desarrolla dentro de su tradición, quienes sí plagian (o al menos mimetizan) son aquellos que burdamente se “expresionizan”; CAMPOY, A. M.: “Origen y visión: Nueva pintura alemana”, en *ABC de las Artes*, 10 de junio de 1984, Madrid, pág. 105.

17. En los escasísimos casos en que algún crítico se aventuró en esta dirección, los resultados no pasaron de ser extremadamente vagos, tanto como para ser extrapolables a cualquier pintura europea de la época. Así, por ejemplo, José Manuel Costa reconocía en Quejido, Albacete, Pérez Villalta, Franco, Alcolea, Campano, Cobo y Barceló “una cultura y una edad comunes y, ante todo, una pintura de acentos coincidentes (en distinto grado). Son la preocupación en la fijación del color, del espacio, es la utilización de recursos literarios míticos o proverbiales, en cualquier caso barrocos. Es una consideración de la figura humana como elemento útil, respetable, pero transformable. Del negro, presente o ausente, como límite natural de la luz. De una tendencia desenfrenada y visceral hacia la figuración abstracta, mero soporte de planos de color. Es, en resumidas cuentas, Velázquez. Se dice muy pronto”; COSTA, José Manuel: “La identidad de una pintura española”, en *ABC de las Artes*, 19 de marzo de 1987, Madrid, pág. 105.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Fin de la historia, historia de la pintura y pintura de historia

Juan Pablo Wert Ortega  
Departamento de Historia del Arte, facultad de Letras de Ciudad Real  
Universidad de Castilla La Mancha

### Resumen:

La presente comunicación tiene por objeto señalar e interpretar ciertas características estilísticas y poéticas de la obra de un grupo de pintores, consagrado historiográficamente como *Nueva Figuración Madrileña*, (Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Herminio Molero) que iniciaron su andadura artística en Madrid a principios de los años setenta del siglo pasado. Básicamente se analizan ciertos aspectos aparentemente contradictorios o paradójicos de su obra consignados por la crítica de la época como serían el supuesto eclecticismo historicista y la actualización anacrónica de la “pintura de historia” en el contexto de la conciencia del fin de la historia para intentar revelar la congruencia profunda de tal planteamiento.

### Abstract:

*This communication aims to point out some stylistic and poetic features common to the group of artists named by critics as Nueva Figuración Madrileña. They started their artistic careers in Madrid at the beginning of the seventies. We basically try to analyze some apparently contradictory or paradoxical aspects dealt with by the criticism of their time, such as the so-called “historicist eclecticism” or their updating of the notion of “story painting” in the general background of “the end of History”. We will try to demonstrate that these contradictions were just apparent and that they actually hide a congruent standpoint.*

Pero como la principal obra de un pintor es la historia, en la que debe haber toda la abundancia y elegancia de las cosas, hay que procurar no sólo pintar con pulcritud y veracidad al hombre, sino al caballo, al perro, a los otros seres vivos y a todas las cosas dignísimas de ser vistas, tal como plazca, digamos, por ingenio, con lo que la variedad y elegancia de cosas, sin las cuales ninguna historia es alabada, no serán echadas de menos en nuestras obras. (1)

La *pintura de historia* es, como se ve, un concepto histórico, fundacional del nuevo valor que la imagen adquiere en el ciclo renacentista, ligado al incremento de su polivalencia, resultado, a su vez, de otro proceso más general de proliferación icónica que se ha venido desarrollando en la cultura occidental, con ritmos variables, desde la Baja Edad Media.

Los progresos en la óptica, en las técnicas de manipulación y en los materiales artísticos, no son capaces por sí solos de explicar la recuperación de la opción *óptico-ilusionista* en el arte europeo que, desde el siglo XIV, permitieron a éste liberarse del estrecho marco expresivo en el que la función *cultural-talismánica* le tenía confinado desde la crisis del mundo clásico. La progresiva pérdida del *valor sustitutivo* de la imagen artística está en el origen de la asunción de un nuevo papel por parte de la pintura europea, incluso antes del Renacimiento: el de la *representación* (2). En la *representación*, la pintura –coincidiendo en esto con el renacimiento del teatro– equipara su valor al de la *narración histórica* en su acepción original, como experiencia *visivo-emocional*, como asunción de lo que podríamos denominar el código del *testigo presencial* (3). El pintor como *testigo presencial* de lo que cuentan sus imágenes responde al genuino sentido de la historia: dar testimonio de lo que uno ha “visto y sentido”. En la *pintura de historia* hay pues un compromiso *efectivo y afectivo* del pintor con su pintura como testimonio de una experiencia personal. Un vivencia personal, *subjetiva* que se corresponde con la personalización de la experiencia visiva, manifiesta ya desde la propia construcción de la perspectiva “científica”: lo que ve *un ojo humano* desde una posición fija.

Pero también es importante el hecho de que en la *pintura de historia* el pintor trasciende el mero virtuosismo técnico y la simple competencia iconográfica, destrezas en las que se hacía residir el valor de la que, por oposición a aquélla, se conoce como *pintura de género*. Pero, como sostenía Alberti, la *pintura de historia* debe construirse sobre el dominio de los diferentes géneros, porque ésta es su más alto destino, “la principal obra” del pintor.

La vocación narrativa de la pintura, el *compromiso* del pintor con lo pintado, construido como recuerda Alberti sobre la exactitud y excelencia de su trabajo, está en la base de su dimensión científico-formativa (hoy diríamos cognitiva) que justificaría su pretensión de *arte liberal*, mantenida a lo largo de la Edad Moderna, hasta su consecución al final del período. Pues bien, si esto fue así durante aquel ciclo artístico, lo que parece menos comprensible es que el valor al que nos estamos refiriendo, el narrativo-representativo como *pintura de historia* se pudiera reivindicar en los años setenta del siglo pasado, como ocurrió con el grupo de pintores conocidos en nuestra historiografía artística como la *Nueva Figuración Madrileña*. Este grupo formado por Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Herminio Molero que, en su mayor parte, comenzaron su andadura artística en una galería institucional (*Amadis*) en el inicio de la década y que posteriormente fueron promocionados por otras galerías comerciales (*Buades, Ovidio, Edurne, Vijande, etc...*) con el apoyo y la formalización teórica aportada por un grupo de críticos y profesores universitarios igualmente emergentes (Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas, Ángel González, Francisco Calvo, etc...) plantearon este valor como el nuevo rumbo de la práctica pictórica casi como un desafío frontal hacia un contexto radicalmente hostil. Que nuestros pintores recuperaron el *asunto* y, por tanto, la *pintura de historia* como tentativa de transmitir experiencias subjetivas a través de su figuración pictórica es cosa que, con interpretaciones dispares, se ha venido advirtiendo en cuantos han tratado de analizar los contenidos narrativos de la obra de estos pintores.

El problema de este término es que, en su momento, fue fácil confundirlo con “pintura historicista” y asimilarlo a cierto tipo de pintura decimonónica de recreaciones históricas en las que, el criterio *moderno* y “políticamente consciente”, no reconocía más que burdas operaciones de tergiversación histórica al servicio de inconfesables intereses de clase. Por otra parte, su resolución técnicamente *pompier*, retórica y teatral la situaban en peligrosa vecindad con el *pastiche*. Historicismo nostálgico y *pastiche*, como es de suponer, no constituían la mejor carta de presentación para un movimiento artístico en los setenta y menos en nuestro país. Y, ciertamente, hubo quien –curiosamente en defensa de la tendencia “crónica de la realidad”– denunció la obra de los pintores de este grupo, como *pastiche* historicista. Quizá el flanco más sensible a esta imputación lo podría ofrecer la obra de Guillermo Pérez Villalta y la de Rafael Pérez Mínguez. En el caso de Pérez Villalta, su obra primeriza (Il.1) partía de presupuestos estéticos nítidamente *camp*; en el de Pérez Mínguez, cuya obra pictórica conocida se reduce prácticamente a la que expuso en *Buades* en el año 1974, sus referentes estilísticos e iconográficos (Il. 2) hay que situarlos en un lugar intermedio entre el *Prerrafaelismo* y el cómic épico español tipo *Capitán Trueno*. En menor medida, y ya avanzada su trayectoria artística, la obra de Carlos Franco derivará hacia una figuración clasicista, más como resultado de una contaminación estilística por la asunción de ciertas opciones temáticas e iconográficas que de una voluntad consciente de abordar dicho registro estilístico (Il. 3). Por su parte Carlos Alcolea, en su pintura tan profundamente personal e introvertida, se mantuvo siempre al margen de tales coqueteos con el eclecticismo historicista.

Otra posible ambigüedad del término *pintura de historia* se plantea al interpretarlo en el sentido de su capacidad documental, de objetivizar visualmente un “hecho histórico”, aunque parece claro que tal pretensión estaba fuera de lugar en un momento en que los sistemas mecánicos de captación de la imagen (fotografía) hacía ya bastante tiempo que habían desplazado a la pintura de esta responsabilidad. Por otra parte, como se ha señalado más arriba, la opción óptica occidental de la que es directamente heredera la fotografía, ha logrado instalar socialmente una terca ilusión de objetividad justificada en el falaz y etnocéntrico supuesto de que todo el mundo y siempre ha visto lo mismo. En el caso que estamos tratando y en otros muchos, la pintura se recupera como instrumento de representación de lo que no es capaz de visualizar o es incluso inconsciente o conscientemente ocultado, precisamente, por la imagen fotográfica.

Si a obras como el *Grupo de personas...* (Il.4), como *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock* de Pérez-Villalta (Il.5) o como el *Sniff* de Alcolea (Il.6) se les ha atribuido en algún momento esta naturaleza “crónica”, de representar un momento histórico, estarían compitiendo con una tendencia coetánea, ya mencionada, que precisamente era conocida como *crónica de la realidad*, en la que se integraron grupos como *Equipo Crónica* que supusieron efectivamente una posición rival ya desde el plano crítico y comercial. Las fórmulas figurativas y los planteamientos artísticos respectivos eran, sin embargo radicalmente diferentes, pues mientras para la *crónica de la realidad* el lenguaje –una “inversión” del pop americano (4) de base fotográfica– tiene un sentido estrictamente vehicular en una perspectiva *transitiva* de denuncia social (Il. 7), el horizonte estratégico de estos nuevos figurativos se replegaba a un ámbito subjetivo, experiencial y, en cierto sentido, terapéutico. Es claro que, para ellos, el *asunto* no era exactamente la representación de la *realidad* exterior sujeta al código figurativo predominante (en los medios) sino, más bien, consistía en liberar las *realidades interiores*, provocar su afloramiento desde los estratos más profundos de la conciencia y permitir que, en buena medida desde la libertad de un inconsciente perfectamente permeable, se formalizaran *estilizadamente*.

Desde luego, en los propios títulos de ciertas exposiciones y en los de los textos de sus catálogos respectivos hay continuas –aunque ambiguas– alusiones al valor de esta pintura como “cifra cultural” de un momento histórico. Así, tanto *1980* como *Madrid D.F.* pueden ser leídas en dicha clave: una fecha y un lugar, requisitos elementales de cualquier propuesta histórica. El texto de González “Así se pinta la historia (en Madrid)” (5), aparte de abordar la categoría en cuestión, localiza en el contexto *posmoderno* la practicabilidad de la *pintura de historia*. En “Cuestión de estilo” de Bonet (6) lo que importa es más el *zeitgeist*, el “estilo Madrid 1980” que genera la tendencia, lo que finalmente “hace historia”.

Es posible que esta conciencia de “hacer historia” se extendiera a los propios pintores en la utilización de la pintura como recurso *mitificante* de lugares y personas por medio de la recuperación del paisaje y el retrato. En el caso de Manolo Quejido, para quien, su serie “Sitio”, es la visualización de una mitología privada fraguada en un círculo de amigos íntimos del artista, la “cada vez más pujante Fraternidad del Lago” (7) en la que figuraban –cómo no– Rivas y Bonet. En el texto del que procede esta referencia, perteneciente al catálogo para la exposición de Manolo Quejido en *Buades* en 1979 y que llevaba un título tan sugestivo como comprometedor (“P.F.: Esta es la historia de una continua maquinación.”), Francisco Rivas habla de ciertos “trabajos cartográficos” de Quejido:

Quizá sea aún prematuro hablar de ellos pero, entre otras cosas, le han permitido localizar exactamente el centro magnético del país en el centro mismo del lago y defender esta tesis documentadamente en contra de la versión oficial que lo sitúa, creo, en el Cerro de los Ángeles. Estos trabajos cartográficos, realizados casi siempre a la acuarela, “en plein air” y al aire libre (no es lo mismo una cosa que otra), dieron lugar después del verano del año pasado a una serie de cartulinas de buen tamaño que Manolo tituló ‘Vidrios’...(8)

Aquí juega Rivas con las ideas de mapa y paisaje fingiendo ignorar sus diferencias como sistemas de representación y descubriéndolas, sin embargo, entre *plenairismo* y *aire libre*. En todo este tinglado metafórico hay un claro mensaje sobre la posibilidad de convertir el mapa en paisaje (una idea, como veremos, con la que también juegan Pérez-Villalta y Cobo) como modelo de implicación de la reflexión histórica en la creación, dicho de otro modo, como esquema de relaciones para la configuración de un nuevo modelo de *eclecticismo historicista* (9). En la oposición entre *plenairismo* y *aire libre* la metáfora es más sutil si cabe, pues si lo primero puede ser una opción más o menos nostálgica, pero técnicamente irrelevante, lo segundo parece remitir a la idea de un trabajo no predeterminado o previamente comprometido, *aireado*, *libre*, ingenuo.

En conversación inédita con Francisco Rivas, titulada “El lago”(10), Quejido, hablando de que “el lago de alguna manera, era el plano exterior de *Sitio*”, se refiere otra vez “a pintar al aire libre, (...) no sólo a *plein air*,...”(11) Hay un momento en que el proceso, por así decir, se revierte, recuperando su carácter propiamente cartográfico; del paisaje sale el mapa y así Quejido confiesa que en ese espacio encontró “temas de alguna manera legendarios en la historia de la pintura, los bañistas, las puertas, la torre...” Según Aledo, para este artista “la pintura es un medio de conocimiento” y pinta los lugares donde trabaja para “demostrar la capacidad de la pintura como medio de apropiación cognoscitiva y de poder sobre las cosas” (12), y son también esos lugares los que le devuelven a ella, a la pintura en toda la extensión de su historia.

Algo menos sutil sería la acepción de “hacer historia” como “entrar en la historia”. En ese sentido lo entiende Guillermo Pérez Villalta cuando asegura que jamás han sido “más conscientes de ser los protagonistas de la historia que el futuro escribirá, sencillamente no hay otros.”(13) Habría que aplicar un factor corrector a la parcialidad y disculpar el punto egolátrico, fatalmente asociado a la figura del artista, pero también otorgar un cierto crédito a este juicio que encuentra fundamento en la importancia de la atención crítica de la que ha disfrutado el grupo durante tres décadas y que se hace patente en el sorprendente caudal bibliográfico que suscitó. En cualquier caso, son numerosos los testimonios de esta actitud mitificadora, desde la autopromoción de Molero como personaje de *cómic* (*California Sweetheart*) y de Guillermo Pérez-Villalta (Il. 8), a los retratos de éste último. De él, queda el individual de Molero como “Geómetra” (Il. 9), o el de Quejido en el “gran Número” y junto a ellos hay destacar otro de Cobo y numerosos autorretratos más o menos camuflados. Lo interesante en ellos es el hecho de que están insertos, incluidos los autorretratos (14), en “historias” de las que componen su *dramatis personae*. Independientemente del tipo de historias de que se trate, la inserción de estos retratos obedece a una voluntad objetivamente *mitificante*. Tampoco esto implica necesariamente la existencia de un cálculo promocional e interesado sino que, más bien, revela una percepción, quizá excesivamente optimista, pero sincera, de la trascendencia de su propuesta, de su aventura.

Para Ángel González esta aventura fue “el fin de una época: el último día del verano; la última zambullida colectiva en la piscina de los setenta.” (15) Pero en la piscina de los setenta no sólo cabían las tendencias en liza sino toda la historia del arte y, en ella, estos pintores se enfrentan a la “tortura de pintar descubierta y sostenida en lo heterogéneo: Bonnard y Arakawa; Duchamp y Hockney, pero también Caravaggio, Pontormo o Correggio. Una máquina trituradora al servicio del proyecto más ambicioso y descabellado que contempla la historia de la pintura española en esta segunda mitad del siglo.” (16)

La historia del arte es la “máquina trituradora”, de cuya alimentación puede ser considerado responsable, entre otros, el que hacía esta descripción sucinta de la *mecánica* de tan “ambicioso y descabellado proyecto”. Porque las relaciones entre las transformaciones en el horizonte teórico y metodológico de la Historia del Arte junto con su reflejo en la docencia universitaria y en iniciativas editoriales a ella vinculadas, con los cambios de tendencias en la evolución real del arte, constituyen un campo de investigación sobre este tema de alto valor estratégico.

El nacimiento de la Historia del Arte como especialidad de la licenciatura de Geografía e Historia fue un fruto relativamente tardío del proceso de expansión y actualización que emprendió la universidad española a principios de los sesenta. En cualquier caso, en aquel momento, y en gran medida debido a la entrada de nuevos profesores como los que venimos mencionando y algunos más, (17) pudo advertirse una mayor agitación teórica tanto dentro como fuera de los departamentos universitarios. Fueron años los de aquella década de importantes alternativas teóricas y metodológicas, en parte reflejo de la agitada situación internacional, en parte como resultado de la necesidad de “puesta al día” sobre momentos y movimientos más remotos de la Historia del Arte que la debilidad de nuestra tradición en este tipo de estudios hacía necesaria. Básicamente son años en los que la escuela *sociologista* y su principal heraldo, Arnold Hauser (18), en coexistencia con planteamientos *estructuralistas* y *semiológicos*, son eclipsados por la irrupción de los estudios *iconológicos*. A la traducción de dos textos fundamentales de Erwin Panofsky (19) le sucede la publicación de los primeros estudios iconológicos sobre arte español como son los de René Taylor (20) y los de Santiago Sebastián, el más relevante, el que proponía una nueva lectura de los relieves de la fachada de la Universidad de Salamanca. (21) Este tipo de estudios va a promover un interés derivado por la iconografía histórica que se manifestará, entre otras cosas, en la publicación facsimilar y el estudio de los libros de *emblemas* (22) o el análisis de los *programas iconográficos* de los palacios y los conventos barrocos. Un interés por el *discurso*, por el *relato* y por los aspectos retóricos que predomina sobre la búsqueda de una ya quimérica “verdad histórica”. En este interés por los problemas iconográficos en nuestro país, constituye un hito la publicación de *El arte de la memoria* de Frances Yates, una historia de la *mnemónica* o arte de la memoria, en traducción del siempre sorprendente Ignacio Gómez de Liaño (23), quien, por tanto, volvería a ejercer de este modo, en un sentido muy diferente a la de antaño, una importante influencia sobre estos pintores, y que, de manera muy particular, podemos detectar en la obra de Pérez-Villalta, Cobo y Franco. En este sentido, la articulación del saber académico con las propuestas artísticas en curso tiene en nuestro caso una importancia mayor que en otros debido, fundamentalmente, como ya hemos visto, a la directa vinculación entre representantes de aquella esfera y los artistas. A ello se debe, sin duda la *deriva historicista* de la sensibilidad que representa la inserción en su obra – especialmente llamativa en la de Pérez-Villalta– de una iconografía clásica, básicamente mitológica, y el recurso a técnicas de representación y materiales procedentes de la tradición renacentista. Este artista refiere, en el texto del catálogo de la exposición que realizó en compañía de Chema Cobo en *Buades* en el 77, un viaje a Italia que hicieron juntos ambos pintores, cuyo objetivo cifra en la no muy sugestiva tarea de “desvelar el ‘Angulo’” (24) en referencia a un manual de Historia del Arte, el del Dr. D. Diego Angulo, que era enormemente popular en aquellos años a pesar de las sistemáticas críticas que recibía por su carácter meramente taxonómico.

Al margen de las aportaciones concretas que pudieron obtener estos artistas de sus relaciones con el medio académico, de las que en más de una ocasión y más de uno ha abjurado y de que incluso



Bonet en cierto momento afirmara que “la historia, en pintura, nunca es buena consejera” (25), la *deriva historicista* en la ejecutoria de estos pintores es un hecho tan evidente que constituye a estas alturas un tópico historiográfico. Para Rivas, “toda una generación se zambulló de golpe en el cofre de truenos y sorpresas que es la historia de la pintura” (26) y, en alguna medida, en dimensiones en cada caso diferentes, y en territorios más remotos o más recientes, es cierto que toda aquella generación buscó en la historia de la pintura un yacimiento desde donde poder plantearse de nuevo la práctica artística.

Lo paradójico del caso estriba en que tal *deriva historicista* se produce en un contexto general y local de conciencia cultural de *fin de la historia* (27). Son varios los factores y los procesos que se han contemplado a la hora de atribuirles responsabilidades en el desarrollo de este fenómeno. En el contexto general, la liquidación de la conciencia de centralidad y unidad de la historia occidental ha sido interpretada por Gianni Vattimo como resultado de su carácter *ideológico* (28) y de la visibilización de *otras* perspectivas aportadas por culturas hasta ahora invisibles:

La crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso: si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, de educación, de emancipación. (...) ... colonizados (los llamados primitivos actuales) por los europeos en nombre del buen derecho de la civilización “superior” y más desarrollada, se han rebelado y han vuelto problemática *de hecho* una historia unitaria, centralizada. (29)

El tema ha sido abordado no hace mucho por Ángel Mollá en un artículo que lleva el ominoso título de “El arte después del fin de la historia” (30). Mollá acude a Hegel, a su *Filosofía de la Historia*, para hallar el origen de la idea de que cuando un pueblo es feliz, no hay historia; como cuando no hay accidentes geográficos no hay geografía: la vida cotidiana no es historia. El “...y fueron felices...” es siempre el final del cuento. Habría otra acepción como “finalidad o meta del proceso histórico”. Para Hegel esta finalidad es la libertad del género humano y ésta se ha alcanzado en el estado moderno. (31) El rescate y la actualización de esta idea por Francis Fukuyama, “un filósofo a sueldo del Departamento de Estado norteamericano durante la última administración republicana”, (32) tiene como objetivo más evidente la formulación *histórica* de la *felicidad presente* y la justificación correspondiente de la congruencia y oportunidad del *neoliberalismo* en tal estado de cosas. (33) No es sólo la defensa del *capitalismo* como *solución histórica* del decurso económico, es también, como todo planteamiento fatalista, una tesis desalentadora de cualquier iniciativa remotamente alternativa. Parece innecesario señalar que, en el campo artístico, el *fin de la historia* se acopló perfectamente al prolongado debate sobre la crisis del concepto de *vanguardia*. En el contexto local se leería más tarde como *coartada* perfecta de los deslizamientos ideológicos que se produjeron en los años de la transición política, tanto en el ámbito político como en el artístico. (34) El problema es que la *coartada* surgió cuando ya casi no era necesaria porque los frutos de aquellos *deslizamientos* - la propia transición democrática y el joven arte español - habían sido ya oportunamente canonizados en los medios de comunicación y en el mercado.

Que estos pintores recurrieron de manera consciente a la historia de la pintura, y no necesariamente en un sentido de apropiación, resulta abrumadoramente fehaciente en su obra y en sus textos. Chema Cobo lo formula muy gráficamente:

...todo es paisaje, desde la historia - de la pintura- hasta las calles por donde te mueves. Todo es objeto de deseo, todo es perceptible. Para tí, pintor de los ochenta, no hay fronteras entre el museo y la vida, la vida y el museo (...) El único “absoluto” que vives es el movimiento en el que estás y desde donde miras todo aquello que se mueve. Tan nuevo es para tus ojos el “Descendimiento” de Pontormo como el “According to what” de Jaspers Johns. (35)

Las palabras de Cobo se pueden aplicar a toda la pintura de la *NFM* en la “que da entrada en el Museo Malrauxiano, con rango ya de grandes almacenes, a ese paisaje contemporáneo, a esa naturaleza de lo gregario que Barthes proponía como referente último del Pop.” (36) Aledo también advirtió que la resistencia de sus miembros, a constituirse en tendencia se debe al rechazo de la “perspectiva evolucionista de la historia del arte” (37). Una interpretación que corrobora lo que sí podríamos considerar un rasgo de tendencia como sería la reacción “antibauhausiana” que experimentaron en la escuela de Arquitectura tanto Guillermo Pérez Villalta, Ignacio Gómez de Liaño y Rafael Pérez Mínguez como Javier Utray, agitador cultural y persona extraordinariamente influyente entre los artistas de este grupo, que fue uno de los primeros valedores del nuevo orden estético promovido por Charles Jenks y que conocemos como *posmoderno*. En otro momento, Aledo cuando se refiere al cuadro “como acontecimiento minuciosamente proyectado”, advierte que no se trata ni de otra “investigación lingüística vanguardista”, ni de la apropiación irónica de una parcela de la historia del arte (como “broma manierista”) sino de recuperar “la complejidad del cuadro propia de toda la tradición europea.” (38)

Los testimonios de esta posición, entrar en el “Museo Malrauxiano/grandes almacenes”, más abundantes y explícitos al respecto corresponden a Guillermo Pérez-Villalta, quien, en un texto, por lo demás, profundamente revelador, hace un peculiar uso de esta concepción historicizante de la pintura: “ver el presente como si lo viéramos desde el futuro; ver lo irreplicable de cada instante, lo histórico de cada situación.” (39) Y prosigue abundando en el valor “documental” de su obra: “La historia se alimenta de datos; ¡démole los datos en bandeja de plata!, dije, y a la historia le di esos datos que hoy, en 1985, ya son históricos.” (40)

Pero a reglón seguido y sin transición, pasa a tratar la historia en una acepción bien distinta, esta vez crucial para la correcta interpretación de su poética, como el filtro y el objeto de su *mirada*:

Mi avidez por el arte y ese aprender de todas las cosas, junto con mi escepticismo por el movimiento moderno, me hizo ir al Prado y a los libros de arte, mi paseo favorito... eso sí, con algo que para mi generación fue importante: me acompañaban las llamadas drogas psicotrópicas. ¡Qué modernos eran, qué maravillosos laberintos de la iconografía, qué atrevimientos formales!: Piero della Francesca, Ucello, Mantegna y Bellini, Berruguete, los Manieristas, Vermeer, hasta mi última pasión por Ribera y la siempre permanente presencia de Velázquez. Contemplaba esto sentado en una banqueta hecha por Sol Lewitt con estampado de Jasper Johns y apoyado en una voluta de Stella. Y con gafas analíticas sometía esto a una disección feroz, sin el peso del gusto por eso que llaman lo pictórico, sin Marcelin Pleynet y esos rollos, que en esos momentos producían en mi entorno chorreones de memeces. (41)

El texto, como se ve, proporciona un auténtico torrente de información y en un orden igualmente torrencial. Primero identifica sus fuentes de información como maravillosos descubrimientos en el canal de la alta cultura –el libro y el museo– para, a continuación, desvelar los recónditos mecanismos de *su mirada*. También puede constatarse el testimonio en otros varios pintores del grupo de experiencias psicotrópicas –y su componente generacional–, en la “maquinación” de esta pintura, fruto, por tanto, de una *mirada alucinada*. En un texto posterior nos ofrece más precisiones sobre su *mecánica*:

Y entre los muchos datos que el historiador recoge, hay uno que parece olvidar y que para mi y mi generación ha sido singularmente importante. Hablo de la llamada sicodelia. Nunca la observación del entorno pudo ser vista desde ángulos más distintos. Los sentidos, alterados, pudieron contemplar aquello que dejó de ser cotidiano o encubierto, para de nuevo, verse con estos distintos ojos. La misma historia del arte pudo ser analizada de otro modo; no había algo más “enrollante” que el Museo del Prado. La interpretación iconográfica apareció como un divertido juego, un laberinto que entre todos tratábamos de seguir. Los lugares, la arquitectura, fue sentida y así gustada como algo ajeno a la función. El Patio de los Arrayanes

o San Pietro in Montorio cobró nuevo significado. El propio recuerdo mismo fue campo de este “viaje” rescatando mi propio pasado, queriendo y recordando los lugares y ambientes donde se desarrolló mi vida. (42)

La historia de la pintura y la propia biografía son los campos por donde discurre el *viaje sicodélico* en cuyo curso aparecen nuevos significados en la obra de arte entre los que figura, por ejemplo, la revelación de la falacia funcionalista en arquitectura en beneficio de la dimensión estética. La *mirada alucinada, sicodélica* sobre la historia de la pintura produce en ella las fragmentaciones y los desquiciamientos –pero también las simetrías–, propios de una visión caleidoscópica (Il.10). No es éste el lugar de tratar en profundidad y pormenorizadamente los efectos psicotrópicos o alucinógenos de las drogas de las que se servían para explorar los estratos más recónditos de la sensibilidad y de la imaginación, pero sí de enmarcar este comportamiento en una larga y tremenda tradición que se remonta a los inicios de la contemporaneidad. De hecho, las sustancias psicotrópicas y euforizantes constituyen desde Baudelaire o De Quincey hasta Basquiat, uno de los ingredientes fundamentales en la construcción de la leyenda del artista contemporáneo, –y no sólo del “maldito”–. Pero, volviendo al primer texto de Pérez Villalta, lo interesante es que, después de enumerar su lista de favoritos de la historia de la pintura desde Piero hasta Stella, al final se descuelga con una descarnada descalificación de las tentativas de teorizar una nueva valoración de lo pictórico y concretamente de Pleynet. Esta afirmación supone la defensa, por vía negativa, de la primacía del contenido (lo figurado) sobre el vehículo (el soporte pictórico y el propio sistema de figuración), sobre todo porque éste último está tan vitalmente asociado al contenido que es también él mismo, contenido.

La memoria personal y la historia, cuya fragilidad y carga ideológica respectivas impiden adherirse racionalmente a ellas, son sin embargo, la puerta de entrada en la recuperación de la pintura. A este respecto, Carlos Franco nos recuerda que:

Mucho se discutió en la antigüedad sobre por qué no existía la musa de la pintura. La madre de las musas, Mnemosine, es la propia pintura. Huella insondable. Ese papel libertador de la memoria al pintar no es nuevo. La dependencia de la memoria para hacer algo nuestro nos abrió otro punto de encuentro con Luis (Gordillo); liberó el fosilizado concepto de memoria como grave edificio académico y las antiguas descripciones de memoria natural y artificial volvieron a surgir. (43)

Y a Pérez-Villalta también se le ofrecen ambas como paisajes: “Mnemosine, madre de las Musas, es el paisaje que veo, mi propia memoria y la de los que me precedieron, la de mi civilización, donde transcurre el camino de la sabiduría, que no es orgiástico ni lúcido, sino difícil y amargo”. (44)

La historia como paisaje significaría la asunción de una conciencia escatológica que, según Fernando Castro, “desde la tematización hegeliana de la muerte del arte (...) ha supuesto, paradójicamente, una resurrección de la dimensión estética.” (45) Pero no sólo es esta dimensión la que se ve implicada en el proceso de problematización del arte del pasado, al que se refiere Ángel González como la práctica real de *todo* el “modernismo”. Para él, “el pintor “modernista” puede privilegiar algún aspecto o “problema”, particular de la *Historia de la Pintura Moderna*, y hasta equivocarse en su elección y evaluación, pero ese “problema” deberá aparecer por transparencia en la superficie del cuadro.” (46)

La problematización de la historia como sujeto de la pintura es la constante de la *tradición analítica* que tiene su origen en el *postimpresionismo* y pertenece a la “corriente principal” del arte moderno. González propone aquí la inquietante metáfora de la aparición “por transparencia” de esos problemas, como en una visión fantasmal o en un *palimpsesto*. (47)

Pintura lingüísticamente *ecléctica* y temáticamente *variopinta*. La extravagancia de los temas, en toda esta pintura puede, a la vez, resultar erudita y vulgar y es tan notoria en Pérez-Mínguez con sus arqueros asirios o sus príncipes medievales, como también muy significativa en Pérez-Villalta, en Carlos Franco y en Manolo Quejido. Su alejamiento –en ocasiones, abstracción– de la realidad del momento (de su guión político-mediático), constituyó uno de los tres pilares, junto con el recurso a técnicas “superadas” y a la propia idea de pintar, en los que se apoyó el gran escándalo que provocó en su día esta generación.

En puridad, es difícil hablar de temática en la obra de estos pintores, en todo caso, de iconografía. En la de Pérez-Villalta, aparentemente la más “histórica” de todas y en la que cabría esperar un mayor componente temático, el tema se esfuma entre una muchedumbre iconográfica que regresa desde la historia para volver a desempeñar un papel alegórico, pero esta vez para la narración de asuntos privados, autobiográficos. En la utilización de la iconografía mitológica en la obra de Pérez-Villalta, Cobo y Franco no parece haber otra intencionalidad que la que históricamente se ha repetido desde el *Helenismo* hasta los varios *simbolismos* de finales del siglo XIX, pasando por el *Manierismo* y que no es otra que la de la utilización alegórica y esotérica de dichos recursos.

Para concluir, se puede afirmar que la posición artística de la *NFM* en el contexto en el que surgió, partió, para empezar, de una actitud plenamente *pop*, por cuanto asumió la objetiva integración de las esferas de la cultura. Que tal actitud tiene un fuerte componente generacional, que obedece a un contexto de expansión de la cultura de masas, de intensificación del consumo icónico y musical y de acceso a las experiencias psicotrópicas. Que precisamente el hecho de que toda la historia pueda aparecer simultáneamente y en perfecta accesibilidad y que constituya el objeto de la experiencia psicotrópica son claros síntomas de la *conciencia de su fin*. Que este contexto determina, por una parte, el rechazo de aquellas tendencias que apostaban por un tipo de *transitividad* política del arte y, por otra, la adhesión a una concepción introspectiva, en ocasiones terapéutica y, desde luego, cognitiva de la práctica de la pintura. Que el sentido narrativo de su pintura la enfrenta igualmente a los planteamientos *performativos* (conceptual) y formalistas (abstractos) entonces hegemónicos y la sitúa en la tradición de la “pintura de historia”. Que su descubrimiento de la historia está igualmente condicionado por esa conciencia *pop* en la que aquélla se muestra –y es también conciencia del fin de la historia– como mercancía expuesta en un gran *display* del que se puede elegir libremente cualquier artículo. Y, finalmente, que todo este conjunto de posiciones nos sitúan a este grupo como avanzadilla de la conciencia *posmoderna*.

## Notas:

1. ALBERTI, L. B.: *Sobre la pintura* Fernando Torres Editor, Valencia, 1976. (1435), págs. 151-152.
2. El análisis de Gombrich en su famoso ensayo “Meditaciones sobre un caballo de juguete” (GOMBRICH, E. H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Debate, Madrid, 1998, (1963)) que lleva como subtítulo “Las raíces de la forma artística”, trata sobre este desplazamiento funcional, desde la función sustitutiva a la representativa.
3. El término griego *storin* deriva del indoeuropeo *wid weid* que significa “vi y senti”. Por cierto que esta acepción restringe drásticamente nuestra noción de historia: el relato que se opone al *mithos* porque el que relata se responsabiliza de lo que cuenta. Cfr. SENNET, R.: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 1997, pág. 87.
4. Simón Marchán se refería a ello como la “inversión” del pop, pero el caso es que dicho “pop invertido” se justificaba casi en términos de *agit prop*, de manera sustancialmente idéntica a la del muralismo mejicano sin ir más lejos.
5. GONZALEZ GARCÍA, A.: “Así se pinta la historia (*en Madrid*)”, en VVAA, *Madrid D F* (Catálogo exposición) Museo Municipal de Madrid, Octubre - Noviembre 1980.
6. BONET, J. M.: “Cuestión de estilo”, en VVAA, *Madrid D F* (Catálogo exposición) Museo Municipal de Madrid, Octubre - Noviembre 1980.
7. RIVAS, F., “P.F.: Esta es la historia de una continua maquinación.” Catálogo exposición de M. Quejido, *Buades Mayo*, 1979 Reproducido en *España: medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Vol.II , pág. 983.
8. *Ibidem*.
9. Así lo interpreta Rivas: “Por eso, si ya he hablado antes del dispositivo histórico que funciona detrás de la obra actual de Manolo Quejido no estaría de más que volviéramos a situarnos en su geografía, aspecto éste, como ya apunté, tan injustamente minusvalorado.” *Ibidem*, p. 943.
10. El manuscrito le fue proporcionado al autor - quien lo transcribió para su tesis doctoral - por el propio Francisco Rivas. RIVAS, F.: “El lago” Transcripción del manuscrito de Quico Rivas de confidencias de Manolo Quejido en 1997, en WERT ORTEGA, J. P.: *La Nueva Figuración Madrileña en el contexto de la transición política, de la expansión mediática y de la homologación internacional del arte español*, leída en la Facultad de Letras de Ciudad Real de la Universidad de Castilla La Mancha, el 23 de febrero de 2003, apéndice.
11. *Ibidem*, p. 2
12. Así lo entendía el también pintor, perteneciente a lo que se ha dado en llamar “la segunda generación” de esta *Nueva Figuración*, Jaime González Aledo en su tesis doctoral, cuando para describir el contenido de la operación pictórica de la que él también se sentía partícipe, decía que el cuadro “se convierte en un acontecimiento minuciosamente proyectado con una intención significativa...” Cfr. GONZÁLEZ ALEDO, J.: *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*. Tesis doctoral, Factd de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987, pág. 159.



13. PÉREZ VILLALTA, G., “La pintura como vellocino de oro. (IX - 81 al VI - 82)” en PÉREZ-VILLALTA, G.: **Guillermo Pérez-Villalta. Obras realizadas entre 1979 y 1983.** (Catálogo de exposición) Salas Ruíz Picasso del Ministerio de Cultura, Madrid, noviembre - diciembre de 1983, pág. 25.
14. Como los que figuran en *Sacra conversación* (1986) o en *El arte está a este lado de la realidad* (1991), en VVAA **Guillermo Pérez Villalta. Pinturas 1972 - 1998.** Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, págs. 47 y 59.
15. GONZALEZ GARCÍA, A., *Op. Cit.*, p. 11
16. *Ibidem*, p. 12.
17. Junto a la cátedra de Bonet Correa en la que se formaron y ejercieron la docencia y la investigación Francisco Calvo, Carlos Sambricio y Juan Antonio Ramírez, hay que destacar en el mismo sentido la de Salas en la que lo hacía Ángel González y la de Víctor Nieto, todas de la Complutense de Madrid.
18. La *Historia social de la Literatura y el Arte*, fue durante años un manual presente en las bibliografías de muchas asignaturas de la licenciatura. Cfr., HAUSER, A.: **Historia social de la Literatura y el Arte**, Madrid, Guadarrama, 1971 (1951).
19. En 1975 se publica la colección de ensayos de Panofsky sobre el Renacimiento (PANOFSKY, E.: **Renacimiento y renacimientos en el arte occidental**, Madrid, Alianza, 1975.) y, previamente, la misma editorial había publicado ya del mismo autor sus *Estudios sobre Iconología*.
20. El de Taylor planteaba la interpretación iconológica de los frescos del coro de la basílica del Escorial a partir de la lectura del *Discurso de la figura cúbica*, un manuscrito del propio Herrera, cuya última referencia la había dado Jovellanos en sus *Diarios* desde su cautiverio en la cartuja de Valldemosa y el castillo de Bellver. El artículo publicado en inglés en 1967 fue traducido al español más de diez años más después (TAYLOR, R.: “Arquitectura y magia” **Traza y Baza**, 1978). La revista *Traza y Baza, Cuadernos hispanos de Simbología, Arte y Literatura*, Departamento de Hª del Arte de la Sección de Mallorca de la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, dirigida por Santiago Sebastián fue creada en 1972.
21. SEBASTIÁN, S.: “El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca. Revisión”, **Goya**, 137 (1977), págs. 296 - 303.
22. Cfr. CHECA, F.: **Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450 - 1600.** Madrid, Cátedra, 1983, pág. 283 y notas 39 y 40.
23. YATES, F.: **El arte de la memoria**, Madrid, Taurus, 1974.
24. PÉREZ-VILLALTA, G.: Texto del catálogo de la exposición “Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta” en la Galería Buades (22 marzo- 17 abril 77). Reproducido en CALVO, F.: **España: medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985.** Ministerio de Cultura/Fundación Santillana. 1985. Vol. II, pág. 918
25. BONET, J.M.: “Después de la batalla.” **Pueblo**. Madrid. 17 de noviembre de 1979. Reproducido en CALVO, F.: *Op. cit.*, p. 1001.
26. RIVAS, F.: “José María Sicilia”, VVAA: **5 artistas españoles** (catálogo exposición) Nueva York, Artists Space, 1985, pág. 87.
27. La idea del fin de la historia puede remontarse hasta Hegel, pero en esta formulación procede del título del libro de Francis Fukuyama, (FUKUYAMA, F.: **El fin de la historia y el último hombre**, Planeta, Barcelona 1992.)
28. Remite a las “Tesis sobre la filosofía de la historia” (1938) de Benjamin en la concepción de la historia

unitaria como representación de las clases dominantes. VATTIMO, G.: y otros (1990) *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 1994, págs. 10 - 11.

29. *Ibidem*.

30. MOLLÁ, A., “El arte después del fin de la historia”, en V.V.A.A. *Pintura española de vanguardia (1950 - 1990)*, Fund. Argentaria/ Visor. Col. Debates sobre Arte vol. IV. Madrid, 1998, pp.183 - 193.

31. *Ibidem*, p. 183.

32. *Ibidem*, p. 184.

33. Al final de una cita larga de Fukuyama se afirma que “no es posible mejorar el ideal de democracia liberal.” (FUKUYAMA, F.: *Op. cit.*, p. 11; MOLLÁ, A.: *Op. cit.*, p. 184.)

34. M<sup>a</sup>. T. Vilarós interpreta en este sentido el abandono del marxismo por el PSOE y la dulcificación del soporte teórico del PCE. VILARÓS, T. M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973 - 1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998, pág. 85.

35. HUICI, F., “Memoria de la pintura”. Conferencia pronunciada en la U.I.M.P., Santander, Julio 1982. Reproducida en GONZÁLEZ DE ALEDO, J.: *Op. cit.*, p. 371.

36. *Ibidem*.

37. GONZÁLEZ ALEDO, J., *Op. cit.*, p. 143.

38. *Ibidem*.

39. PÉREZ-VILLALTA, G., “S/T”, en CALVO SERRALLER, Francisco (Ed.): *El arte visto por los artistas*. Taurus, Madrid, 1987, pág. 135.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

42. PÉREZ VILLALTA, G.: “La pintura como vellocino de oro. (IX - 81 al VI - 82)”, pág. 25.

43. FRANCO, C.: Retrato inacabado de Luis Gordillo ante un espejo” *Arte y parte*, nº 7, febrero, 1997, pág. 21

44. PÉREZ-VILLALTA, G.: “S/T”, en CALVO SERRALLER, Francisco (Ed.): *El arte visto por los artistas*. Taurus, Madrid, 1987, pág. 136.

45. CASTRO FLORES, F.: “Palabras para acabar con la muerte de la pintura.” en V.V.A.A.: *Pintura española de vanguardia (1950 - 1990)*, Fund. Argentaria/ Visor. Col. Debates sobre Arte, vol. IV, pág. 177.

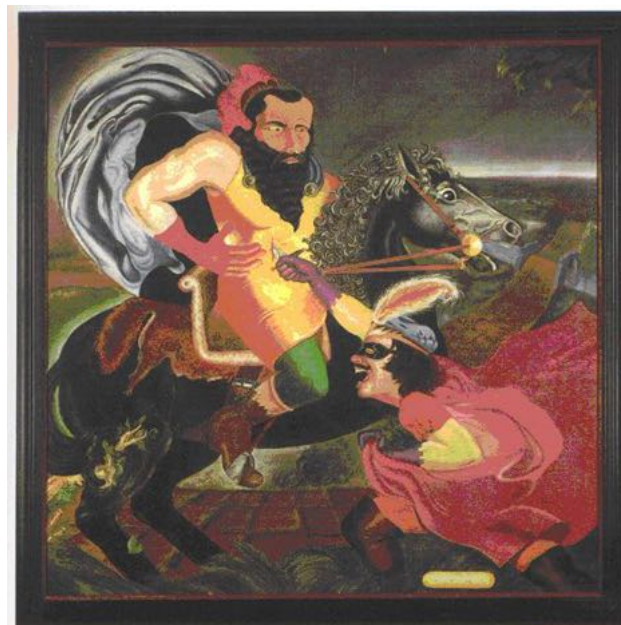
46. GONZÁLEZ GARCIA, A.: *Op. cit.*, p. 10

47. La utilización de la figura del *palimpsesto* para caracterizar varios tipos de prácticas artísticas y no sólo la pintura ha sido bastante recurrente en los últimos tiempos. Entre otros Anselm Kiefer quien ha manifestado que, “Mis cuadros funcionan como un palimpsesto, como un texto que borra otros textos originales y que a su vez están siempre en peligro de ser borrados” GUASCH, A.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000, pág. 263.

Ilustraciones:



1. PÉREZ VILLALTA, Guillermo: Díptico de los objetos y los lugares, 1972 Acríl/madera. 50X50 cm. cada uno.. Col. Artista.



2. PÉREZ-MÍNGUEZ, Rafael: El saltador de caminos (El descuido), 1973. Acríl/tablex. 130x130 cm. Col. Cecilia Pérez-Mínguez.

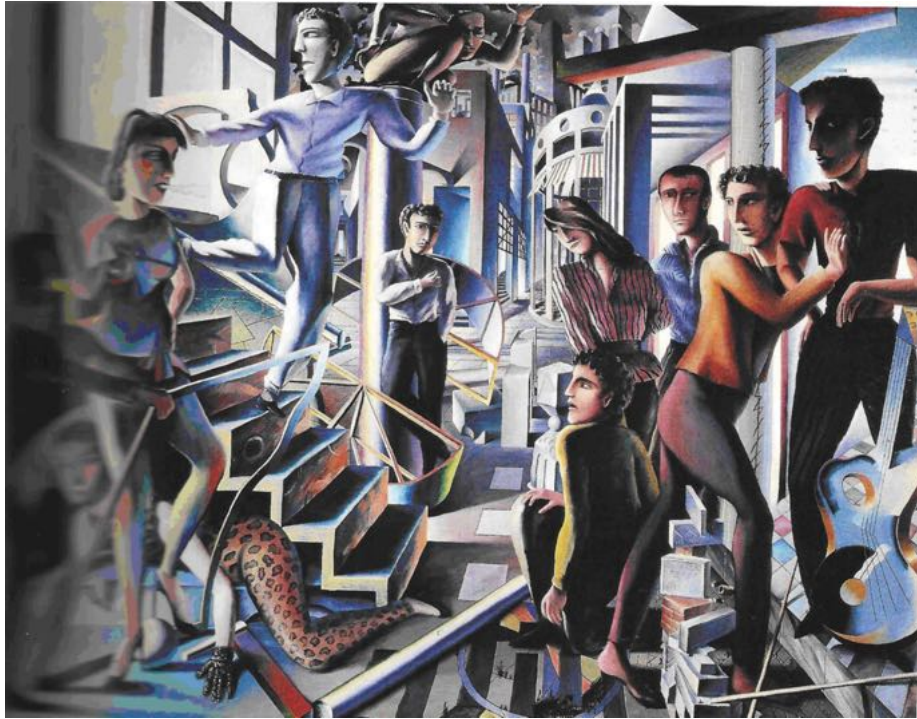




3. FRANCO, Carlos: Nereida ayudando a los troyanos, 1987, Tinta china s/papel cebolla, 42 x 29'5 cm.



4. PÉREZ VILLALTA, Guillermo: Grupo de personas en un atrio o Alegoría del Arte y de la Vida o del Presente y del Futuro, 1975, Acrílico s/lienzo, 180 x 360 cm. Col. particular

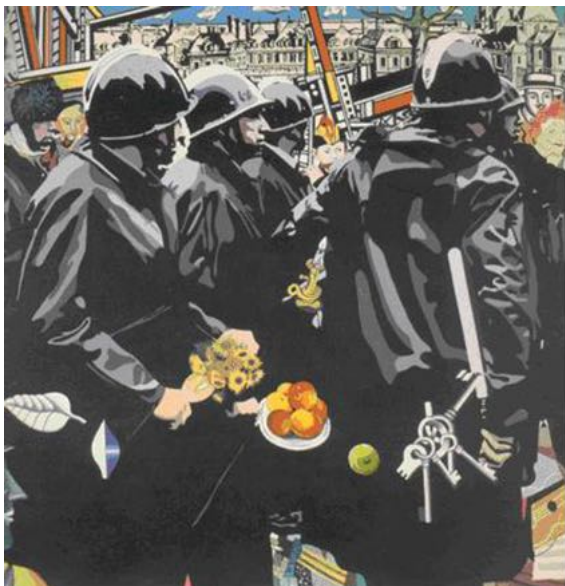


5. PÉREZ VILLALTA, Guillermo: Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock , 1979, acrílico s/lienzo 180 x 240 cm.



6. Carlos Alcolea, Sniff, 1984, acrílico s/lienzo, 65 x 81 cm. Col. Particular.





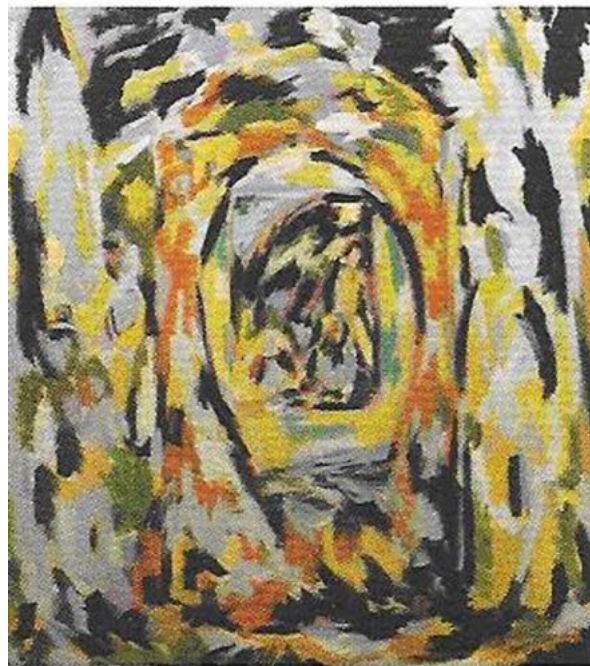
7. Equipo Crónica, Escuela de París, 1971, Acrílico sobre tela. 200 x 200 cm. Diputación de Valencia



8. MOLERO, Herminio: Retrato de Guillermo Pérez Villalta, 1975, esmalte bajo cristal, 40 x 40 cm. Col. del artista.



9. PÉREZ VILLALTA, Guillermo: Geómetra en su interior (Retrato de Herminio). 1974. Acríl/lienzo. 120X100 cm. Col. J. A. Puerta.



10. QUEJIDO, Manolo. El pozo. 1980. Acríl/lienzo. 200X181. Col. Suñol. Reverso: Radiante 2.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La representación después de la *Shoah*

Alicia Yáñez Puentes  
Universidad de Barcelona

### Resumen

Auschwitz supone la puesta en crisis del pensamiento y los valores de la cultura occidental, y afecta a las cuestiones de lo indecible, lo inefable y la conformación de la historia y la memoria. En este sentido, dicho suceso traumático se sitúa en los límites de la representación y su peso en la creación posterior llega hasta nuestro presente.

### Abstract

Auschwitz supposes the crisis of the thought and the values of the western culture, and it affects to the questions about the unspeakable, the indescribable and the history and memory construction. In this sense, this traumatic event is located in the limits of the representation and his influence in the later creation comes up to our present.

«Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, y distanciarlas fuera de los clichés lingüísticos»

George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (2008)

El tema aún candente del horror que supuso Auschwitz, es uno de los más apasionantes abordados por el pensamiento de las últimas décadas. Es el signo del mal absoluto, de la barbarie gestada en el corazón de la civilización europea. Los numerosos pensadores que reflexionan sobre este hecho dan cuenta del duelo en el que se ve sumida Europa. Auschwitz es el «siniestro apocalipsis de nuestras utopías ilustradas» (1), el punto de no-retorno que trae consigo multitud de cuestiones que han de ser repensadas.

La cultura se enfrenta al trauma desde un punto de vista filosófico, político, sociológico, ético, histórico o artístico. El acontecimiento extremo más allá de los límites de la experiencia, supone la crisis de la verdad y del conocimiento; y crea nuevos tipos de literatura en torno a los conceptos de testimonio y testigo, que traen consigo una inevitable sospecha en el lenguaje, y una reflexión sobre la organización del archivo y la conformación de la memoria. Auschwitz se convierte en el paradigma de la civilización occidental de nuestra era; en el lugar donde desaparece la noción misma de la existencia humana.

En este sentido, una de las preguntas que plantea la *Shoah* es aquella que nos interroga acerca de si es posible representar lo irrepresentable y sobre qué quiere decir exactamente este contrasentido. Esta fórmula paradójica apunta a la investigación sobre los límites de la representación y sus términos colindantes, como lo indecible, lo infigurable, lo inimaginable o lo inhumano. Términos que han sido la excusa central en las posiciones partidarias de la no-representación del exterminio capitaneadas, entre otros, por Claude Lanzmann. El problema de lo irrepresentable se debe a una serie de razones que conforman la especificidad de dicha “historia desgarrada” (2): por un lado, la negación del crimen desde el interior del crimen mismo lleva a los nazis a lo que podríamos llamar el “aplastamiento de la representación” -el aniquilamiento de los judíos y la desaparición de las pruebas-; por otro lado, atiende a la fenomenología de la imagen, a la tensión dialéctica que la constituye como presencia y ausencia, simulacro e ídolo, índice y vacío.

Los campos de concentración y exterminio apelan a los límites de lo representable, a la imposibilidad del testimonio, de su imaginación y de su puesta en imagen, pues la intención misma de los nazis estaba orientada a su ejecución sin pruebas ni restos. La “Solución Final” y los campos conformaban una potente maquinaria experimental de desaparición. Así, tras la destrucción de todo tipo de indicios, tanto humanos como fotográficos o escritos, la Shoah quedaría relegada al desconocimiento, o más aún, al olvido. Se pondría en marcha todo un plan de desimaginación enfocado al silencio, ya que todo lo referente al exterminio era secreto del Reich. Los nazis deseaban un mundo sin imágenes ni palabras que testimoniaran lo ocurrido dentro de los campos: «una página de gloria de nuestra historia que nunca fue escrita y no lo será jamás» (3). Estaban convencidos de que, sin huellas ni testigos, la *Shoah* quedaría desterrada de la memoria. E incluso, si alguien lograra sobrevivir a la muerte, nadie del exterior podría creer su testimonio.

Para ello se tenía que incidir en todos los aspectos que conformaban el sistema concentracionario. Fue necesario suprimir toda comunicación y vínculo social. Por medio de la negación de la persona, deshumanizada y relegada a la condición de “cosa”, los propios reclusos eran incapaces de reconocerse. Por otra parte, la corrupción del lenguaje era otro de los medios de esconder la masacre. Además, se impuso la necesidad de prohibir la toma de fotografías que, como un deseo inconsciente de las SS, se estaba convirtiendo en una epidemia de imágenes infrenable. La destrucción de la vida física era otro de los objetivos en la tarea de disolución de huellas al que pronto se le sumó la necesidad de hacer desaparecer los “restos” de los cadáveres. La ciencia se puso al servicio de la muerte industrializada, colaborando en la investigación de distintos métodos que permitieran la consecución de una mayor rapidez, limpieza y eficacia; desde los camiones *Saurer* -que invertían hacia el interior del vehículo los tubos de escape como modo de asfixia- al uso de *Zyklon B* en las cámaras de gas. Finalmente, cuando la victoria aliada era inminente, algunos de los campos fueron bombardeados como intento desesperado de borrar para la historia lo sucedido. Junto a ellos, todos los documentos, planos y fotografías, en la medida de lo posible, se destruyeron en los crematorios. De este modo se procuró una última eliminación: aquella de la memoria de la desaparición misma, es decir, la de los archivos de lo impensable. «Los archivos de la *Shoah* definen un territorio incompleto, de supervivencia, fragmentario; pero este territorio, desde luego, existe» (4). A pesar de la dificultad que entraña la voluntad nazi de eliminación de todo vestigio, los archivos que nos restan -en su mayor parte fotográficos- permiten una aproximación crítica a la fractura que supuso este acontecimiento extremo en los lindes del pensamiento y la existencia.

Como he señalado anteriormente, la irrepresentabilidad en Auschwitz es intrínseca a un determinado modo de entender la imagen. Como diría Jacques Rancière (5) la imagen no es una “realidad” simple, sino que se encuentra incesantemente dividida en sí misma como representación y presentación, como relevo, reflejo e índice. Se podría definir como pura contingencia y lugar de tensión entre lo presente y lo ausente, en relación con el tiempo y la memoria (6). Si unimos esta doble vertiente que la constituye -aquello que Frédéric Neyrat denominará *l'image hors-l'image* (7)- podemos concluir que la imagen sería esa retirada, esa ausencia de realidad sin lo real (simulacro) que tiende a la sobrepresencia (ídolo).

Esta condición paradójica de la imagen ha suscitado una doble crítica o análisis: por un lado, la dirigida a la imagen como simulacro, en cuanto a su concepción como copia o déficit de realidad que nace con la teoría platónica; y por otro, aquella enfocada a su concepción como ídolo que genera fascinación (8), al entender la imagen como presencia cerrada y susceptible de convertirse en fetiche. De este modo, la polémica en torno a lo irrepresentable que caracteriza la Shoah se ciñe -como apunta Jean-Luc Nancy en su libro *La representación prohibida* (9) - a dos postulados: la imposibilidad de representar y la prohibición de hacerlo. Dos premisas que enlazan directamente con la cualidad de simulacro e ídolo respectivamente, y que han suscitado un acalorado debate a propósito de la posibilidad representativa del exterminio.

En la actualidad parecen existir dos posiciones respecto a dicha dificultad intrínseca a la fenomenología de la imagen. Por un lado se situaría la desconfianza hacia las imágenes del espectáculo encabezada, entre otros, por Jean Baudrillard o Guy Debord. A este rechazo se le suma la crítica a las imágenes de archivo, a su ser apariencia en relación con la “verdad” del holocausto. “Las imágenes nos mienten”, como apunta



Lanzmann, pero no sólo eso, sino que “matan la imaginación”; algo que, pese al interés que puedan tener dichas teorías, no comparto debido a la comprensión parcial e inexacta de la imagen que supone. En el otro polo se encontraría la defensa a la imagen *pese a todo*, de la que me siento deudora. Una posición que afirma que, más allá del carácter fragmentario de la imagen, su potencia reside en la capacidad de rozar, bajo la forma de un fantasma y de manera fugaz, la “realidad”. La imagen es el relámpago que nos permite, parcialmente, vislumbrar en un instante la verdad. Es la postura abanderada, entre otros, por George Didi-Huberman, Walter Benjamin o Hanna Arendt.

La cuestión de lo irrepresentable entronca con todo el conjunto de reflexiones acerca de la crisis del lenguaje que desde las últimas décadas del siglo XIX se han llevado a cabo en el ámbito filosófico. La desconfianza en el lenguaje es pareja a la existente hacia la imagen desde el platonismo y está en relación con la crisis de la representación. La *Shoah*, entraña un reto tanto para la lengua común como para la del pensamiento. Pone sobre el punto de mira el término de lo indecible, que se tornará especialmente polémico tras el “después de Auschwitz” adornoiano. Tras la salida de los campos, los supervivientes se enfrentan a su condición de testigo y al problema de lo inefable. Lo inefable designa la imposibilidad de puesta en discurso de una experiencia vivida, y se vuelve especialmente problemática en cuanto el exterminio pone en juego la noción de memoria y testimonio, de la transmisión y el desfallecimiento -o fallecimiento- de los valores de una sociedad que no sería tanto la alemana, sino aquella inserta en la cultura occidental.

Además de la inefabilidad del testimonio, el problema que sufre la lengua alemana es la brutal desviación y perversión que sobre ella se ejerce durante la época del nacionalsocialismo, específicamente dentro del contexto concentracionario. Una cuestión que ha sido analizada arduamente por distintos pensadores entre los que destacarían Karl Krauss en *La tercera noche de Walpurgis* (1933) (10), George Steiner o Víktor Klemperer (11). La lengua se pondría *en pro* de lo irracional mismo, como expresión última de la voluntad de aniquilamiento por parte de una raza -la aria- del Otro: «Usen una lengua para concebir, imaginar y organizar Belsen; úsela para prescribir detalles sobre la cámara de gas; úsela para deshumanizar al hombre durante doce años de calculada bestialidad. Algo le ocurrirá. Hagan de las palabras lo que Hitler y Goebbels y cientos de miles de *Untersturmführer* hicieron: vehículos de terror y falsedad. (...) Algo de las mentiras y del sadismo penetrará en la médula del lenguaje» (12).

El nazismo hace uso del lenguaje mediante la sustitución de términos neutrales en los discursos políticos, por otros con connotaciones propagandísticas más afines a los objetivos del III Reich. Los juegos con el lenguaje, el uso de enfatizaciones, eufemismos o arcaísmos se hacen habituales durante el régimen. Dentro del sistema concentracionario, la degeneración de la lengua es muy significativa. Desde los letreros a las palabras, o a la prohibición de llamar a las cosas por su nombre. Al inicio de la película *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann (13), Simon Srebnik, uno de los dos miembros del Sonderkommando supervivientes de Chelmo, comenta: «Los alemanes habían incluso añadido que estaba prohibido pronunciar la palabra “muerte” o la palabra “víctima”. Porque eso era exactamente como un pilón de madera, era mierda, no tenía ninguna importancia, no era nada. Quien pronunciara la palabra “muerte” o la palabra “víctima” recibía golpes. Los alemanes nos imponían que dijéramos, respecto a los cuerpos, que se trataban de



*figuren...* es decir, marionetas, muñecas, o que eran *schmattes*, es decir, trapos». En esta cita vemos, en el uso eufemístico de la palabra, la necesidad de mantener el exterminio en silencio y la deshumanización de la víctima.

Los límites de la representación se encuentran entre lo posible (dar a conocer) y lo imposible (imaginar). La imposibilidad de dar a conocer es la imposibilidad de la transmisión misma. Los motivos de este impedimento están determinados por la experiencia traumática que sufre el testigo. El carácter traumático del testimonio, así como la insuficiencia del lenguaje, nos trae a la memoria la polémica suscitada por la premisa adorniana de que «después de Auschwitz todo poema constituiría un acto de barbarie». Esta cuestión, corregida posteriormente por Theodor W. Adorno tras el encuentro con el poeta Paul Celan, se convirtió en paradigma incuestionable de los detractores de la representación de la Shoah. Se ha querido ver la irrepresentabilidad como cuestión ética y moral, pero esta postura en muchos casos ha caído en la sacralización y en la virulencia neo-iconoclasta. Una absolutización que ha provocado, tal vez inconscientemente, un impedimento en la posibilidad misma del pensamiento del exterminio. Adorno aclararía posteriormente que, después de Auschwitz, todo acto estético debería asumir el peso y el duelo que supone el exterminio. Enzo Traverso matizaría la reflexión adorniana de este modo: «Lo que se ha hecho imposible después de Auschwitz es escribir poemas como se hacía antes, pues esta ruptura de civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética, la relación del lenguaje con la experiencia, y nos obliga a pensar de nuevo el mundo moderno a la luz de la catástrofe que lo ha desfigurado para siempre» (14). La interrogación adorniana ha influido inevitablemente, consciente o inconscientemente, en la representación posterior desde entonces hasta nuestros días.

Los testimonios visuales de la violencia piden por tanto una mirada transdisciplinar que evite el riesgo de caer en un esteticismo idolátrico o en un reduccionismo historicista. Tal vez habría que entender que la fenomenología de la imagen, como acto subjetivo, entraña estos dos problemas. Y ser conscientes de que, tanto uno como otro, responden a una determinada interpretación de las imágenes. Si retomamos la querrela iconoclasta, podemos observar que el rechazo de los iconos derivaba de la atribución de cualidades excepcionales a los mismos, precisamente por parte de aquellos que los rechazaban.

La resistencia a representar es controvertida ya que corre el riesgo de caer en la idolatría de lo indecible. Se vuelve necesario que “la representación de los campos” se entienda como una verdad abierta, fragmentaria e inconclusa. Es decir, que no puede existir una representación total del exterminio que encierre en sí toda *la verdad*. Según Didi-Huberman, el discurso sobre lo inimaginable corre el peligro de caer -aún sin pretenderlo- en la absolutización, la fetichización o la desustancialización historicista. Todo esto nos hace comprender que no es posible hablar de Auschwitz en términos absolutos y que, siguiendo a Hanna Arendt, «allí donde fracasa el pensamiento, es donde debemos perseverar en él, o más bien darle un nuevo giro» (15).

Se ha especulado sobre la incomunicabilidad del testimonio, pero esta supuesta imposibilidad también ha sido cuestionada. Críticas como la de Primo Levi en *La historia desgarrada: ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales* o las de Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* son prueba de ello. Este último argumenta

que estos planteamientos se arriesgan a caer en la repetición inconsciente del arcano nazi: «Pero, ¿por qué indecible? ¿Por qué concebir al exterminio el prestigio de la mística? (...) Decir que Auschwitz era “indecible” o “incomprensible”, equivale a *euphemeîn*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria (...). Por eso, los que hoy reivindican la indecibilidad de Auschwitz deberían mostrarse más cautos en sus afirmaciones. Si pretenden decir que Auschwitz fue un acontecimiento único, frente al que el testigo debe, de una u otra forma, someter su palabra a la prueba de una imposibilidad de decir, tienen desde luego razón. Pero si, conjugando lo que tiene de único y lo que tiene de indecible, hacen de Auschwitz una realidad absolutamente separada del lenguaje, (...), se están mostrando secretamente solidarios con el arcanum imperii» (16). Por tanto, la verdad de Auschwitz no es ni más ni menos inimaginable que inefable. Si el horror desafía la imaginación, cuantas más imágenes mejor. Allá donde se detiene estupefacta la palabra advienen las imágenes y donde la imagen no es capaz de “mostrar” nada más, aparecen las palabras.

El término hebraico *Shoah* hace referencia a la indecibilidad del exterminio durante el régimen nazi y se extiende tras la aparición del film homónimo de Lanzmann. El uso de un nuevo vocablo responde a una voluntad de discernimiento, formulando la unicidad y la desemejanza de este hecho con respecto a otros. El hecho de que el término haya sido transcrito pero no traducido, sirve para dar cuenta del valor de inefabilidad que atraviesa dicho acontecimiento extremo. Shoah refleja así la opacidad del suceso y de la palabra. La aspiración de Lanzmann era formular la invisibilidad de la realidad de los campos de concentración y activar la imaginación del espectador, y por ese motivo, la película no incluye imágenes históricas del horror sino tan sólo imágenes actuales de los campos de concentración y testimonios de los supervivientes. La película de Lanzmann genera un debate que tiene su última expresión en los artículos de *Les Temps Modernes* -revista fundada por J. P. Sartre y dirigida actualmente por Lanzmann- contra la exposición comisariada por Didi-Huberman con fotografías de los campos de concentración tomadas clandestinamente por los miembros del *Sönderkomando*, y en la respuesta de éste en el libro *Images malgré tout*. Dicha polémica aborda la cuestión de cómo y de si es posible representar la *Shoah*. Lanzmann manifiesta su rechazo a los documentos de archivo, llegando a afirmar que de encontrar un film que mostrase la muerte en las cámaras de gas, lo destruiría sin lugar a dudas. Esta afirmación provocó en su momento una acalorada reacción por parte de Jorge Semprún, que tacha a Lanzmann de fundamentalista y extremista, acusándolo de convertir el Holocausto en tabú. Lanzmann afirma que la mostración de cualquier imagen de los campos -al estar éstos situados en el terreno de lo irrepresentable- no hace más que atentar contra una realidad extrema a la que tanto la fotografía como el cine son incapaces de acercarse. Por ello desterrará de su obra y por consiguiente, repudiará en las demás, las imágenes de archivo. Para él, los documentos son ficciones que mienten sobre lo real y petrifican la imaginación y la posibilidad de pensamiento. Una postura ética ante el problema, visibilizada en el filme que realiza a lo largo de once años (de 1974 a 1985).

Jean-Luc Godard sienta uno de los pilares de la polémica al afirmar que el pecado y la culpa del cine reside en no haber filmado los campos de concentración. Afirma que todo se acabó cuando el cine, no sabiendo capturar las imágenes del sistema concentracionario, faltó a su deber: desde entonces todas las imágenes no hacen más que remitirnos a este hecho. El debate entre Godard y Lanzmann se centra en una

forma diferente de pensar el montaje, y en aquellas cuestiones que afectan a la dicotomía entre el campo visual propio de la historia y el contracampo de las múltiples realidades ocultas.

La realización de la obra titánica que son las *Histoire(s) du cinéma* (1998) permite a Jean-Luc Godard pensar la Historia, el cine y las pequeñas historias escondidas. El uso del fragmento y el montaje, se tornarán herramientas útiles para detectar el peso que nuestro pasado ejerció y seguirá ejerciendo sobre el presente. Algo que también se puede constatar en la película de Nikolas Klotz, *La Question humaine* (2007). En ella, se pasa sin apenas solución de continuidad, de la muerte industrial en los campos al sistema capitalista que anestesia a todos los sujetos; arañando para encontrar en los pilares de la empresa, las mismas estrategias de las que hizo uso el nacionalsocialismo. De este modo, Klotz realiza una aproximación al presente para desenmascarar nuestro pasado oculto, un pasado que pervive aletargado en el inconsciente de cada uno. El lenguaje en el film contiene todo el peso de la herencia de la *Shoah*. El poder se ejerce mediante el uso de la palabra en un siniestro paralelismo con el empleado por los nazis en toda la maquinaria de desimaginación, destrucción y muerte. Es muy significativa la analogía que la película establece entre el lenguaje manejado en la selección realizada por el psicólogo para la reducción de personal y los eufemismos propios de la investigación y mejora de la muerte del exterminio. De hecho, el documento histórico que describe las innovaciones conseguidas en los camiones Saurer para un gaseado más eficaz, se cuela a modo de cita en la ficción para recordarnos que debemos pensar incesantemente la Shoah desde el presente para poder entender y asumir nuestro pasado.

Abordar los límites de la representación supone reflexionar sobre su naturaleza específica y sobre la condición paradójica que define la imagen. Son fenómenos que han sido fruto de múltiples análisis y que han calado muy hondo en el pensamiento occidental. Tanto la imagen como la representación se caracterizan por una dualidad, un desdoblamiento que nos obliga a explorar sus límites. La imagen como vacío y como reflejo, es aquello que nos remite a la cosa y nos aleja de ella. Sólo si entendemos su fenomenología, podremos entender que la imagen no es total sino parcial. Del mismo modo que el valor de verdad se pone en entredicho al descubrir el carácter plural, híbrido y fragmentario de toda realidad, la imagen y la fotografía serán juzgadas bajo los mismos patrones. La imagen es un fragmento, un jirón y un desgarramiento que no nos puede “decir (toda) la verdad”. Pero es también ese “instante de verdad” del que hablaba Hanna Arendt, el relámpago benjaminiano de las *Tesis de la Historia*. La fotografía es un mecanismo que se caracteriza por su reproductibilidad y que, por tanto, se aleja de la imitación de la naturaleza para convertirse en acontecimiento-

Es significativo que, justo en el momento en que entra en crisis la idea de sustancia, los debates se desplacen a las imágenes que son pura contingencia. Desde la segunda y la tercera década del siglo XX, la imagen será analizada en su relación con la Historia. Se construyen sistemas de saber basados en las imágenes, pero sin atender a ninguna cronología. Toda la linealidad temporal en el archivo de imágenes es un error, puesto que la imagen contiene en sí múltiples temporalidades. Como ejemplo de estos atlas de conocimiento, destacarían Warburg, Benjamin y Bataille. El pensamiento por el montaje incide en la idea de que no existe una imagen total. La maestría del cine soviético en su dominio del montaje, dejaría su impronta para siempre en el modo de entender la imagen. Hoy, las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc

Godard nos dan buena muestra de ello. En ellas el montaje, centrífugo y acelerado, va construyendo Historia por medio de todas las historias sumergidas, calladas y olvidadas, de cada uno de los planos de la historia del cine. Así, las imágenes hablan de la forma más extraña y sincera que pueden hacerlo. El montaje hace que resurjan las analogías y contraposiciones del devenir histórico. «Godard no sólo muestra el siglo en imágenes: lo salva. (...) Existe una analogía y una ambigüedad entre cine e Historia: las imágenes presentan la Historia como ilusión, cosa que ha sido en el siglo XX a través de sus dos ideologías revolucionarias y dominantes, pero también son una fuerza de evocación y arrastre y por lo tanto, de ilusión» (18).

El cine, como dice Godard, no hace más que remitirnos a la *Shoah*. Como he analizado a lo largo del presente ensayo, han tenido y tienen todavía lugar debates que atañen a la irrepresentabilidad de la *Shoah*. Estos se centran en la idea de que el horror es intransmisible y por tanto su representación deviene imposible. Pero absolutizar la *Shoah* supone elevarla a la categoría de acontecimiento mítico, de ídolo y fetiche y, en este sentido, negar la representación de la *Shoah* es cumplir en cierto modo los objetivos de desimaginación emprendidos por el nazismo. La anulación de la memoria y la eliminación del testimonio pretendida por los nazis podría llegar a repetirse inconscientemente en las posturas neo-iconoclastas en torno al tema. Relegar la *Shoah* al silencio afirmando su irrepresentabilidad, se convierte en algo sumamente peligroso.

Para acabar, la representación de la *Shoah* es limitada y problemática pero no por ello imposible o ilícita. De hecho se vuelve necesario y casi obligatorio intentar abordar la dificultad implícita en su representación. Siguiendo a Didi-Huberman, hay que tratar de imaginar lo inimaginable, pese a nuestra incapacidad de saber mirar y a pesar de la sobresaturación que puebla nuestra época... *Pese a todo, imágenes.*

## Notas

1. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, pág.139.
2. TRAVERSO, Enzo: *La historia desgarrada: ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder, 2001.
3. Discurso de Himmler a sus oficiales, el 4 de octubre de 1943. Cfr. NANCY, Jean- Luc: *La representación prohibida. Seguido de la Shoah, un soplo*, Buenos Aires (Argentina), Amorrortu editores, 2006, pág. 49.
4. DIDI-HUBERMAN, George: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004, pág. 43.
5. RANCIÈRE, Jacques: *Le destin des images*, Paris (France), La fabrique éditions, 2003.
6. Cfr. DIDI-HUBERMAN, George: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires (Argentina), Adriana Hidalgo editora, 2008 (2000).
7. NEYRAT, Frédéric: *L'image hors-l'image*, Paris (France), Éditions Léo Scheer, 2003.
8. FRODON, Michel, dir.: *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris (France), Éditions Cahiers du cinéma, 2007.
9. NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*, Buenos Aires (Argentina), Amorrortu editores, 2006.
10. Cfr. CASALS, Josep: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
11. Cfr. STEINER, George: "The Hollow Miracle" en *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Londres, Penguin,1969; KLEMPERER, Viktor: *La Lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005; HILBERG, Raul: *La destrucción de los judíos en Europa*, Madrid, Akal, 2005.
12. Cfr. George Steiner, "The Hollow Miracle", citado en SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: op. cit., pág. 136.
13. LANZMANN, Claude: *Shoah*, película cinematográfica, France, Historia / Les films Aleph / Ministère de la Culture de la République Française, 1985.
14. Cfr. TRAVERSO, Enzo: *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Cerf, 1997. Citado en SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: (2006) op. cit., pág. 90.
15. DIDI-HUBERMAN, George (2004): op. cit. pág. 47.
16. AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2002, págs. 31, 32 y 164.
17. QUINTANA, Ángel: "Imágenes de lo irrepresentable", en el suplemento *Culturas*, 26/01/2005, Barcelona, *La Vanguardia*.
18. FURET,François: "Carta(s) a Godard", Barcelona, *Cahiers du Cinéma España*, nº2, junio 2007, p. 26-27.





## Mesa III: “Les noves històries de l’art”

### Comitè científic Mesa III: “Les noves històries de l’art”

**President:** Fernando Marías (Universidad Complutense de Madrid)

**Vocal 1:** Alberto Luque (Universitat de Lleida)

**Vocal 2:** Jesús Carrillo (Universidad Autónoma de Madrid)

**Vocal 3:** Nuria Llorens (Univeritat Autònoma de Barcelona)

**Secretari:** Vicenç Furió (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Nuria Peist (Universitat de Barcelona)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Novedad y espejismo en la noción de “cultura visual”

Alberto Luque  
Universidad de Lleida  
(Subponencia)

### Resumen:

La noción de “cultura visual” –así como la muy vinculada de “nueva historia del arte”–, es, como puede verificarse con toda precisión, de origen muy reciente, y se pretende que también son nuevas las orientaciones teóricas que parecen involucrar. Pero hay una gran dosis de ambigüedad en las definiciones que sus mismos partidarios han hecho de su significado y de sus propósitos. Se discuten aquí esos equívocos, y se juzgan tanto su pretendida novedad como su presunta índole crítica, haciendo particular hincapié en el carácter irracional de la apelación a la “cultura”.

### *Abstract*

*The idea of “visual culture”–as well as the related one of “new art history”–is, as it can be verified with precision, of a very recent origin, and it is pretended that the theoretical orientations it seems to involve are also new. But in the definitions of its meaning and aims that its defenders have done there is a great dose of ambiguity. These ambiguities are discussed here, and also are judged its newness as well as his presumed criticism, placing particular emphasis on the irrational character of its appealing to “culture”.*

“Cultura visual” se ha convertido en una expresión muy corriente. Hace las veces de designación, un tanto incierta y a veces algo esotérica, de un *campo de investigación* que comprende virtualmente todos los estudios de historia del arte. De aquí que en algunos lugares haya llegado a suplantar como título a la historia del arte *tout court* –es decir, al nombre mismo de las licenciaturas y departamentos de historia del arte. En el mismo sentido también se habla indistintamente de “estudios visuales”, pero quiero aquí reclamar un interés especial por la noción y la expresión de “cultura visual”, un interés derivado de que en ese sintagma aparezca la palabra “cultura” y no otra.

Además de común, también es bastante evidente que se trata de una expresión muy reciente. La aparición de palabras o expresiones nuevas no siempre indica una novedad similar en el terreno de las ideas. Hay muchos casos en que los conceptos se adelantan siglos a las palabras que los designan con precisión, y aun puede suceder al revés (recordemos los numerosos e interesantes casos que gustaba examinar Wladislaw Tatarkiewicz, como por ejemplo la expresión “bellas artes”). Muy a menudo ocurre esa falta de sincronización semántica: por ejemplo, que haya palabras carentes de contenido (lo que los positivistas lógicos interpretaron en general como un caso tipo de metafísica, como la pseudoidea de “nada” en Heidegger, o las pseudoideas de “gracia”, de “emanación”, de “ser absoluto”, etc.), o incluso que una palabra o expresión que al principio carece de verdadero sentido acabe por incorporarse alguno. ¿De qué clase es la expresión y la noción de “cultura visual”? Me he propuesto examinar si las ideas asociadas a esta expresión son tan novedosas como la expresión misma, y también juzgar si los estudios así nombrados presentan un método o una concepción irrenunciable o interesante para nuestra disciplina.

Para ello hay que seguir la pista histórica del uso de la expresión. Hoy una investigación de este tenor histórico-filológico es incomparablemente más sencilla que hace tan sólo unas pocas décadas, debido a que nos acercamos ya a la reproducción íntegra de una biblioteca digital universal, es decir a la disposición exhaustiva e inmediata de todo tipo de documentos digitalizados sobre prácticamente cualquier asunto. Aunque el software actual no nos permite aún mecanizar del todo la discriminación y el juicio intelectual que podemos realizar, sí que nos ahorra miles de horas de trabajo puramente sistemático de búsqueda y ordenación –siempre, por supuesto, que sepamos a ciencia cierta qué es lo que perseguimos.

En la gráfica (il. 1) se representa la cantidad de menciones de la expresión “*visual culture*” durante el concluido s. XX (en azul), así como la de la expresión “*new art history*” (en rosa), en el mismo lapso, en varios cientos de publicaciones especializadas en lengua inglesa. Teniendo en cuenta que las bases de datos utilizadas recopilan publicaciones que datan desde la década de 1880, un resultado como el que ilustra esta gráfica, en que la expresión “*visual culture*” no aparece antes de 1941, ni la de “*new art history*” antes de 1972, es un feliz y plausible caso de demostración del origen absolutamente contemporáneo (reciente) de las mismas.

Esta disposición puramente numérica, puramente estadística y cronológica, muestra cosas interesantes. Por ejemplo, que la expresión “cultura visual” es en efecto muy reciente, pero no tanto como lo haría suponer el hecho de que en la literatura académica esta perífrasis sólo se hizo corriente a mediados de la

década de 1990. Svetlana Alpers declaraba en un libro de 1983 haber tomado el término de Baxandall, y volvía a insistir en ello trece años después, cuando de un modo ya muy general se reconocía institucionalmente la importancia del nuevo tópico (1). Y ¿a qué se referían con esta expresión tanto Alpers como Baxandall? Pues a algo así como la necesidad de enfatizar las diferencias entre texto e imagen, concediendo a la última una preponderancia en “la representación del mundo –en el sentido de formulación de conocimiento”. Un correlato metodológico de este énfasis consistía en la sugerencia de desvincular un tanto la explicación de los fenómenos artísticos de las fuentes literarias para concentrarse en el estudio de las habilidades puramente visuales. Hasta aquí, la idea que parecía encerrar la expresión “cultura visual” sólo era una propuesta metódica más –y, por cierto, tampoco realmente novedosa– dentro del amplio espectro de los estudios de historia del arte. Más aún, lo que tanto Baxandall como Alpers y muchos otros han seguido haciendo es contextualizar sociológica e históricamente la producción artística, vinculándola precisamente a lo que sabemos principalmente por fuentes escritas.

Desde luego no fue Baxandall el inventor de la expresión, como parece insinuar el reiterado alegato de Alpers, aunque sí sea de Baxandall la sugerencia metodológica que ella misma siguió. Lo que sucedió en la década de 1990 fue más bien la “institucionalización” de esta expresión, o su “tipificación” para designar un campo de discursos delimitados de un modo aparentemente menos restringido que el tradicional –es decir como propósito de “ampliar” temática y metodológicamente el campo de los estudios histórico-artísticos–; al mismo tiempo se produjo entonces lo que podríamos llamar una “inflación ideológica” de la expresión. Si se quiere limitar la historia de esta idea a lo ocurrido con ella después de 1980, por la infrecuencia anterior de la misma, podríamos llamar a la época anterior esta fecha la “prehistoria” de esta idea, y resulta también interesante conocer los vestigios de su primitivo uso.

“Cultura visual” fue una mera *façon de parler*, por lo demás muy singular e infrecuente, en la década de 1940. La mención más antigua que he podido hallar es la de Samuel Cauman en 1941 (2). Cauman constataba el gran interés del público americano por las artes, como parte de la participación general en todos los terrenos de la cultura. Y propugnaba la necesidad de que su estudio se incardinara en coordenadas históricas y sociales, e incluso biológicas, sustituyendo a las ideas entonces reinantes sobre el arte, a su juicio formuladas *in vacuo* y que sólo podían producir confusión y encantamiento. El mayor peligro que veía en esa falta de realismo en la explicación de la historia del arte era el de perpetuar una concepción mítica y absoluta de la estética, basada en el dogma de la fidelidad a la apariencia natural y el respecto a ciertas normas de composición formal de tradición académica. Sólo mediante una enseñanza de las artes verdaderamente histórica (*i.e.* relativista) se podría, según Cauman, “elear la cultura visual americana a un nivel superior”. Es decir que a la sazón el interés por la “cultura visual” corría paralelo al interés por la historia social del arte, esto es por la explicación del fenómeno artístico en su contexto histórico, en su desarrollo social. Cauman volvió a usar la expresión “cultura visual” en 1943, en un artículo en que se preocupaba por la responsabilidad de los propios artistas modernos en el desinterés que hacia sus creaciones sentía un público “sin un fondo de cultura visual, pero ansioso de ver y apreciar obras de arte” (3). (Esa responsabilidad, dicho sea de paso, era la de haber presentado obras inocuas en la lucha contra la barbarie fascista.)

Teniendo en cuenta este primerísimo y casi casual uso de la expresión “cultura visual”, y destacando por el otro extremo la década de 1990 como el período del pleno reconocimiento de su sentido definitivo actual, propongo distinguir cuatro fases en esta apresurada evolución:

(1) empezó siendo, como he dicho, una mera *façon de parler* sin demasiadas consecuencias conceptuales ni metodológicas; venía a ser una manera ingeniosa de aludir al interés que por el arte mostraba una población; “cultura visual” era otra manera de decir “cultura artística”, en el sencillo sentido de “educación”, de “conocimientos” de historia del arte; esa competencia general (del público general) se apreciaba intuitivamente, sin basarse aún en encuestas o estudios sociológicos rigurosos;

(2) en la década de 1970 la expresión “cultura visual” ingresó en el terreno de la sociología, adquiriendo una considerable carga histórico-crítica; aludía ahora a la idea, ya avanzada por Stuart Hughes una década antes, de una suerte de “cambio antropológico en tiempo histórico”, según la cual la cultura moderna – digamos a partir de Gutenberg– ha-bría desplazado al oído y el olfato en beneficio de la visión como base del aprendizaje, la comunicación, la conducta, en fin, de la “visión del mundo”; entre otras ideas curiosas, Hughes estaba persuadido, por ejemplo, de que en la época de Erasmo los humanistas leían con dificultad, quizá incluso sin poder evitar mover los labios, y que se confiaba mucho más en una superior memoria fonográfica, verbal, que en los datos propiamente visuales (4); las tesis de Hughes sin duda eran exageradas y muy parciales, pero revelaban un positivo impulso teorizador de los estudios históricos y sociológicos; aquella inyección de teoría en la historia bebía de las aportaciones de la antropología, pero no podemos detenernos aquí a examinar de cerca este préstamo teórico; Daniel Bell usó “cultura visual” para rotular un párrafo de su célebre ensayo de 1976 sobre *Las contradicciones culturales del capitalismo* (5), y para entonces la idea de “cultura” no aludía ya a la formación intelectual individual, sino al concepto objetual, antropológico, de cultura como conducta colectiva, como conjunto de condicionantes mentales, de maneras de proceder, etc.;

(3) posteriormente la expresión adoptó un significado netamente asociado a los objetos de estudio de la historia del arte; es decir que la historia del arte se apropió de la idea sociológica, del mismo modo que la sociología había sido inspirada por la antropología; se sugería ya, aunque aún tímidamente, un cambio radical en la índole misma y la razón de ser de los estudios de historia del arte, y de aquí arranca esa paulatina suplantación institucional de la denominación tradicional de la disciplina “historia del arte” por la de “estudios en cultura visual” a que me he referido al principio;

(4) en fin, en una última fase, confusamente vinculada con la anterior, se produce la incardinación de la idea de cultura visual en todo un entramado ideológico de posicionamientos de la nueva izquierda, feministas, culturalistas y neofreudianos; esta última extensión de la idea de cultura visual se realiza al socaire de las propuestas críticas de la “nueva historia del arte”. En la gráfica puede apreciarse con toda claridad el correlato cuantitativo de esta evolución cualitativa: en especial, es muy notorio cómo se dispara la frecuencia de su uso a partir de 1980 y también la simultaneidad de esta inflación exponencial con la de la aparición y crecimiento, algo más limitado, de la perífrasis “nueva historia del arte” (6). (El examen de las relaciones entre la idea de “cultura visual” y la de “nueva historia del arte” se vuelve necesario no sólo por



esta coincidencia de patrón cronológico, sino porque sus exponentes se han referido a las mismas, tanto para corroborarlas en sentido positivo como para plantear algunas contradicciones parciales, sobre todo en lo que respecta la presencia o ausencia de un verdadero enfoque histórico en los estudios en cuestión.)

Aunque real y efectivamente estos distintos significados constituyen “fases” en el sentido diacrónico, nada nos impide tratarlas como facies relativamente compatibles, simultaneables o interrelacionadas. Pero hacerlo así nos conduciría a un análisis distinto de –aunque no contradictorio con– los más limitados propósitos de corte crítico-histórico que aquí nos planteamos. Ignorando los –en cierto modo espurios– precedentes del concepto de “cultura visual” que se remontan a la década de 1940, apreciamos que la noción saltó de un modo repentino y llamativo al terreno de las discusiones teóricas cuando se lo adoptó a principios de los años 1990 como lema de ciertas investigaciones pretendidamente novedosas en historia del arte. Esto ocurrió, insisto, justamente cuando apareció en escena la idea de una “nueva historia del arte” –no del todo ajena, por cierto, a lo que en otro ámbito se pretendió con el “nuevo historicismo” de Stephen Greenblatt. Grosso modo, la antología de Rees y Borzello (7), de 1986, puede considerarse fundacional para esta otra designación –así como la de Bryson, Holly y Moxey (8), de 1994, lo es para los estudios de “cultura visual” en el sentido último institucionalizado, pese a que ya en 1983, como he señalado, Svetlana Alpers declaraba haberlo aprendido de Baxandall. Precisando más, según Jonathan Harris su origen se remonta a 1982, aunque admite que informalmente la expresión pudo usarse antes (9). Esta estimación de Harris es bastante exacta; sólo he encontrado un registro más antiguo –por lo demás un caso aislado e impreciso–, en una conferencia de Alan Gowans leída en noviembre de 1972 en la Randolph Lecture Room de Oxford (10). Otra importante y correcta observación de Harris es la que antes de 1980 la idea de una “nueva historia del arte” se había referido únicamente a formas de presentación o análisis de los hechos histórico-artísticos directamente vinculados con movimientos contestatarios “fuera de la universidad”, mientras que a partir de esa fecha puede hablarse de una “producción académica” con parecidos rasgos de radicalidad, criticismo, apertura, etc.

Hay que hacer ahora al menos dos precisiones sobre este proceso.

(a) La fase 1 se incardina con la 2 en el siguiente sentido: lo que empezó siendo una alusión ambigua al interés y la competencia general en materia de gusto y de historia del arte, forzosamente exigía una evaluación, aunque fuese meramente intuitiva, del fundamento social de esa supuesta competencia; y esto era necesariamente así porque, aunque la idea de “cultura visual” aludía a la formación “personal” en materia de historia del arte, se usaba para referirse a la educación “colectiva” de toda una nación; ahí se hallaba latente la idea más antropológica de “cultura” como conducta colectiva. Que una población tenía o no un determinado patrón de conducta frente a las artes visuales se deducía grosso modo de impresiones no cuantificadas procedentes de la publicidad, las publicaciones y la variable eficacia del sistema educativo; pero cuando los investigadores proceden a analizar y evaluar rigurosamente las condiciones sociales de producción cultural, y pretenden diafanizarlas como una faceta del proteico modelo de desarrollo social tras la II Guerra Mundial, se impone de modo natural un concepto de “cultura visual” como categoría histórica y sociológica; es justamente también el momento en que se generalizan los estudios sobre la “cultura de masas”; adquiriría entonces relevancia el estudio de la “recepción” de los fenómenos artísticos, y lo

más notable de aquella nueva orientación consistió en que muchos historiadores se persuadieron de que su disciplina tenía que parecerse metodológicamente a la antropología.

(b) La fase 3 involucró una aparente extensión de los asuntos susceptibles de caer en el territorio de la historia del arte. Eventualmente se generó una actitud, si no de completo “filisteísmo metodológico” –tema al que por cierto se dedica una de las comunicaciones presentadas a esta mesa–, al menos de parcial relativización, que insistía en la ausencia de límites absolutos críticamente válidos para decidir qué tiene y qué no tiene interés artístico o carácter artístico, y en que esto debía juzgarse en función de los propósitos reconocidos por una determinada sociedad. (En esta misma orientación se sitúa una próxima ponencia del profesor Ignasi Terrades.)

Hubo, pues, cambios aparentes significativos, tanto en la definición del objeto de estudio como en la orientación teórica de la historia del arte. ¿Cuánto había de verdadera novedad en todo esto? La historia del arte, como cualquier otra disciplina humanística o científica, no ha cesado nunca de ampliar sus objetos de estudio, sus enfoques y sus métodos; esta continua ampliación es una característica tan ineludible que nunca será ella misma una novedad. Tampoco era en particular una cosa nueva el *penchant* sociologizador de los nuevos enfoques. En toda esta evolución se percibe claramente el incremento de la interdisciplinariedad, pero la interdisciplinariedad no es ni una doctrina, ni tampoco una metodología. No es sino una necesidad impuesta a los estudios humanísticos por la naturaleza misma de los fenómenos sociales. Éstos pueden hasta cierto punto contemplarse como hechos parcialmente estructurados en islas, pero a medida que se recorre su territorio esas islas crecen, se descubren istmos, se perciben archipiélagos, y tarde o temprano acaban por configurarse continentes epistemológicos –por decirlo con un viejo tópico bachelardiano– que unifican bajo una misma perspectiva lo antes disgregado. Al fin y al cabo, la tarea de los humanistas es irse por las ramas, descubrir nuevas ramas en el frondoso e inagotable árbol de las creaciones humanas. Y bien está alejarse en esa tarea del tronco de los principios parcialmente explorados antes; lo que no es prudente es pretender que este tronco se halla ahora en otro lugar, en una de las nuevas ramas casualmente descubierta. Estas metáforas geográficas y botánicas, por supuesto, no agotan ni aun sugieren toda la complejidad de la evolución científica. Téngase en cuenta, por ejemplo, que este proceso de ampliación y unificación opera en el interior mismo de una disciplina mucho antes de que se acuse una verdadera interdisciplinariedad; y en determinadas fases puede conducir a la aparición de nuevas ciencias o especialidades, es decir a una división necesaria y anterior a aquella ampliación o unificación a que nos referíamos. El proceso transcurre así por fases centrífugas y centrípetas. Pondré un ejemplo muy manifiesto: hasta finales del siglo XIX el término “arqueología” era sinónimo de “historia del arte antiguo”, y los objetos propios o dilectos de la historia general del arte eran los típicamente producidos en los dos grandes ciclos del arte clásico antiguo y el renacentista en Europa; tanto la historia del arte en general como la arqueología en particular se vieron obligadas –por motivos muy diversos, internos y externos– a ampliar sus perspectivas a otros territorios, otras épocas, otros objetos, otros temas y otros ámbitos culturales; y ello acarreó tanto la amplificación y unificación temática –y la modificación de los criterios valorativos más generalmente compartidos– en el campo de la historia del arte como la aparición de nuevas especialidades metodológicas de los estudios históricos, haciendo que a partir de entonces “arqueología” designase un campo más netamente separado de la historia del arte –pues entre otras cosas se ocupaba de objetos

carentes de valor artístico. He ahí un caso claro de esa ineludible y compleja dinámica de fases centrífugas y centrípetas que afecta a todos los estudios humanísticos.

Podría pensarse que este ejemplo sólo es aplicable al proceso de transformación interna de una disciplina, frente a lo que podría ocurrir por la interferencia –históricamente inevitable, pero no dictada por un proceso interior– de otras esferas de la vida social; por ejemplo de la política. (Pensemos, por ejemplo, en cómo hasta cierto punto una parte de la ciencia soviética se vio alterada por la influencia del materialismo marxista, ya fuese de manera errónea y estéril –como en el rechazo lysenkiano de la genética– o con efectos fecundos –como en el caso de los estudios psicológicos de Luria o de Vigotsky.) Para los propósitos de esta ponencia, esa distinción no carece de consecuencias; pero tenerla en cuenta nos conduciría al planteamiento de demasiados problemas imposibles de resolver en un lapso razonable. De cualquier modo, el caso de la “cultura visual” se presenta explícitamente como un ejemplo de esta segunda modalidad, extrínseca, de modificación de una disciplina. En efecto, según los propios alegatos de los paladines de los estudios de “cultura visual”, lo que hay de radical y crítico en los nuevos planteamientos procede directamente de los discursos contestatarios de los movimientos feministas, del relativismo cultural, de las luchas de minorías étnicas y de lo que sea que quede del freudismo –y, para completar el cuadro, no albergo dudas sobre la inminente aparición de alguna historia ecologista del arte (11). Ahora bien, si tomamos en consideración el escaso componente revolucionario que dichos movimientos tienen en la esfera política, puesto que tales ideas pueden ser perfectamente compartidas por los liberales –mejor dicho, son en sí mismas ideas liberales–, o si consideramos el hecho de que diversos pensadores y filósofos de la ciencia hayan desacreditado el psicoanálisis prácticamente desde sus comienzos (George Politzer, Aníbal Ponce, Emil Ludwig, Mario Bunge, Karl Popper...), o si consideramos el evidente compromiso del relativismo cultural con la neovictoriana moral de la “corrección política” y la autocensura, no podremos evitar sonreírnos ante la pretensión de que una teoría del arte se volverá más crítica si abraza tales ideas. (Por poner un solo ejemplo crítico, en mi opinión bastante fulminante, recordemos cómo Vargas Llosa, cuya ideología conservadora nadie ignora, explicó, para asombro de muchos izquierdistas y de no menos derechistas tradicionalistas, que si bien había sido un gobierno socialista el que promulgó una ley de matrimonio homosexual, este derecho no es genuinamente izquierdista, sino genuinamente liberal y burgués (*i.e.* individual); lo mismo puede decirse con respecto a las leyes de igualdad de género. [Por supuesto, los derechos socialistas no niegan, sino que amplían los derechos individuales burgueses.])

Aparte del cariz contestatario, es también bastante aparente que los estudios autodenominados de “cultura visual” suelen apelar explícitamente al análisis histórico, contextual o sociológico –aunque luego se deslicen muchas veces a síntesis especulativas de orden semiótico. El componente sociológico es mucho más fuerte y coherente cuando se habla de la “nueva historia del arte”. Y es muy significativo que de una forma tan repentina y justamente en el inicio de la década de 1980 surgiese este deliberado, consciente y combativo designio de una historia sociológica del arte que se autoproclamaba “nueva”. La coyuntura política europea fue la de lo que se llamaría “era Thatcher” –“era Reagan” en Norteamérica–: se producía un sensible refuerzo de las políticas más conservadoras o, si se quiere ver por el otro lado, un sensible descrédito de la izquierda –tanto revolucionaria como moderada–, tras la caída de los regímenes que habían enarbolado la dudosa bandera del “socialismo real”. Este contexto sociopolítico vuelve muy plausible la

aparición de la “nueva historia del arte” como resistencia del pensamiento crítico –y en especial del materialismo histórico– frente a la repunta de las concepciones liberales e idealistas. Pero resulta muy extraño que se llamase “nueva” a una orientación histórico-materialista –o histórico-relativista, si se quiere–, a una orientación sociológica de la historia del arte, 120 años después de Taine. Explícitamente se volvió a vindicar la concepción marxista de los hechos históricos, y en el terreno de la historia del arte se recordó como pioneros de esta orientación a Arnold Hauser, Ernst Fischer, Francis Klingender o Meyer Schapiro (12). Es decir que en rigor la historia sociológica del arte no tenía nada de “nueva”, y en particular no tenía nada de nuevo la consideración del fenómeno artístico como algo mucho más amplio, rico, significativo y vivo que sus valores formales, técnicos y estéticos. Pues, en definitiva, lo más granado de la “nueva historia del arte” era su carácter de “historia social del arte”. Ahora bien, la misma teoría marxista había ido sufriendo múltiples devaluaciones y distorsiones a lo largo de la guerra fría. La izquierda política se desdibujaba y se agotaba a medida que se desvanecía en el aire su propio sujeto universal, la clase obrera, como agente revolucionario. El marxismo conquistó su merecido territorio en la esfera académica, pero perdió al mismo tiempo su carácter políticamente revolucionario. Los nuevos lemas de la izquierda no eran ya la toma del poder o la fiscalidad progresiva, sino los derechos de los homosexuales y el amor libre, temas genuinamente burgueses. La defensa de derechos individuales (burgueses, aunque no garantizados por la propia burguesía) había suplantado como propósito principal y como orientación ideológica a la prosecución de la revolución socialista integral. No era ya, como denunció Benjamin en la época del fascismo, que la política se hubiese estetizado –lo que seguía siendo cierto–, sino algo peor: la política se había “culturalizado”. Los problemas esenciales eran ahora los de la “cultura” (los derechos de las minorías, de las nacionalidades, lenguas o “culturas” oprimidas, de las mujeres, de los homosexuales); parecía más importante inculcar una moral sexual libertaria que suprimir la propiedad privada de los medios de producción; a ningún revolucionario clásico se le habría ocurrido jamás que su tarea consistía en indicar a la gente, como hacían los curas, qué conducta sexual debían adoptar: su indiferencia hacia tales asuntos demostraba su auténtica tolerancia y relativismo moral; en cambio, los presuntos herederos de aquella ideología marxista se presentaban ahora como una nueva orden de iluminados que exhibían la conducta buena, “libre” y “crítica” frente a la mala, “retrógrada” o “patriarcal” (y con una leve dosis de mala fe, los más zafios espíritus conservadores podían decir que se trataba de hacer del libertino el modelo de la virtud). Y no es que la teoría marxista tuviese que obviar estas cuestiones “culturales”; más bien al contrario, debía explicar la relación entre esas sensibilidades y deseos y el orden socioeconómico. Lo que sugiero es que el pensamiento izquierdista se había alejado de los críticos modelos de razonamiento del materialismo histórico para abrazar discursos formalistas e idealistas (semióticos, culturalistas, etc.).

Con todo, aun si el cariz contestatario (tipo “mayo francés”) del nuevo izquierdismo no fuese una comedia burguesa sino un verdadero empeño crítico y emancipador, habremos de admitir que adherir a un conjunto de actitudes e ideas contestatarias no es en sí una novedad en la historia de la cultura moderna, ni lo es en particular el hecho de que algunos de los que mantienen una ideología revolucionaria sean historiadores del arte y propugnen una historia del arte socialmente crítica. Lo único novedoso es que los partidarios de esta contestación crítica la conciban como una orientación teórica destinada a cambiar la esencia de la disciplina. Como decía hace unos años Roy T. Matthews, para quienes recibieron un dila-

tado entrenamiento como historiadores y se interesaron siempre por las obras de arte como documentos para la historia de la cultura, nada suena a verdaderamente nuevo en el relativismo y preocupación por la contextualización de que hacen gala los “nuevos historiadores del arte” (13); menos aún para quienes se formaron en la tradición crítica del materialismo histórico; ni siquiera es nueva la preocupación por la crítica ideológica. Y la novedad radical se convierte en puro espejismo cuando consideramos el hecho de que ninguna de las pretendidas formulaciones críticas ha podido prescindir del aval de la tradición académica. Aunque Jonathan Harris considere, por ejemplo, que la posición de Svetlana Alpers contra la tradición académica es muy radical, yo creo que es, por el contrario, bastante prudente y continuista, e incluso muy tímida en varios aspectos (*v.gr.* en su poco razonado rechazo del tema de la religión como irrelevante para explicar la singularidad o la evolución de una sensibilidad artística).

Cuando niego que sean nuevas las pretensiones de los estudios de “cultura visual” no estoy negando que tales estudios carezcan de sentido y valor. Como hemos visto, una década antes de que se institucionalizase e hiciese omnipresente la perífrasis “cultura visual” ya se había reconocido editorialmente la de “nueva historia del arte” –junto con otras similares, como historia “radical” o “crítica”–; añadamos ahora que esta segunda designación se aplicó retroactivamente y que, como es fácil comprobar, por *extensión* vendría a designar lo mismo que aquélla. Los ensayos de Barthes, Mukarovsky, Bonnefoy, Marin, Foucault, Serres, Baudrillard y Lebensztein que Norman Bryson recopiló en *Calligram: Essays in new art history from France* (14) tuvieron y siguen teniendo una gran frescura y aportan una valiosa colección de problemas e ideas. Los estudios de Camille sobre la ideología asociada a la imaginería medieval, o los recogidos por Nathalie Kampen sobre la sexualidad en el arte antiguo, o la interpretación que hace Paul Duro de la pintura del siglo XVII, o Suzanne Lewis del Tapiz de Bayeux, o Vladimir Paperny de la arquitectura en la época de Stalin, etc. (15) son aportaciones valiosas a la historia del arte, si bien pecan en general de un ocioso exceso semiótico de juegos derridianos. Pero difícilmente bastan para hacer cambiar radicalmente los juicios a que ya nos había acostumbrado la historiografía anterior. Además, en general adolecen de una ausencia completa de análisis del desarrollo artístico; el cambio y la experiencia histórica no juegan un gran papel en estos análisis (de ahí que a sus autores les seduzca la idea de renombrar la “historia del arte” como “estudios visuales”; pero muchos de nosotros todavía nos consideramos esencialmente historiadores, sentimos que nuestro continente epistemológico es la historia, y vemos justamente en lo histórico la única garantía de una actitud crítica). En cuanto a los asuntos tratados, no son nunca nuevos, como revela incluso el simple examen de la bibliografía que exhiben.

Conviene detenerse un poco en el ambiguo papel que juega la perspectiva histórica en este territorio de la “cultura visual”. En la presentación de la mencionada antología, Bryson enfatizó especialmente lo que la reciente lingüística podía hacer por salvar a la historia del arte de su atraso relativo respecto a otras disciplinas humanísticas por su frugal dieta de documentos y de propósitos. Pero debemos preguntarnos qué claridad aportaba a un proyecto de enfoques y propósitos nuevos la inclusión de discursos como el célebre análisis que Foucault hacía de *Las meninas*, o el que Julia Kristeva hacía de Giotto, y sobre todo qué relación podían tener estos bastante arbitrarios y casi delirantes discursos pseudo-, para- o meta-psicoanalíticos con la historia social del arte. Por otro lado, el ensayo de Barthes sobre la pintura holandesa del siglo XVII (“*Le monde-objet*”) no pasaba de ser un tradicional ejercicio de erudición típicamente humanista: los



pintores holandeses del siglo XVII sustituyeron la religión por la vida mundana como objeto principal de la pintura, las formas e ideas abstractas (heroicas, aristocráticas) por las puras apariencias que vibran en la atmósfera y que hacen la felicidad de sus propietarios burgueses... Venía a ser como la apoteosis visual del *encomium moriae* o “elogio de la mundanería” –o la “vulgaridad”, o la “tontez”– que hiciera Erasmo en el siglo anterior. La tesis de Lebensztejn sobre Alexander Cozens, de un orden filosóficamente más elevado pero también más equívoco, trataba el borrón como expresión paradigmática de lo sublime, lo sugestivo, lo libre imaginario. En fin, el texto de Derrida sobre la incoherencia de Kant en la desestimación de los *parerga* como fundamento de la obra de arte, adopta tintes bastante esotéricos, sigue trayectorias un tanto “oblicuas” y “tangenciales” –o, si se quiere, superficiales–, y desde luego es imposible ver qué conexión podría tener con la historia social del arte, ni con un enfoque psicoanalítico ni con uno cultural-relativista, etc.; es, a lo sumo, un divertido ejercicio semiótico. Aquellos diversísimos ensayos que Bryson agrupó bajo el epígrafe de la “nueva historia del arte” se habían producido en las décadas anteriores, sin el menor propósito deliberado de construir una teoría histórica unitaria en tal sentido y de hecho sin una orientación filosófica coherente. Tomemos de nuevo como ejemplo el ya mencionado estudio de Paul Duro, editado en la serie dirigida por Bryson, *The Academy and the limits of painting in seventeenth-century France* (1997). Como la producción inicial de la “nueva historia del arte” se había concentrado en temas de los siglos XIX y XX, podía haberse esperado que este libro de Duro aportase una novedad crítica en el dominio de nuestra interpretación de la pintura del XVII. Pero en los semióticos juegos derridianos de Duro –a propósito, por ejemplo, de la característica histórica diferencial de la Academia, o del sentido de las tesis de Bosse sobre la primacía de la perspectiva– no encontramos nada que nos haga cambiar los juicios a que ya nos había acostumbrado la historiografía tradicional. Los tópicos mismos son los que ya habían tratado otros autores mucho antes –como lo atestigua incluso la propia bibliografía ofrecida. Y, más sorprendentemente aún, Duro elude prácticamente cualquier discusión de los cambios históricos en los que se ve envuelto el desarrollo artístico; el cambio y la experiencia histórica no juegan el menor papel en sus análisis.

Es posible –y es por cierto mi propia opinión– que el marxismo fuese la más potente –si no a veces la única– filosofía capaz de dar eficacia, fecundidad y coherencia crítica a las investigaciones culturales de aquella época; y, bien mirado, a ningún estudio serio de aquellos tiempos, incluyendo los de autores liberales y antimarxistas, le faltó la dosis de criticismo materialista que esta doctrina aportó a la historia del pensamiento. Pero el marxismo no era, cómo decirlo, una teoría “inmaculada”; él mismo predicaba el compromiso hasta mancharse, y desde luego nadie podía ignorar el vínculo, ya se juzgase contingente o inexorable, entre la filosofía marxista y los ásperos acontecimientos sociales en la historia del socialismo real. Esa extrema aspereza de los hechos reales no podía por menos de desembocar en una diversificación imbele del marxismo, e incluso en un descrédito. Para algunos, la “nueva historia (social) del arte” era no sólo un proyecto para rescatar la historia del arte de los *impasses* de las limitadas metodologías y monótonos propósitos tradicionales, sino también un intento de revigorar el marxismo en una época de cruzada ideológica del liberalismo más reaccionario.

Pero debemos insistir en el equívoco modo en que los partidarios de los estudios visuales han enjuiciado el papel de la contextualización histórica. Algunos han pretendido que estos estudios se distinguen por haber vuelto a celebrar explícitamente las virtudes teóricas de la contextualización, de la incardinación so-

cial, de la investigación del sentido histórico de la producción y la recepción artísticas. Me parece dudoso que así sea, y en todo caso tampoco sería nada nuevo. Por no hablar de diversas generaciones de marxistas (Plejánov, Fisher, Hauser...), basta pensar en autores no marxistas como Taine, o incluso en autores con un sentido de la historia no exento de auténtico idealismo, como Burckhardt, para desvanecer la ilusión de que es una novedad la afirmación de que el sentido del relativismo o del contexto histórico debe guiar metodológicamente a la historia del arte. Hablar de novedad aquí es como descubrir las sopas de ajo (más exageradamente, William Homer decía que es como “redescubrir la rueda”) (16). Podemos divertirnos mucho cuando oímos que alguien descubre el Mediterráneo. El escarnio de la fatuidad no deja de ser un deporte entretenido, pero inocuo y pueril. Personalmente no me interesa, ni me parece verdaderamente crítico. Lo que yo creo es justamente lo contrario. Porque *si dos dicen lo mismo no es lo mismo*: si se dice lo mismo en contextos distintos, en épocas distintas, no es lo mismo. Defender el relativismo histórico –o mejor dicho el materialismo histórico– a finales del siglo XIX o a principios del XX no significa lo mismo que enfatizar la necesidad de contextualizar sociológicamente los estudios históricos a finales del siglo XX o a principios del XXI. Pero entonces ¿dónde radica realmente la novedad? Superficial o secundariamente, parece haber novedad en la intensidad que adquieren los aspectos teóricos y en la reflexión metodológica sobre la propia disciplina de la historia del arte. De un modo más fundamental, la novedad es ideológica, y tiene que ver con la rápida extensión e institucionalización de la expresión que estamos considerando, “cultura visual”. En la insistencia en la “cultura visual” lo interesante y lo novedoso no es lo “visual”, sino el otro término, lo “cultural”. Dedicaré el resto de esta ponencia a aquilatar sintéticamente esta conclusión, explicando mejor qué rasgos irracionales encierra la idea de “cultura” y qué consecuencias ideológicas acarrea su uso.

Niego, pues, la novedad radical que tales estudios pretenden –y también, como enseguida explicaré, que la expresión “cultura visual” encierre un significado bien definido. Pero insisto, *duo si idem dicunt non est idem*. No es lo mismo plantear lo mismo en una circunstancia distinta. Lo nuevo aquí y ahora, amén del propio término “cultura visual”, nunca antes usado, tiene que ver con los propósitos ideológicos, social o políticamente críticos, que estos estudios declaran explícitamente. Y hasta cierto punto estos compromisos ideológicos son algo bastante singular, considerados como una corriente declarada en la producción académica de la historia del arte. Podríamos decir que lo más “nuevo” de la “nueva historia del arte” es el haber reiterado, quizá exageradamente, la necesidad de explotar las estrategias críticas que ya se habían ensayado mucho antes, insistiendo a veces en desvincularlas de los lugares comunes acrílicos que se habían deslizado en el desarrollo de la disciplina. En especial, la “nueva historia del arte” recoge la preocupación por la crítica ideológica –aunque a veces se convierte ella misma en producción ideológica, en el sentido acrílico del término. Algunos autores, por motivos razonables, han preferido hablar de una historia del arte “radical” o “crítica” en lugar de “nueva”. (N.B., por otro lado, que la categoría de “crítico” ha sido tradicionalmente usada en un sentido muy ajeno al del compromiso político; por ejemplo, en la forma en que Podro se refiere a los “historiadores críticos del arte”; un caso similar es la significación que tenía el término “anarquía” en el célebre y magistral *Arte y anarquía* de Edgar Wind, completamente ajena a su significado político.) (17) Ya he explicado que en mi opinión este giro crítico fue una reacción natural a la gran ofensiva conservadora que aconteció durante la era Reagan-Tatcher, coincidiendo con la caída de

los regímenes comunistas. Frente a aquella nueva hegemonía del pensamiento conservador, que sólo ahora parece estar periclitando, muchos intelectuales izquierdistas sintieron la necesidad de incrementar el sentido políticamente combativo de sus estudios académicos –lo que en suma he caracterizado como la fase 4ª y última de esta evolución de la idea de “cultura visual”. De manera explícita y altisonante se plantea entonces una lucha contra posiciones académicas consolidadas a las que se acusa de ser conservadoras no sólo intelectualmente, sino en sus consecuencias políticas. Como en otras ocasiones en el pasado, también aquí el tono polémico puede estar a veces motivado por el interés laboral de los investigadores jóvenes en suplantar a los viejos profesores; la industria editorial, para la que toda especie de novedad real o aparente resulta siempre un eficaz reclamo, ayuda también en estas luchas; por otro lado, el relativo éxito editorial de toda suerte de novedades fingidas o sinceras es un mentís al alegato contra la resistencia institucional a las nuevas propuestas; mi opinión es que cualquier propuesta que lleve la etiqueta de lo nuevo o lo novísimo será aplaudida institucional y comercialmente, con independencia de que dicha novedad resulte eficaz o inocua en la lucha política, y con independencia de que la novedad sea o no verdadera. En esto me parece muy desacertada la opinión de Jonathan Harris de que la “nueva historia del arte” ha tenido que enfrentarse a una dura resistencia institucional y editorial (18).

(Otra diferencia de contexto consiste en que la historia del arte había pasado de ser una minoritaria ocupación burguesa a convertirse en la profesión elegida por una gran población proveniente de todas las clases sociales. Esta nueva circunstancia vuelve más plausible la aparición de corrientes socialmente críticas.)

En conclusión, ¿cómo podemos caracterizar con exactitud lo que hay de verdaderamente inaudito en toda esta profusión de declaradas innovaciones metodológicas y temáticas? Por un lado, como he reiterado, el contexto histórico y social, la coyuntura política mundial; y por otro, un aspecto en mi opinión más claramente novedoso consiste en algo aparentemente muy sencillo, algo que ya he anunciado al principio y a lo que aún no se ha prestado suficiente atención: justamente el hecho de utilizar la perífrasis “cultura visual”. Y como ya he dicho, lo de verdad nuevo en la idea de cultura visual no debemos buscarlo en el adjetivo “visual”, sino en el sustantivo “cultura”. Al fin y al cabo, la importancia de la producción artística, y en general de las imágenes que las sociedades del pasado han dejado, nunca fue desestimada por los historiadores. Desde el Renacimiento, los objetos visuales han sido considerados evidencias histórico-culturales tan fehacientes como los documentos textuales. La distinción entre monumento y documento se disuelve rápidamente a partir de ese momento, y puede considerarse completamente desaparecida en el momento en que la historia se convierte en una disciplina y una asignatura, en el siglo XIX. El énfasis en “lo visual” no es, pues, ninguna novedad; sí lo es el énfasis en “lo cultural”, una auténtica marca distintiva de la producción ideológica reciente.

Ya me he referido a algunas de las declaraciones que de tanto en tanto han advertido, como yo ahora, que lo que involucran, temática y metodológicamente, los estudios “visuales” es en general viejo y conocido. Pero nunca en períodos anteriores se había hecho de la idea de cultura –y sobre todo de la *palabra* “cultura”– un emblema tan distintivo y al mismo tiempo tan vacío de significado, como le ocurre a todos los grandes lemas que han resultado histórica y socialmente significativos y distintivos (los de patria o

raza, o Gracia, o destino, o nación, o democracia, o ser, o emanación, etc.). La vacuidad parece muchas veces una condición imprescindible para el éxito social. La cultura es, no cabe dudarlo, un auténtico mito, como el filósofo Gustavo Bueno ha puesto de manifiesto muy fehacientemente (19). Lo que más revela su índole de puro espejismo ideológico es el hecho de que quepa adjetivarla de infinitas formas (cultura deportiva, cultura artística, cultura democrática, cultura religiosa, cultura hedonística, cultura visual, cultura política, cultura culinaria... casi siempre con matices meliorativos, aunque sin evitar especialmente involucrar a la santa cultura en lo peyorativo, como sería hablar de una cultura de la violencia, una cultura antidemocrática...). La cultura pierde su rigor intelectual como categoría antropológica y se convierte en enseña reivindicativa, de valor político, adquiriendo al mismo tiempo significados “irritantes” –en el sentido de Ogden y Richards, es decir “emocionales”, irracionales, no denotativos.

Nos pondrán en un aprieto si nos preguntan qué cosa es la “cultura visual”, porque ya antes nos ponen en un aprieto al preguntarnos qué cosa es la cultura a secas (nadie tiene especial dificultad en comprender qué es lo visual, aunque cada cual pueda discrepar a la hora de calibrar su importancia en la formación de la “mentalidad”). Ya en 1952 Kluckhohn y Kroeber examinaron el uso que hasta entonces se había hecho del concepto de cultura, y el resultado fue un caleidoscopio sumamente heterogéneo y hasta contradictorio de ideas (20). Desde entonces su significado, lejos de diafanizarse, se ha vuelto cada vez más oscuro e incierto, hasta el punto de que a diario vemos multiplicarse el número de los antropólogos que evitan la palabra “cultura”, o que explícitamente denuncian el misticismo que encierra. Y si esto sucede en el terreno de la investigación antropológica, aún es más grave el problema para la historia y la teoría del arte, donde no se ha abordado nunca un examen crítico de la categoría de “cultura”. Esta categoría resulta cada vez más enigmática, y requiere especialistas para dilucidarla. Esto ocurre, si se quiere, con todas las cuestiones abstractas de cualquier disciplina humanística. Al fin y al cabo, toda ciencia revela el verdadero sentido de lo manifiesto mediante lo latente, pero con la idea de cultura hay un agravante, a saber: que el concepto mismo de lo cultural es en sí un misterio esotérico y no algo de verdad aparente cuya auténtica naturaleza haya que descubrir en sus ocultas profundidades –como sería el caso de lo político, lo económico, lo ético o lo artístico.

Bien podría suceder que con el tiempo se hiciese patente el carácter ilusorio o metafísico de la idea de “cultura visual” –en el sentido en que los positivistas lógicos concibieron la metafísica. En el tránsito de la Edad Media a la Moderna se pasó de apelar familiarmente a la Gracia a ignorarla absolutamente; de creer que se sabía qué cosa era la Gracia a no inquietarse lo más mínimo por tan espinosa cuestión; el mundo moderno también dejó de interesarse por asuntos como el sexo de los ángeles o si 100.000 de ellos podían danzar en la punta de un alfiler, pero no las ignoró hasta el punto de olvidar la posibilidad misma de mencionarlas. Al contrario, inventó la categoría crítica de “discusión bizantina”, que no existía en el momento en que tales discusiones se ejercitaban y tenían sentido; hablar ahora de una “discusión bizantina” es afirmar que la misma carece de significado, pero cuando realmente se ejercitaron tales discusiones parecían tenerlo –y en un cierto “sentido” lo tenían. Algo así me parece que sucede hoy con la idea de “cultura”. Y en las últimas décadas se ha producido otro notable desplazamiento verbal. En el terreno más vanguardista de la historia y la crítica del arte se ha pasado de hablar despectivamente de la “cultura” como distinción clasista [elitista, aristocrática, burguesa] a asumir la categoría antropológica indefinida de cultura como

algo que, por caracterizar a cualquier manifestación humana, no caracteriza ninguna. La cultura se maneja entonces de un modo muy parecido a como en la Edad Media se manejó el inasible concepto de gracia. Sería bueno que nos esforzáramos en procurar que a esta categoría le ocurra algo parecido a lo que ocurrió con la idea de una “discusión bizantina”.

Resumiendo, diré que lo que hay de interesante en muchos de los nuevos estudios “visuales” es algo que ya se ha practicado antes, es decir nada verdaderamente nuevo; por otro lado, lo de verdad nuevo, el énfasis en la incierta idea de “cultura”, es una especie de espejismo dialéctico. En los mejores ejemplos, “cultura visual” es una manera sintética de referirse a problemas característicos de la “sociología del arte” (y sería muy interesante indagar por qué parece evitarse nombrar esta otra categoría, cuando de hecho se la está ejercitando). En los peores, la perífrasis “cultura visual” se usa de un modo esotérico, motivado por la falacia verbalista consistente en creer que algo se define simplemente con darle arbitrariamente un nombre (como creer que hablo de algo cuando me refiero a un “decaedro regular”). Y algo peor aún: la apelación a la cultura (o al simbolismo) funciona a menudo como evitación del análisis concreto de las situaciones sociales concretas, de lo sociológico. Por ejemplo, estamos ya saturados de pseudoexplicaciones culturalistas que pretenden hacernos creer que ciertos conflictos vecinales proceden de las distintas maneras de entender el mundo que tienen los diferentes colectivos raciales, evitando que sospechemos que el malestar social tiene causas económicas; la absurda persuasión de que se trata de cuestiones “culturales” tiene así un efecto opiáceo. En la mayor parte de lo que circula bajo el rótulo de “cultura visual” encontramos elucubraciones que evitan pisar el terreno de lo concretamente histórico, de lo concretamente social (21).

Parafraseando un célebre *referee* sobre un artículo enviado a cierta publicación matemática, podemos decir que en las propuestas teóricas de la “cultura visual” hay cosas “nuevas e interesantes”, pero lamentablemente las interesantes no son nuevas y las nuevas no son interesantes, lo que nos autoriza un poco a pasar página.

Temo haber planteado más problemas de los que he resuelto y haber convertido socráticamente en un embrollo lo que antes parecía una banalidad. No me voy a disculpar por ello. Creo sinceramente que suscitar perplejidad es un ejercicio crítico y fecundo. Quien siembra la duda cosechará la verdad. Así que me sentiré satisfecho si alguien juzga que lo he dejado todo suficientemente confuso.



## Notas

1. ALPERS, Svetlana: *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987 (1983), pág. 28; también en “Visual culture questionnaire”, *October*, nº 77, 1996, pág. 26.
2. CAUMAN, Samuel: “Art and the teacher: A plea for relativism”, en *Parnassus*, t. XIII, nº 4, abril de 1941, págs. 134-135 y 153.
3. CAUMAN, Samuel: “The great moderns: A reappraisal”, en *College Art Journal*, t. II, nº 4, mayo de 1943, págs. 103-109.
4. HUGHES, Stuart H.: “Historia, humanidades y cambio antropológico” (1962), en *La historia como arte y como ciencia*, Madrid, Aguilar, 1967 (1964), págs. 33-54. A nadie se le escapa que una de las aparentes novedades conceptuales involucradas en el uso y abuso de la expresión “cultura visual” es el hecho de juzgar la vista como preponderante en la formación de una concepción del mundo. En cualquier caso, se trataría en mi opinión de una exageración, que un examen atento podría desacreditar fácilmente. Supervalorar la vista sobre el oído, o el “ver” sobre el “hacer” –o en general sobre el “conocer” por cualquier otro medio– es un error común; me recuerda el conocido chiste de aquel que decía: “Yo sé lo que es trabajar, porque lo he visto”. Y se trata de una exageración que, por lo demás, tampoco tiene nada de novedosa (el *saper vedere* de Leonardo –su insistencia en la primacía de la vista como base de la inteligencia– podría, si se quiere, ponerse como ejemplo temprano de esta convicción). Esas ideas tan abstractas distan mucho de ser claras ni coherentes, y no nos costaría hallar sugestivas contradicciones. Por ejemplo, en su obra póstuma *Theory of the film* (Londres, Denis Dobson, 1952), Béla Balázs partía de la premisa de que la invención de la imprenta había transformado la hasta entonces cultura visual en una cultura de conceptos.
5. BELL, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977 (1976), págs. 107-111.
6. La muestra relativa a la expresión “visual culture” es de 2500 artículos, la correspondiente a la expresión “new art history” es de unos 500. Fue recopilada en marzo de 2008; aumenta continuamente (más de 500 nuevos entre marzo y septiembre). El aparente descenso de la frecuencia (en la gráfica) a partir del año 2000 no es significativo, debido a que existe una dilación (que estimo entre 4 y 8 años) en la incorporación de la mayoría de los textos originales a las bases de datos. La línea vertical de puntos indica entonces el límite aceptable para nuestra estadística en estos momentos.
7. REES ALAN LEONARD Y BORZELLO, Frances (ed.): *The new art history*, Londres, Camden Press, 1986.
8. BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann y MOXEY, Keith (ed.): *Visual culture: Images and interpretation*, Hanover-Londres, Wesleyan University Press/University Press of New England, 1994.
9. HARRIS, Jonathan: The new art history: *A critical introduction, Londres-Nueva York, Routledge, 2001, p. 6 y n. 1 (p. 29)*.

10. GOWANS, Alan: “On parallels in universal history discoverable through arts and artifacts: Principles for a new art history”, ref. en *The Burlington Magazine*, t. CXIV, nº 836, noviembre de 1972, p. 813.

11. En las sesiones de debate, esta irónica alusión mía a la inminente aparición de una historia *ecologista* del arte suscitó una oportuna observación de Fernando Marías, quien puso algún texto de Roland Recht como ejemplo de que ya podía considerarse existente semejante modalidad. Pero esta salvedad se había originado a partir de un equívoco. Entonces no consideré oportuno extenderme, dada la apremiante escasez de tiempo, en el importante asunto de la diferencia entre “ecologismo” y “ecología”. Ofrezco aquí unos pocos –espero que suficientes– argumentos para aquilatar esa distinción, porque el irracionalismo que afecta al ecologismo es un buen ejemplo del irracionalismo que envuelve la mítica noción de “cultura” a la que enseguida me referiré, y también en este extremo suscitó ciertas reservas de Fernando Marías. La ecología es una ciencia –en esencia no distinta de la cibernética, esto es el estudio del equilibrio de sistemas complejos y cambiantes–; el ecologismo, en cambio, es una superstición –o una ideología, si se quiere. El ecologismo tiene tan poco que ver con la ecología como la astrología con la astronomía –o como el feminismo con el estudio de la psicología femenina, o como el libertarismo con el estudio histórico de los procesos de emancipación social. Es una suerte de misticismo que, pese a su aparente novedad, hunde sus raíces en viejas supersticiones. Podríamos caracterizarlo como una nueva versión del rousseauismo, en la medida en que espiritualiza la naturaleza, esto es en que concibe a ésta como un espíritu y no como un escenario. Y esta índole espiritualista del ecologismo –tan comprometido con esa nueva versión de la moralina victoriana que se ha dado en llamar *political correctness*– ha sido a menudo denunciada por muchos científicos, sobre todo a causa de que el ecologista se declara comúnmente enemigo de la técnica. Es un individuo que hablan con terror de la química, diciendo, por ejemplo, que algún alimento “es química”, o sea no natural (no “ecológico”, se atreven a decir los más necios); se ofende ante la intervención de las autoridades sanitarias que con el adecuado uso de sustancias conservantes procuran evitar la intoxicación masiva, porque sospecha oscuramente que los científicos son unos envenenadores natos; y así encomia la leche cuyo calcio proviene de la misma leche, como si este “calcio de la leche” fuese otro elemento de la tabla periódica, etc. Ya en 1992 se celebró en Río de Janeiro una “Cumbre de la Tierra”, en la que se elevó a los Jefes de Estado de varias naciones un documento que había sido redactado antes en Heidelberg y firmado por centenares de intelectuales de todo el mundo, destacando entre los primeros nada menos que cincuenta y dos premios Nobel. Allí se encontraban personalidades del mundo científico como Pierre-Gilles de Gennes, Haroun Tazieff, el célebre geógrafo Yves Lacoste, el demógrafo Hervé Le Bras, figuras relevantes de las ciencias humanas como Luc Ferry, Pierre Bourdieu o Bernard Kalaora, médicos como Maurice Tubiana, Julius Axelrod o Henri Atlan, e incluso escritores y ensayistas tan carismáticos como Eugène Ionesco o Umberto Eco. El llamado “*Appel de Heidelberg*” denunciaba “la emergencia de una ideología irracional que se opone al progreso científico e industrial y perjudica al desarrollo económico y social”, y acababa con estas palabras: “Los mayores males que amenazan nuestro planeta son la ignorancia y la opresión, y no la ciencia, la tecnología o la industria, cuyos instrumentos, en la medida en que son administrados de manera adecuada, son útiles indispensables que permitirán a la humanidad combatir, por ella y para ella, lacras como la superpoblación, el hambre y las pandemias.” La declaración provocó una agreste polémica que casi no traspasó las fronteras francesas. Luc Ferry escribió un libro ampliando

las acusaciones al ecologismo como movimiento reaccionario e irracionalista (*Le Nouvel Ordre écologique: L'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Bernard Grasset, 1992). El manifiesto de Heidelberg aún adolecía de cierta indeterminación y de un chocante estilo ilustrado, un poco ajeno al espíritu científico, realista y crítico. Pero revelaba inequívocamente el malestar generalizado entre los hombres de ciencia frente a la repunta de una mentalidad irracionalista. Infinidad de filmes –de los que podríamos destacar *Pocahontas*, de Gabriel y Goldberg, y toda una serie de nuevas versiones de los clásicos héroes de cómic, o la deplorable versión reciente de *Ultimátum a la Tierra*, de Scott Derrickson, etc.– dan prueba de ese misticismo espiritualista que es el substrato del ecologismo. Acompaña siempre a esa ideología mística una letanía de lastimeras quejas contra las consecuencias morales de la secularización, contra el materialismo o contra la ciencia –¡como si alguna vez o en parte alguna el escepticismo científico hubiese logrado amenazar con impregnar nuestra cultura!–, confundiendo a menudo el racionalismo con las lacras sociales acarreadas por la economía capitalista. Pero el escepticismo o el desencanto completo a que conduce el racionalismo científico es un hecho intelectualmente irrenunciable: es, sencillamente, honestidad intelectual. Ninguna culpa tiene la ciencia de haber descubierto que el aire no estaba poblado de espíritus, que el arco iris no era magia celestial o que las estrellas son masas de gas incandescente. Los hombres no se harán peores por saber a qué atenerse en materia de creencias fantásticas; posiblemente tampoco se harán mejores. La estratagema del idealismo y de la religión es una astucia ilícita: el mundo es ahora infeliz porque ya no hay nada sagrado, nos insinúan. Pero esto no es una idea que sólo tenga cabida en mentes ignorantes, como aún creen algunos ingenuos picados de ideas voltaireanas, sino una ilusión de muchos hombres cultos, pues ni entre quienes han admitido la necesidad y dignidad del escepticismo racionalista faltan los que sucumben ante la tentación de un fácil vaticinio al lamentar que ese escepticismo haya sido la causa de la deshumanización. La honestidad intelectual consiste en no engañar y en no engañarse a sí propio, en abandonar toda ilusión, toda mentira, por encantadora que resulte. ¡Es tan fácil decir que la culpa de la degradación de la vida humana la tiene el maquinismo, la técnica! Es como aquel viejo absurdo popular de echar la culpa de todo a los curas. La degradación del trato entre los hombres es producto de su organización socioeconómica, como lo es la técnica misma. Muchos brillantes científicos sueñan con el día en que se pueda fabricar una máquina inteligente. La sociedad entera tiembla ante tal posibilidad, porque ve peligrar la personalidad humana, ahora que la “personalidad” ya no es sino una quimera vacía. El “complejo Frankenstein” de que habló Asimov, el miedo a que las máquinas usurpen el dominio de la Tierra y esclavicen a los hombres, que representan tantas historias de ciencia ficción, no es sino una inconsciente meditación sobre el carácter esclavista de la sociedad humana real. El lamento típico por una deshumanización pretendidamente derivada de la tecnología es ignorancia de lo que significa el escepticismo y la ciencia. Es esa queja absurda la que caracteriza la ideología dominante, y no necesariamente en el sentido de que representa a los ignorantes, que forman legión, sino también a todos esos hombres cultos e inteligentes que lamentan el desencanto sin comprender la raíz socioeconómica y no “tecnológica” de los desequilibrios. Dicho esto, añadiré que en Roland Recht no encuentro ninguna tendencia hacia el misticismo ecologista, sino un interés hacia aspectos ecológicos o tecnológicos que pueden tener su influencia en la producción artística. En *À quoi sert l'histoire de l'art?* (2006), por ejemplo, este autor se ha referido a los efectos de la masificación del turismo museístico sobre la acelerada degradación material de las obras; deplora que los intereses mercantiles, bajo el disfraz del enriquecimiento cultural y del patri-

monio, estén dificultando o imposibilitando estrategias eficaces de conservación; censura que los grandes museos se hayan deslizado a la exigencia mercantil de proporcionar un ocio no inteligente, sino vulgarmente consumista, reforzando así el sentimentalismo en detrimento de una verdadera conciencia del patrimonio —o si se quiere de los valores históricos—; hasta aquí, nada que tenga que ver con el misticismo típico de los movimientos ecologistas. Otras observaciones más o menos marginales de Recht (en *La circulation des artistes, des œuvres et des modèles dans l'Europe médiévale* [1988], *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques* [1989], *Le croire et le voir: L'art des cathédrales* [1999]) corresponderían también al estudio de la influencia de factores ecológicos en la producción artística, y aún se colocan a mucha distancia de lo que yo insinuaba con la inminencia de una “historia ecologista del arte”. Tampoco sería el caso del tratamiento de cuestiones de “arte y ecología” que empieza a proliferar en cursos de postgrado de algunas universidades, o del Congreso sobre *Prospettive integrate: Il paesaggio tra estetica, etica ed ecologia* (Cuneo, 5-6 de noviembre de 2004, actas publicadas por Roberto Franzini Tibaldeo, Caraglio, Marcovaldo, 2006), o del libro de Eugenio Battisti *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio* (Firenze, Leo S. Olschki, 2004), u otros de temática afín.

12. CF. CLARK, Timothy J.: “The conditions of artistic creativity”, en *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, págs. 561 y ss.

13. MATTHEWS, Roy T.: Reseña de *Dynamics of the pictured page: Representing the nation in the 'Illustrated'*, de Peter W. Sinnema, en *Albion (A Quarterly Journal Concerned with British Studies)*, t. XXXII, nº 2, verano de 2000, pág. 330.

14. Bryson, Norman (comp.): *Calligram: Essays in new art history from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

14. Véanse las referencias de estas obras en la nº 18.

16. HOMER, William Innes: “Visual culture: A new paradigm”, en *American Art*, t. XII, nº 1, primavera de 1998, p. 8.

17. PODRO, Michael: *The critical historians of art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1982 (deplorable versión española en ed. Visor); WIND, Edgar: *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967 (1960).

18. Ya en la primavera de 1988 —es decir, tan sólo dos años después de la edición de la miscelánea de Rees y Borzello— la Cambridge University Press anunciaba una serie explícitamente titulada “Cambridge New Art History and Criticism”, cuyo primer volumen sería la colección editada por Norman Bryson *Calligram: Essays in new art history from France* —que, como ya he apuntado, compilaba a tal propósito escritos muy anteriores de muy diversos autores. Agrupados bajo el mismo rótulo, en la serie dirigida por Bryson fueron apareciendo, entre otros: Michael Camille, *The gothic idol: Ideology and image-making in medieval art* (1990), Mark A. Cheetham, *The rhetoric of purity: Essentialist theory and the advent of abstract painting* (1991), Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beyond piety: Critical essays on the visual arts (1986-1993)* (1995), Amelia Jones, *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp* (1995),

Jaś Elsner (ed.), *Art and text in Roman culture* (1996), Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the visual arts* (1996, reed. 2008), Nathalie Boymel Kampen (ed.), *Sexuality in ancient art* (1996), Paolo Berdini, *The religious art of Jacopo Bassano: Painting as visual exegesis* (1997), Victor I. Stoichita, *The self-aware image: An insight into early modern meta-painting* (1997), Wolfgang Kemp, *The narratives of gothic stained glass* (1997), Paul Duro, *The Academy and the limits of painting in seventeenth-century France* (1997), Jill M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio: Studies on illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini* (1997), Suzanne Lewis, *The rhetoric of power in the Bayeux Tapestry* (1998), Vladimir Paperny, *Architecture in the age of Stalin* (2002), Arden Reed, *Manet, Flaubert, and the emergence of modernism: Blurring genre boundaries* (2003). La mayoría de estos trabajos han sido producidos de forma ajena a todo propósito programático –salvo por el sensible *penchant* derridiano de algunos de ellos–, de manera que podríamos, sin exagerar demasiado decir que “new art history” no pasa de ser una etiqueta editorial. En el mismo año 1988, en el marco del 46º encuentro anual de la American Society for Aesthetics, se consagró una sesión al tema “The new (?) art history”, en la que intervinieron John O’Brian (“What’s new in the new art history?”), Thomas DaCosta Kaufmann (“Cultural institutions and the topography of art history”), Michael Marrinan y Arthur Coleman Danto (cf. “The American Society for Aesthetics: Forty-Sixth Annual Meeting”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, t. XLVI, núm. 4, verano de 1988, p. 537). Al año siguiente, el *Critical Inquiry* de Chicago publicaba una colección de ensayos “en” –más que “sobre”, como advertía el editor, W.J.T. Mitchell– la “nueva historia del arte” (*Critical Inquiry*, t. XV, nº 2, invierno de 1989). Las “más interesantes nuevas direcciones” de la historiografía artística, según Mitchell, abarcaban temas centrales como el discurso de una descripción histórica del arte (*sic*), la materialidad de la superficie pictórica, el papel del género, la relación entre representación visual y lenguaje, o la mediación de la historia social y económica en la producción pictórica (“Editor’s introduction: Essays toward a new art history”, op. cit., p. 226). En menos de una década pudo apreciarse entonces que, si a comienzos de los años 80 la “nueva historia del arte” aparecía como un desafío crítico a la tradición académica, enseguida se convirtió en una variante de la ortodoxia –de un modo muy parecido a como el marxismo pasó de ser el Coco a convertirse en una respetable e inocua teoría científica de la historia.

19. BUENO, Gustavo: *El mito de la cultura: Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.

20. KROEBER, Alfred Louis y KLUCKHOHN, Clyde: *Culture: A critical review of concepts and definitions* (*Harvard University Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology Papers*, t. xlvii, nº 1, 1952).

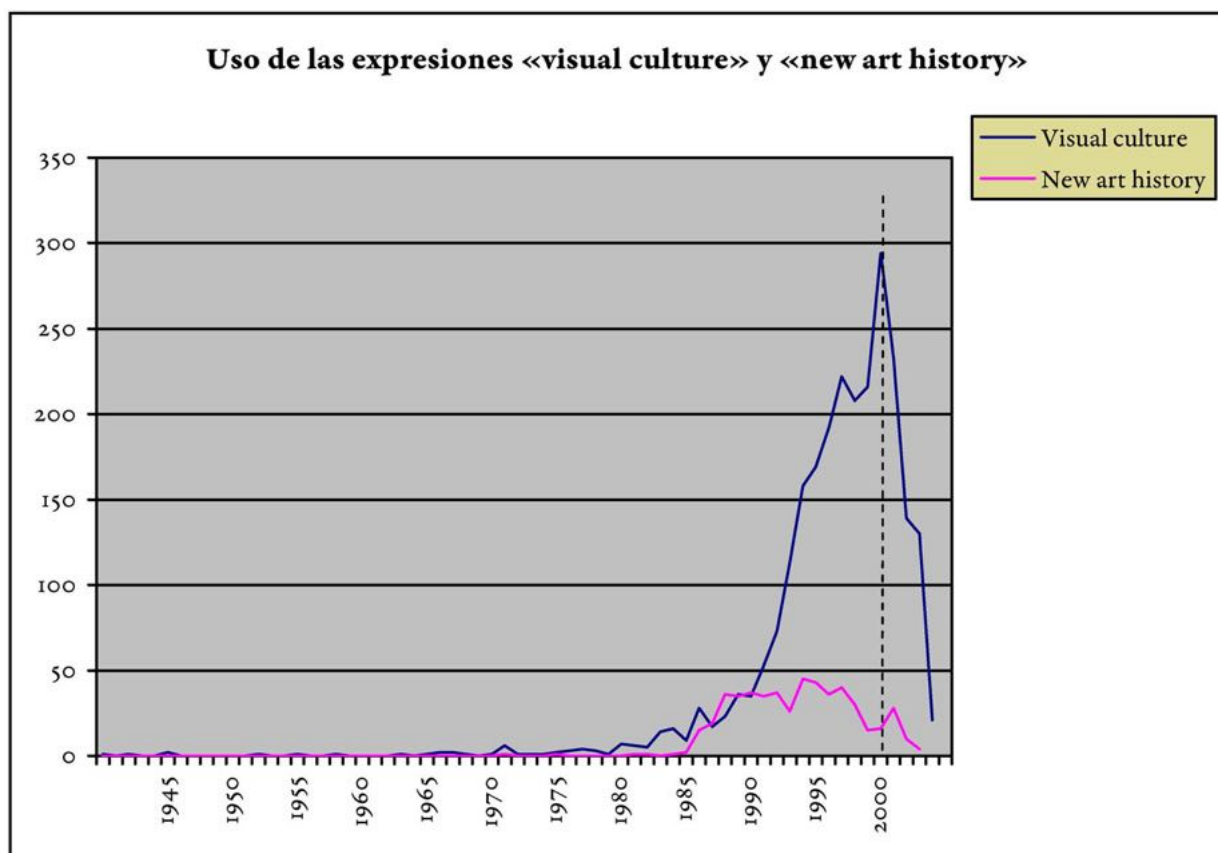
21. Me atrevería a decir incluso que la mayoría de las ponencias y comunicaciones que se han presentado en este mismo Congreso parecen situarse al margen de cualquier preocupación verdaderamente histórica. Es como si se pretendiera que la historia del arte debe ser una disciplina eminentemente distinta o ajena a la historia. En algunas sesiones de debate de este Congreso se ha tratado, por ejemplo, el tema del descrédito de la historia y de la polémica sobre el valor de lo histórico entre Sartre y Lévi-Strauss. Aunque la posición de Lévi-Strauss era esencialmente materialista, y en mi opinión justa –al advertir que puede



hacerse de la historicidad una exigencia puramente metafísica—, creo que Sartre tenía parte de razón al juzgar que el desentendimiento de las condiciones histórico-sociales en que se producen todas las acciones y creaciones humanas vuelve todo análisis parcial y superficial. Creo que obviar el análisis de los procesos históricos conduce a la estenosis dogmática y a la inanidad crítica. Pondré un ejemplo que ilustra la necesidad permanente de recurrir a la perspectiva histórica. Se trata de un caso que tuve ocasión de explicar en una de las sesiones de debate, a propósito del modo en que María Victoria Herráez trató de las ventajas gremiales de los plateros en época moderna, sin sugerir siquiera que ese estadio era tenso y transicional, y que muchos factores permanentes empujaban en el sentido de deteriorar esos privilegios, sólo compatibles con regímenes feudales o semif feudales —que pueden perpetuarse, por supuesto, bajo el capitalismo, como en efecto vemos: gremios de juristas, de dentistas, etc. a cuya presión y fuerza debemos muchos distingos irracionales; es innegable que ningún modo de producción, ni su estructura jurídica derivada, se produce de manera pura; el de “sociedad”, en singular, es un concepto demasiado abstracto, pues en cualquier “sociedad” real lo que tenemos en verdad es una mezcla contingente de “sociedades” ideales. Que la organización gremial aún contó con ventajas, económicas y sociales —incluido el prestigio— durante buena parte de la época moderna sólo podría sorprender a quien creyese que se pasa de golpe del feudalismo puro al capitalismo puro. Enfatizarlo, como hacía Herráez para el caso de Juan de Arfe y otros, es una manera razonable de evitar ese simplismo. Pero en mi opinión también sería un error no comprender el valor crítico, como “filosofía de la historia”, que se encierra en ese simplismo. Aunque los artesanos pudiesen obtener ventajas frente a los grandes artistas independientes —o amparados por los mecenas o por el público—, lo cierto es que todo ese período puede describirse como el del deterioro progresivo de aquellos privilegios, en una transformación imparable que conduce al encumbramiento de la noción de bellas artes —de “arte artístico”, si se quiere—, de genialidad, etc., inseparable del proceso de cristalización de una sociedad capitalista. Encuentro un ejemplo magistral y delicioso de interpretación guiada por una clara filosofía de la historia en Panofsky, cuando explica un hecho en apariencia banal, casual y anecdótico, a saber: el fracaso marital de Alberto Durero. Cualquier otro historiador, careciendo de la sensibilidad y la penetración de Panofsky, habría apenas reseñado el caso como un simple dato biográfico sin consecuencias, pero aquel genial historiador penetró la anécdota hasta darle un significado casi cósmico, hasta convertirla en síntoma cultural de esa transformación universal de la sociedad que, con mayor o menor exageración, hemos convenido en llamar Renacimiento, es decir en un síntoma más del tránsito de la Edad Media a la Moderna. Sabemos que Agnes Frey y su marido llegaron a evitarse incluso para comer, y algunos testimonios nos hablan de la insistencia de aquella para que Durero procurase aumentar sus ingresos. “Por trivial que parezca —dice Panofsky—, este hecho es sintomático de qué era lo que en verdad fallaba en la vida de casado de Durero. Agnes Frey creía haberse casado con un pintor de los de finales de la Edad Media, un honrado artesano que hacía cuadros como un sastre hacía jubones y trajes; mas, para desgracia suya, su marido descubrió que el arte era a la vez un don divino y una conquista intelectual que exigía instrucción humanística, conocimiento de la matemática y, en general, los frutos de una “cultura liberal.” (Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982 [1943], p. 34.) La pobre mujer no pudo digerir que su marido prefiriese pasar el tiempo estudiando griego o matemáticas, hablando con príncipes y doctores, en lugar de trabajar paciente y honradamente en su taller para procurar una vida holgada a su familia. Y más complejo aún que el problema de la persistencia de ordenaciones favorables a los gremios

sería el caso de la actitud puritana de los protestantes contra las artes, o la de los ilustrados en favor de la utilidad. Aprender qué es lo nuevo y lo necesario, lo que empuja irrefragablemente desde todos los rincones de la vida social, pese a la transitoria hegemonía de lo viejo, me parece tan necesario –aunque requiere de abstracciones historiosóficas que podrían derivar en dogmas estériles– como “corregir”, al modo en que lo hacen los ejemplos de Herráez, la creencia de que esas tendencias se realizan cristalina y automáticamente. Si penetramos en la “cultura visual” de un grupo humano dado en un tiempo dado, desentendiéndonos de los procesos de cambio, aunque sean muy lentos, desentendiéndonos de comprender aquello que ha de devenir, sin ejercitar la comparación (con lo anterior y lo posterior), etc., corremos el riesgo de caer en la misma fantasía dogmática de la mentalidad de aquellos a quienes estudiamos, es decir de creer que el mundo que crearon poseía pleno sentido, coherencia y la rara virtud de permanecer invariable. Pero aun cuando ellos mismo no llegasen a albergar la menor noción de un mundo distinto, el historiador está obligado a descubrir en su cultura los elementos que ya anunciaban los cambios por venir. (Añadiré, por cierto, que María Victoria Herráez estuvo de acuerdo con estas observaciones.)

**Ilustraciones:**



Il. 1. Diagrama de frecuencias del uso de las expresiones “visual culture” y “new art history” en publicaciones periódicas en lengua inglesa desde 1941.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Las historias del arte de James Elkins y algunas más

Vicenç Furió

Universitat de Barcelona

(Subponencia)

### Resumen

En la ponencia se destaca la importancia de la reflexión metodológica llevada a cabo por James Elkins en su libro *Stories of Art*. Asimismo se aportan nuevos puntos de vista no considerados por el autor, como por ejemplo las versiones de la historia del arte que derivan de un análisis sociológico del campo académico.

### Abstract

*This study underlines the importance of the methodological reflection carried out by James Elkins in his book *Stories of Art*. We also provide new points of view not considered by the author, as for example the versions of the history of art derived from the sociological analysis of the academic field.*

El libro de James Elkins *Stories of Art* (1) plantea cuestiones de indudable importancia, no sólo para el historiador del arte interesado por los problemas teóricos y metodológicos de la disciplina, sino también para los profesionales que apenas leen sobre estos temas porque creen que poco o nada tienen que ver con su intenso trabajo de reconstrucción histórica, aparentemente neutral y basado en su confianza en la objetividad. Lo cierto es que muy pocas veces se plantean reflexiones como las de Elkins, por lo menos explícitamente, en las clases de historia del arte que se imparten en los departamentos universitarios, ni tampoco en la mayoría de publicaciones sobre la materia. Me refiero, en particular, a la historia del arte que imparte o que escribe el “especialista” en una época determinada, que por lo general investiga problemas de autoría, estilísticos e iconográficos, cuestiones para las cuales es fundamental la búsqueda de información documental y el enfoque positivista es el más extendido. Se da por descontado que existe algo así como una única o correcta historia del arte que se debe reconstruir, y se presupone que ello puede hacerse de un modo razonablemente objetivo, sin demasiadas interferencias ideológicas ni de método. El especialista en arte medieval o barroco ya tiene bastante trabajo con su parcela cronológica y geográfica. Plantearse que incluso su propio ámbito podría ser totalmente diferente, o reconocer que es como es por motivos menos neutrales que la mayor o menor cantidad de documentos encontrados, supondría desviarse de unos objetivos no cuestionados.

Debo admitir, antes de continuar, que leí el libro de Elkins con simpatía y cierta envidia, ya que a menudo había pensado en escribir un ensayo que se titulase del mismo modo y que tratara de los numerosos filtros con los que escribimos la historia del arte, y, por tanto, del gran número de historias del arte que podrían existir y escribirse. Pero James Elkins se me adelantó, por lo que solo me queda reconocer en su texto algunas historias en las que ya había pensado, algunas en las que no, y algunas -y de estas trataré básicamente mi aportación-, que había considerado y que no aparecen o apenas se apuntan en su libro. Estoy convencido de que, en el fondo, los historiadores del arte hablamos de nosotros mismos, y si ello es así, lo que escribimos no puede ser ninguna reconstrucción neutral, sino una narración personal, una versión subjetiva y parcial.

No cabe comentar aquí con detalle las diversas historias del arte –o mejor, relatos o cuentos, *stories* en inglés- que Elkins presenta en su libro, pero ante todo puede decirse que el conjunto de las narrativas alternativas que propone demuestran claramente que nunca ha existido ni puede existir una única historia del arte. De un modo inteligente y ameno, el autor descubre la estructura oculta de muchos relatos conocidos, a la vez que sugiere diferentes formas de crear nuevas narrativas.

El modo en que cualquier historiador del arte divide la historia en períodos es un claro primer filtro en el que se incluyen y se excluyen muchas cosas. Algunas de las maneras en que solemos o podemos clasificar en períodos la historia del arte es el tema central del primer capítulo. Elkins sugiere, por ejemplo, que un autor actual seguidor de las teorías de Artur Danto bien podría escribir un libro dividido en tres capítulos titulados “antes del arte”, “la época del arte”, y, finalmente, “después del arte”. Pero atendiendo a lo que aún hoy es común, no sería muy difícil comprobar que la mayoría de libros de historia general del arte publicados en Europa y los Estados Unidos muestran en sus índices un énfasis en el Renacimiento y en el

arte occidental que a todos nos resulta muy familiar, y cuya parcialidad es demasiado obvia para comentar aquí (2).

Una versión de estas clasificaciones temáticas que nos toca muy de cerca son los nuevos planes de estudio para el grado de historia del arte que hace pocos años se han implantado en las universidades españolas. Este tipo de cambios pueden convertir a la historia del arte que se imparte en algo distinto de lo que era anteriormente. Volveré sobre ello más adelante. De momento, me limito a observar que las modificaciones que se produzcan en la disciplina quizá se relacionen con la importancia que atribuimos al Renacimiento o al arte moderno, pero también estarán vinculadas a la distribución del presupuesto de que disponen las universidades y a la configuración de fuerzas y votos que confluyen en cualquier reunión departamental en la que se discuten estos temas.

En el segundo y tercer capítulo de su libro, Elkins trata de las viejas y de las nuevas historias. Entre las antiguas narraciones, el autor comenta las de Vasari, Bellori, Van Mander y Hegel. Entre las nuevas, repasa los particulares enfoques de las historias generales del arte de Gombrich, Garner y Stokstad. De hecho, el famoso libro de Gombrich es la principal “standard story” a la que Elkins dirige su réplica. Finalmente, examina algunas de las diferentes versiones que existen de la historia del arte de los siglos XIX y XX. Estas últimas varían según se otorgue una mayor o menor importancia al arte francés, o según se destaque, en el caso del arte del siglo XX, la línea que subraya la importancia del cubismo, el expresionismo abstracto y el minimalismo (que ha sido la opción dominante durante décadas y que tuvo sus mayores defensores en Alfred Barr y Clement Greenberg), o bien la línea que enfatiza la fotografía, el surrealismo, el dada, el arte conceptual y las instalaciones. Si se toman los últimos doscientos años, es interesante el relato alternativo propuesto por Robert Rosenblum, que tiende a “evitar París”. Su relato empieza con el romanticismo alemán, que más tarde conecta con artistas expresionistas como Nolde o Munch, para pasar finalmente a Nueva York y al expresionismo abstracto representado por Mark Rothko (3).

Rosenblum ha defendido su teoría a través de libros, pero también se han realizado exposiciones dedicadas a ilustrar sus ideas, como la que pudo verse recientemente en Madrid titulada *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto* (4). Citamos este hecho porque no podemos olvidar una situación que se ha ido desarrollando a lo largo de las últimas décadas en paralelo a gran desarrollo del mundo de los museos y de las grandes exposiciones temporales. Además de la historia del arte *escrita*, hoy producida principalmente en las universidades y centros académicos, hay que condiderar también la historia del arte *expuesta*, la que se nos ofrece a través de las grandes exposiciones, que, a su vez, genera un tipo de publicaciones que se añaden y diversifican a las historias que surgen de los departamentos universitarios. Actualmente, el poder que tienen las grandes exposiciones de configurar, primero visualmente, y después con publicaciones específicas, determinados relatos es tan grande que podemos hablar de dos historias del arte distintas: la que se produce en las universidades y la que ofrecen los museos. Es más, son dos mundos no siempre bien avenidos, en los que abundan los recelos mutuos, y, a menudo, abiertas rivalidades.

En 1999 el Clark Art Institute organizó un ciclo de conferencias sobre este tema, titulado *The Two Art Histories. The Museum and the University* (5). Es significativo que el debate fuera claramente asimétrico:



versó sobre las exposiciones y los museos, no sobre lo que se hace en la universidad (que, al parecer, interesa muy poco). Por otro lado, que ambas instituciones fomentan visiones distintas lo demuestra el hecho que la llamada “nueva historia del arte” apenas ha encontrado eco en el mundo museístico. Estos temas se discuten en la universidad o en los congresos, pero no parece que los directores y conservadores de los museos se quieran complicar la vida con muestras conceptualmente difíciles que no garanticen el deseado éxito de público. Desde posiciones feministas se han quejado, y con razón, de la escasa receptividad de los museos a los planteamientos de género, pese a que el feminismo ha sido una de las mayores fuerzas transformadores de la historia del arte de las últimas décadas, con un número de publicaciones y citas en crecimiento exponencial desde 1980 (6).

En el cuarto capítulo de su libro, Elkins comenta algunos textos no escritos en Europa occidental ni América. Aquí caben, por ejemplo, las historias del arte escritas en la Unión Soviética de la época estalinista, en las que la apología del comunismo y del realismo socialista era evidente, a la par que también lo era el tono de rechazo y desprecio con que se trata al arte moderno occidental, calificado de burgués y decadente. Por supuesto, la exclusión por motivos ideológicos y políticos también se dio en Occidente. En la década de 1970, un estudiante de nuestro país que quisiera conocer el arte del realismo socialista lo tenía difícil. En aquel momento, en nuestras bibliotecas, la historia del arte de los países comunistas a partir de 1925 parecía no existir, pues era prácticamente imposible encontrar un manual sobre el tema. Los libros a nuestra disposición sobre el arte ruso llegaban hasta las vanguardias rusas. Después, parecía que la producción artística en la Unión Soviética hubiera terminado.

No conozco un mejor ejemplo artístico que aluda a este tipo de problemas que la obra del artista chino Huang Yong Ping, realizada en 1987, titulada *La historia del arte chino y la historia resumida del arte moderno occidental después de dos minutos en la lavadora*. Con evidente sentido del humor, Huang sugiere con su obra los filtros políticos e ideológicos con los que se escribe la historia del arte. Al mezclarlos e intentar limpiarlos, las narrativas se descomponen, pero con ello también se abre la posibilidad de construir otras historias del arte con valores y protagonistas distintos.

El quinto y último capítulo del libro se titula “Perfect Stories”, y, en él, su autor se refiere a propuestas que intentaran evitar algunos de los sesgos comentados anteriormente. Aquí Elkins se imagina cómo sería un libro que evitara presentar cualquier tipo de relato (un volumen, por ejemplo, sólo con imágenes) o bien qué pasaría si tuviéramos un libro que presentara todas las obras conocidas de un período con una estricta cronología. Probablemente muchos esquemas y teorías de la historia del arte tradicional tendrían que reescribirse.

Elkins revisa el contenido de algunos manuales de historia del arte no europeos, egipcios, persas e indios, pero los acentos nacionalistas de las narraciones escritas en occidente sólo están apuntados, y creo que merecerían un desarrollo más amplio. Cuando visité el MoMA por primera vez hace más de veinte años, me llamó la atención cuántas de las obras allí expuestas formaban parte de mi visión del arte del siglo XX, algo que, a su vez, yo había aprendido del libro de H.H. Arnason, *History of Modern Art* (7). Una narración de alcance supuestamente internacional que parecía haberse construido, en su mayor parte, a partir de obras propiedad de museos americanos (más de la mitad de las ilustraciones del libro de Arnason

así lo demuestran), lo cual, obviamente, resultaba sospechoso. Cuando un autor francés como Bernard Blistène escribió su versión de la historia del arte moderno (8), se apoyó en un conjunto de ilustraciones de las cuales la mitad eran obras que pertenecían a museos franceses. Los motivos por los que autores y editoriales apoyan sus textos en obras geográficamente cercanas son diversos. El resultado, sin embargo, es que las versiones de la historia del arte del siglo XX son bastante distintas.

No hace mucho tiempo un artículo periodístico corroboraba esta idea al señalar que la historia del arte del siglo XX no es sólo la que cuelga de las paredes del MoMA. En el artículo, Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, señalaba que “la historia del arte que hemos aprendido no es neutra: es una historia del arte dependiente del mundo anglosajón”. Y añadía: “Hay que escribir la historia del Sur” (9).

El acento nacionalista también se puede comprobar en obras de referencia como diccionarios, que no se proponen explícitamente construir un relato, pero que son fundamentales a la hora de valorar qué artistas cuentan y los que no, y, sobre todo, cuáles de los que cuentan se consideran más importantes. En un estudio que dediqué al análisis de la reputación póstuma de un grupo de artistas de la época moderna, revisé cuáles eran los artistas a los que se les dedicaba más extensión en algunos diccionarios de arte actuales. En el internacional *The Dictionary of Art* (1996, revisado en 1998), los cinco artistas de los siglos XVI al XVIII que más páginas ocupan son Miguel Ángel, Rembrandt, Caravaggio, Leonardo y Rubens. En la edición de 1999 del *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, de E. Bénédiz, las cinco entradas más extensas son las de Goya, La Tour, Caravaggio, Miguel Ángel y Watteau, es decir, aquí encontramos a dos artistas franceses y a un artista español con fuertes vinculaciones francesas. También en Italia se observa el filtro nacionalista: los cinco artistas que más páginas ocupan en la conocida *Enciclopedia universale dell'arte* son italianos: Miguel Ángel, Tiziano, Leonardo, Rafael y Bernini (10).

James Elkins también hizo cuentas, y en 1999 revisó dos décadas de entradas de la *Bibliography of the History of Art*, una de las más amplias bases de datos de la disciplina. Buscó los artistas más citados, aquellos sobre los que más se había escrito. Encontró que existe un canon de artistas que se estudian mucho más que otros. Los diez más citados fueron, por este orden, 1. Picasso; 2. Durero; 3. Rubens; 4. Miguel Ángel; 5. Leonardo; 6. Rafael; 7. Rembrandt; 8. Ticiano; 9. Goya; 10. Palladio. La historia del arte no se interesa por todos los artistas de igual modo. Cuando se revisa esta lista, queda claro, como señala Elkins, que la pintura es el medio canónico, que todos son “hombres blancos muertos”, que todos son europeos y, si tuviéramos en cuenta cómo continúa la lista, también norteamericanos (11).

Las teorías en la historia del arte, e incluso las citas a historiadores del arte del pasado, también pueden contabilizarse a partir de la misma base de datos. En los últimos treinta años, el enfoque feminista es el que ha producido más ensayos. En cuanto a los historiadores del arte, de 1960 a 1990 Gombrich y Panofsky arrasan en la lista de los autores más citados, aunque en estos últimos años el número de citas decrece acusadamente, en paralelo a un ligero aumento de las referencias a Riegl y Warburg, que refleja el interés que tiene por estos autores la actual generación de historiadores del arte (12). También refleja, como enseguida veremos, que en estos últimos años se van traduciendo sus textos, que originalmente estaban en alemán.

Las referencias a los historiadores del arte, a sus respectivas tradiciones, y al modo como el sentido de identidad nacional afecta a su visión de la historia del arte me llevan todavía a citar un par de ejemplos. Una de las naciones cuyos intelectuales han tenido una relación más problemática con su propio arte ha sido Alemania, debido a la dependencia de varias generaciones de historiadores del arte de las cambiantes ideas sobre su país. Hans Belting escribió un pequeño pero esclarecedor libro sobre este tema, *The Germans and Their Art. A troublesome Relationship*, en el que nos recuerda que, alrededor de 1900, en Alemania, los viajes de Durero a Venecia fueron objeto de debate por el posible perjuicio que ello comportaría a la idea de un artista completamente alemán (13).

También Panofsky era alemán, y su interesante ensayo titulado *Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos. Impresiones de un europeo trasplantado* (14), nos permite introducir el tema de las diferencias que existen entre la práctica de la historia del arte en Europa y en Estados Unidos. Una de estas diferencias atañe precisamente al filtro nacionalista, un tema que preocupa mucho más a los especialistas europeos. “Lo que más impresionaba al extranjero que por primera vez se daba cuenta de lo que estaba sucediendo en América –relata Panofsky- era esto: mientras los historiadores del arte europeos se veían obligados a pensar en términos nacionales y regionales, tales limitaciones no existían para los americanos” (15). Otro aspecto comentado por Panofsky es que “el estudioso norteamericano se halla más frecuentemente que el europeo enfrentado a un auditorio no profesional y desconocido para él”, y añade con sentido del humor que “por razones no suficientemente investigadas por los antropólogos, los americanos parecen experimentar una sincera pasión por las conferencias (una pasión alentada y explotada por los museos, los cuales, a diferencia de la mayoría de instituciones similares europeas, se consideran centros culturales más bien que meras colecciones de obras de arte), y se afanan por asistir a coloquios y simposios. Y la torre de marfil en la que se supone que un profesor se pasa la vida (...) tiene muchas más ventanas en la sociedad relativamente fluida de este país que en la mayor parte de los demás” (16).

En un estudio más reciente dedicado a analizar las diferencias entre el humanista y especialista europeo y los estudiosos americanos, se nos recuerda con cuanta frecuencia los cursos de los autores europeos emigrados a Estados Unidos a partir de la década de 1930 llevaban en su título el término “problemas”, que se aplicaba a un campo de estudio muy específico (por ejemplo, “Problemas en la Pintura Alemana de los siglos IX y X”), mientras que las universidades americanas se inclinaban a ofrecer a sus estudiantes cursos sobre temas más generales, (como por ejemplo, “Renacimiento nórdico” o “Pintura italiana”). En 1956, aún podía ocurrir que la revista americana *Art Bulletin* devolviera un texto a un investigador alemán con el comentario de que era “como los escritos de Panofsky, demasiado rico en ideas” (17).

Hoy, por supuesto, las cosas son distintas, y en muchos aspectos somos los europeos los que tenemos que aprender del estilo americano de hacer historia del arte. Por otro lado, hay ciertos sectores de nuestro campo de estudio (como la historia del arte moderno) que parecen haberse convertido en un dominio americano. Parafraseando el título de un conocido libro de Guilbault, Nueva York no sólo robó la idea de arte moderno, sino también la historia del arte moderno. “Setenta años después de la llegada de “European Graeculi” a la “ineducada” América -concluye Williband Sauerländer en un ensayo sobre este tema- la dirección del transplante intelectual en la historia del arte parece invertida” (18).

El título de mi reflexión a propósito del libro de Elkins sugiere que apuntaré algunas cuestiones que no aparecen en su texto. Una de ellas se deriva del hecho de que buena parte de la historia del arte actual, sobre todo del arte moderno, y también de la teoría del arte, es la historia y la teoría del arte escritas en inglés. En el libro de Elkins existe un breve epígrafe titulado “Paying Attention to Languages”, en el que alude a la preeminencia del inglés, y reconoce que pese a que el español es la lengua utilizada por algunas de las principales naciones del Renacimiento y de buena parte del hemisferio occidental, los historiadores del arte americanos y europeos “tienden a no leer la historia del arte escrita allí” (19). Pero, a continuación, especula sobre como sería un libro de historia del arte que dedicara el mismo espacio a los diferentes idiomas que existen, un ejercicio que quizá tenga su interés, pero que evita tratar con más detalle el tema que aquí quisiera destacar, y que no es otro que el del dominio actual del inglés en la configuración de nuestra disciplina, y de la particular historia y teoría del arte que así se construyen y difunden.

Hace algunos años, escribí un libro de sociología del arte en el que pretendía presentar una panorámica actualizada de cuestiones y problemas que entran dentro de este campo de estudio (20). Al final cité la bibliografía utilizada, una lista que consta de 450 títulos, de los que 90, aproximadamente un 20%, son estudios escritos en otros idiomas (inglés y francés por lo general). Un libro anterior sobre este tema, y que tenía unos objetivos parecidos, es el de la socióloga americana Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts* (21). Su bibliografía consta de 333 títulos, de los cuales sólo 25 no están en inglés (todos en francés), o sea, un 7% del total. Pero donde los trabajos escritos en otras lenguas parecen no existir es en el reciente libro de Victoria D. Alexander *Sociology of the Arts* (22). La autora cita 488 referencias bibliográficas. De ellas, ¡solamente una no está en inglés! Existe el argumento, muy poco exacto, de que los trabajos importantes ya están traducidos a la lengua de Shakespeare, pero aún concediendo que así sea en algunos casos, no cabe duda de que un libro general de sociología del arte, de historia del arte, o, en realidad, de cualquier materia, basado únicamente en investigaciones escritas o traducidas al inglés, da mucho que pensar sobre el alcance de la información y de las teorías utilizadas.

He citado las traducciones y creo que merecen un punto y aparte. Sin duda, contribuyen a configurar “tradiciones nacionales y prácticas institucionales” (tal como se tituló un ciclo de conferencias organizadas por el Clark Art Institute) o, en otras palabras, los temas, contenidos y enfoques, y, sobre todo, el alcance de la historia del arte y la teoría del arte que se produce en determinados países. Charles W. Haxthausen subraya este hecho y lo ilustra con un ejemplo indudable: “La enseñanza de la historia del arte en el mundo anglófono y la formación intelectual de los futuros investigadores seguramente han sido profundamente afectados por el arbitrario modelos de traducciones de textos de historia del arte desde otros idiomas. Las radicalmente distintas historias de las traducciones de Riegl y Wölfflin ofrecen un dramático ejemplo” (23). Efectivamente, los principales libros de Wölfflin fueron traducidos al inglés no muchos años después de su aparición en alemán, mientras que los de Riegl tuvieron que esperar casi un siglo para que los tradujeran. Otro caso extraño es el de Aby Warburg, cuyas obras tardaron seis décadas en ser traducidas al inglés, pese que el famoso Warburg Institute se instaló en Londres en 1933. Los estudiantes que hicimos la carrera en España a finales de la década de 1970 tenemos en común que todos conocimos las categorías formales de Wölfflin y leímos a Panofsky (ambos autores ampliamente traducidos al castellano), pero Riegl o Warburg eran sólo nombres que no podíamos relacionar con ninguna teoría.

En fin, el tema puede actualizarse. Con la excepción de este texto, muy pocas de las comunicaciones presentadas a este congreso celebrado en el año 2008 citan a Elkins y a sus obras, pese a ser uno de los historiadores del arte actuales cuyos análisis teóricos y metodológicos tienen mayor originalidad e interés. Es, además, un autor prolífico, pero el conocimiento de su obra estaba condicionado por el hecho de que ninguno de sus libros se había traducido aún al castellano. Al parecer esto pronto cambiará. En el año 2011 la propia web del autor nos anunciaba las primeras traducciones.

La historia del arte que se escribe, tanto a nivel internacional como local, está también condicionada por la posición y relaciones mutuas que existen entre los profesionales del campo de estudio. Los textos que se escriben con motivo de cualquier congreso, ¿no tienen nada que ver con la configuración de su comité organizador? Elkins no trata de las versiones de la historia del arte que derivan de un análisis sociológico del campo académico. Pierre Bourdieu escribió varios trabajos sobre ello, como el titulado *Homo academicus*, en cuyo prólogo el gran sociólogo francés se preguntaba si había escrito un libro destinado a ser quemado (24).

Uno de los muchos aspectos tratados por Bourdieu es la útil distinción entre los diversos tipos de poder que existen en el mundo universitario. Hay, como mínimo, el poder derivado de los cargos de gestión en la propia institución (universidad, facultad, departamento), el capital de poder derivado del prestigio científico a través de publicaciones relevantes, congresos, etc., y el poder que da la notoriedad pública que tienen aquellos profesores cuyo nombre aparece más a menudo en los medios de comunicación (25). Yo añadiría la reputación que se deriva del hecho de ser considerado un buen docente por parte de los estudiantes, y, sobre todo, el poder que proporciona el mundo editorial, cuando se tiene la posibilidad de publicar tanto textos propios como ajenos. Por supuesto es muy difícil que un profesor pueda estar en los niveles más altos en todos los ámbitos. Lo que sucede a menudo es que se destaca solo en alguno de ellos, y en consecuencia se tiende a sobrevalorar para evitar que se señalen aquellos ámbitos en los que puntuación es menos favorable. Un análisis pormenorizado de este tema con nombres conocidos ofrecería una interesante radiografía de los entresijos del poder en nuestro entorno universitario, pero lo que ahora me interesa destacar en este contexto es simplemente que también la historia del arte está sometida a este campo de fuerzas derivadas de nuestras ansias por sobresalir.

¿A cuántos investigadores se habrá conseguido disuadir de continuar determinada línea de investigación simplemente porque alguien consideró que se había pisado “su” campo de un modo amenazante? ¿Cuántas investigaciones dejaron de realizarse, no por falta de tema y capacidad, sino por falta de ayuda y financiación? Criticar o, con mayor frecuencia, ignorar los trabajos de quienes amenazan la posición deseada es una de las principales estrategias utilizadas. Pensemos en los trabajos de autores que deberían citarse y no se citan debido a este juego de intereses. ¿No existen estudios de historia del arte local, nacional o internacional, en los que determinados episodios o interpretaciones ni tan siquiera se consideran simplemente porque no se quiere tener en cuenta a quien los escribió?

Al principio de esta ponencia me referí a los nuevos planes de estudio vigentes en nuestras universidades, y me planteaba si la historia del arte que se impartirá en los nuevos niveles de grado, máster y doctorado, no estará más influida por las relaciones de quienes en las reuniones departamentales discuten estos temas,



bajo la presión, en la actualidad, de severos recortes presupuestarios, que por la importancia de la pintura románica o el arte conceptual. Si pasamos de los planes de estudio a la opinión de los historiadores del arte sobre otros asuntos que también afectan a la construcción de la disciplina, podemos tomar como ejemplo el tema de las atribuciones. A menudo existen rivalidades personales y profesionales entre los expertos que están a favor y en contra de determinadas autorías. Los estudiosos de estos temas argumentan sus convicciones a partir del análisis de las obras, pero el hecho de que a ambos lados del debate salgan con frecuencia los mismos nombres es, cuando menos, sospechoso. A propósito del revuelo causado en el año 2008 con las dudas sobre la autoría de *El Coloso* de Goya, Jonathan Brown afirmó que menudo en este tema se produce “una pelea de personalidades” (26). Al repasar las declaraciones acerca de la polémica sobre *El Coloso*, Manuela Mena y Juliette Wilson salen siempre en el mismo bando, y autores como Nigel Glendinning en el otro. Las declaraciones cruzadas dejan traslucir que la falta de coincidencias no sólo es por las pinceladas del artista (27). El 1994 hubo otra intensa polémica en torno a la atribución o no a Velázquez de una Inmaculada que salió a subasta en Sotheby’s. Alfonso E. Pérez Sánchez, en aquel momento exdirector del Museo del Prado, estaba a un lado, y el destacado hispanista estadounidense Jonathan Brown al otro. Ante tales contendientes, no es ocioso preguntarse si en el debate sobre la atribución intervinieron solamente cuestiones relativas a la obra (28).

Cuando molestan, este tipo de observaciones suelen responderse argumentando que tales parcialidades se deben a cuestiones científicas o de método. En la versión idealista, preferir el método iconográfico o las propuestas de los llamados estudios visuales, o dedicarse al estudio de un período de la historia del arte u otro, dependería únicamente de una libre opción intelectual. La explicación sociológica, en cambio, destaca el espacio de acción posible que tiene cada intelectual, debido a su propia posición en el campo de producción, que, además, está relacionada con las condiciones de acceso a este (entre ellas, las ayudas que se tuvieron para entrar en él), el diseño de los planes de estudios, los grupos de investigación existentes y su financiación (no olvidemos las decisiones de quienes manejan el dinero con que se subvenciona la investigación y que priman el estudio de ciertos temas en detrimento de otros), y también, por supuesto, las ambiciones personales y profesionales y las luchas de poder, ni que sea simbólico, que estructuran cada espacio institucional en el que se escribe la historia del arte.

Defender que más allá de argumentos metodológicos o científicos, e incluso ideológicos, la historia del arte puede estar condicionada por las ambiciones o frustraciones de los historiadores del arte en su afán por sobresalir es quizás algo prosaico. Sin embargo, yo añadiría al libro de Elkins estas otras *stories of art* que deben su existencia a la particular hoguera de vanidades en la que estamos metidos quienes las escribimos.

## Notas

1. ELKINS, James: *Stories of Art*, New York, Routledge, 2002.
2. Con el objetivo de poner de relieve los particulares ámbitos de espacio y de tiempo que privilegia nuestra disciplina, Robert S. Nelson ha analizado no sólo el índice de algunos libros generales sino también los campos en los cuales se clasifican las tesis doctorales en Estados Unidos y Canadá, y la clasificación de las artes según la Library of Congress Classification. Su conclusión, bastante evidente, es que el mapa de la historia del arte está indisolublemente unido a la actual cultura euroamericana y a sus jerarquías y sistemas de clasificación. NELSON, Robert S: "The Map of Art History", en *The Art Bulletin*, marzo 1977, págs. 28-40.
3. ROSENBLUM, Robert: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza 1993 (1975).
4. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, exposición celebrada en la Fundación Juan March de Madrid en 2007.
5. HAXTHAUSEN, Charles W. (ed): *The Two Art Histories. The Museum and the University*, colección Clark Studies in the Visual Arts, Yale University Press, 2002.
6. En un excelente artículo, Griselda Pollock se lamentaba de la poca enjundia de la retrospectiva dedicada a Mary Cassat que pudo verse en algunas ciudades americanas en 1998-99. La autora hubiera deseado un planteamiento más vigoroso que realmente situara a Cassat como una artista importante dentro del Impresionismo francés. Este planteamiento, sin embargo, sería inviable para un museo, de manera que Griselda Pollock opta por invitar al lector a una especie de exposición virtual, sólo posible fuera del espacio museístico. Véase POLLOCK, Griselda: "A History of Absence Belatedly Addressed: Impressionism with and without Mary Cassat", en HAXTHAUSEN, Charles W. (2002), op. cit., pp.123-141. A propósito de Cassat, podemos recordar el obituario ficticio que le dedicaron en 1998 las Guerrilla Girls, en su humorística pero incisiva historia del arte alternativa (*The Guerrilla Girl's Bedside Companion to the History of Western Art*, New York, Penguin Books, 1998, pág. 56)
7. ARNASON, H.H: *History of Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, 1968.
8. BLISTENE, Bernard: *Une histoire de l'art du XXè siècle*, París, Beaux-Arts Magazine, 2002.
9. LAFONT, Isabel: "Desafío al canon", en *El País Babelia*, 6 de septiembre 2008. Recientemente Manuel Borja-Villel ha explicado más extensamente sus puntos de vista en un artículo publicado en el mismo periódico: BORJA-VILLEL, Manuel: "Museos del Sur", en *El País Babelia*, 20 de diciembre de 2008.
10. FURIÓ, Vicenç: "¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna", en *Materia*, nº 3, 2003, págs. 215-246. También publicado, junto con otros artículos, en mi reciente libro *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Colección Memoria Artium, 2012.

11. ELKINS, James (ed): *Is Art History Global?*, New York, Routledge, 2007, págs.16-17.
12. ELKINS, James (2007), op. cit. pp. VI-VII.
13. BELTING, Hans: *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, Yale University Press, 1998 (1993). La observación sobre Durero, pág. 51.
14. Publicado en PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1985 (1955), págs. 349- 376.
15. PANOFSKY, Erwin (1985), op. cit., 356.
16. PANOFSKY, Erwin (1985), op. cit., 361.
17. MICHELS, Karen: “Pineapple and Mayonnaise – Why Not? European Art Historians Meet the New World”, en ZIMMERMANN, Michael F. (ed): *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, Clark Art Institute, Yale University Press, 2003, págs. 57-66, aquí págs.59 y 62.
18. SAULÄNDER, Williband, “Babel and Pentecost: Looking Back on the Conference from Half Year’s Distance”, en ZIMMERMANN, Michael F. (2003), op. cit., p. 207.
19. ELKINS, James (2002), op. cit., p. 140.
20. FURIÓ, Vicenç: *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
21. ZOLBERG, Vera: *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, 1990.
22. ALEXANDER, Victoria D: *Sociology of the Arts*, Blackwell, 2003.
23. HAXTHAUSEN, Charles W: “Languages of Art History”, en ZIMMERMANN, Michael F. (2003), op. cit., p. 57.
24. BOURDIEU, Pierre: *Homo academicus*, París, Minuit, 1984.
25. BOURDIEU, Pierre (1984), op. cit., pp. 99-167.
26. Entrevista a Jonathan Brown realizada por Isabel Lafont y publicada con el título “No he llegado al fondo de ‘Las meninas’”, en *El País*, 16 de junio de 2008.
27. Considérese, por ejemplo, el siguiente comentario de Manuela Mena sobre Nigel Glendinning: “Glendinning es un especialista en literatura al que todos queremos mucho, un hombre ya mayor que ha trabajado toda su vida muy bien sobre influencias, crítica o literatura en torno al pintor. Su libro más importante es *Goya y sus críticos*, ésa es su mayor aportación. Nadie le reconoce como un especialista de museo, no lo es. Es como si usted tuviera mal el corazón y se fuera a operar a un callista...”. Entrevista a Manuela Mena realizada por Malén Aznárez y publicada con el título “Manuela Mena. ‘De niña tuve pesadillas con ‘Los fusilamientos’ de Goya’”, en *El País Semanal*, 17 de agosto de 2008. Para quien se interese por los argumentos a favor y en contra de la descatalogación de *El Coloso* como obra de Goya, véase MENA, Manuela: “El Coloso y su atribución a Goya”, en *Boletín del Museo del Prado*, XXVI,

núm 44, 2008, págs. 34-61; GLENDINNING, Nigel (en colaboración con Jesusa Vega): “Un fracasado intento de descatalogar El Coloso por el Museo del Prado”, en *Goya*, 326, 2009, págs. 61-68.

28. Para Jonathan Brown se trataba de una pintura de Velázquez joven, y Pérez Sánchez sostenía que era una obra realizada por Alonso Cano. La prensa escrita vehiculó buena parte del debate (véase, por ejemplo, el periódico *El País* del 9 de junio de 1994). La pintura no encontró comprador en Sotheby's y la atribución quedó en suspenso. Hace unos años *La Inmaculada* fue adquirida por la Fundación Focus-Abengoa, y en 2009 el profesor Benito Navarrete, asesor de la fundación que había estado convencido de la autoría de Alonso Cano, publicó una investigación en la que, tras nuevos análisis, devolvía la atribución de la obra al maestro sevillano. Véase NAVARRETE, Benito: “Velázquez y Sevilla: La Inmaculada del Deán López Cepero recuperada”, en *Ars Magazine*, núm 3, 2009, págs. 101-117.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La historia del arte y la conciencia del espectador

Paula Barreiro López

School of Architecture, Liverpool University

### Resumen

Desde que en 1955 René Huyghe destacara el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen y la necesidad de cambiar los usos metodológicos de la historia del arte se ha desarrollado una línea de pensamiento que se ha centrado en el espectador. Esta línea, que tuvo un auge considerado en las estéticas de los años 60, ha sido trasladada a la historia del arte, gracias a una serie de estudios que han hecho del espectador el centro de la reflexión. Este texto realiza un breve repaso por los autores, que desde los sesenta, han partido de la cuestión del espectador con el fin de desentrañar los usos metodológicos comunes y los caminos particulares y valorar, con ejemplos concretos, las aportaciones realizadas, para comprender como se construye esta novedosa visión que del arte y de la época nos ofrecen estos autores.

### *Abstract*

*In 1955 René Huyghe emphasized the passage of the book civilization to the image civilization and the necessity to change the methodologies of art history. After this moment a line of thought based in the experience of the spectator has been developed. This thought, very important in the aesthetics theories of the sixties, was transferred to the art history in the eighties. Different authors have studied art history by putting the spectator in a preferential place. This paper wants to study these authors to analyse methodological uses and valuing, with concrete examples, the contributions, to understand the new image of arts and time given by this authors.*



Los debates entre la historia del arte y los estudios visuales han llevado, en muchas ocasiones, a considerar ambas disciplinas como enfrentadas antagonistas. Sin embargo, si nos embarcamos en un análisis de la historiografía artística, podemos comprobar que, ya desde la historia del arte, se comenzaron a realizar importantes reflexiones que fueron abriendo la senda de una historia del arte más allá de los métodos formalistas o atribucionistas, interesándose en la cultura visual.

En 1955 René Huyghe constataba la limitación de los discursos históricos positivistas que tomaban la obra casi como una anécdota, dando, paradójicamente, más importancia a los documentos, contratos, firmas y fechas que a la obra de arte en sí misma. Para Huyghe una nueva dimensión se abría cuando la civilización comenzaba a dar importancia al hecho visual. Así, en su libro *Dialogues avec le visible*, publicado en 1955, constataba el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen, en la cual se daba prioridad al elemento visivo sobre el narrativo. Escribía: “*Avec le XIXe siècle s’achève la civilisation du livre (...) la pensée devient trop lente (...) Or notre temps exige l’appréhension immédiate ! (...) La sensation ! (...) Le message des sens apporte une perception immédiate et simultanée. Que j’ouvre les yeux et un ensemble, un total m’est signifié d’un coup. L’homme d’aujourd’hui a besoin de ces prises globales, seules compatibles avec la vitesse qui le régite*” (1).

La prioridad de la visualidad que, para Huyghe caracterizaba la cultura de su época era además uno de los grandes métodos de estudio de la historia del arte al ser el acto visual y perceptivo el principal sistema de aprehensión del arte. Así, para Huyghe la historia del arte contaba con la posibilidad de la experiencia directa, una percepción ajena a la disciplina de la historia. Al partir de esta concepción, la fundamentación del discurso de la historia del arte en el documento no podía ser el camino adecuado. “*Le document écrit*—escribía—, *primordial en histoire, n’est plus, ne doit donc plus être ici qu’il matériel infiniment utile, certes, mais annexe ou préliminaire*” (2). De esta manera, Huyghe se distanciaba de las metodologías positivistas usuales y abría las puertas a un nuevo tipo de reflexión.

Si el acto de la visión y de la experiencia directa era destacado y corroborado como sistema característico de la historia del arte, el ojo que observa, el sujeto que mira, adquiriría irremediamente una importancia primordial en el estudio del arte. La obra de arte no existía en sí misma, sino en su relación con el observador. Este va a ser el punto de partida para empezar a tomar en consideración al espectador, un nuevo elemento en la ecuación artística, que, hasta el momento, no había sido demasiado considerado.

### **Ojo, acción, percepción: a la búsqueda del espectador**

Desde la historiografía y la estética el espectador pasó a cobrar una importancia clara a partir de entonces, siguiendo la tradición de la filosofía alemana de la pura visualidad del siglo XIX. Para Konrad Fiedler, máximo representante de dicha corriente, “*il ne reste plus en faire pour comprendre l’art que l’œil qui voit*” (3). Junto a Huyghe, otras figuras, como Bernard Berenson (4), Clement Greenberg, Umberto Eco, reivindicaron la figura del espectador. Hagamos un repaso por algunas de estas teorías que adquirieron

plena vigencia en los años sesenta, al mismo tiempo que se producía una explosión de la visualidad y una reivindicación de la participación del espectador en las tendencias artísticas.

La consideración del ojo como órgano de conocimiento se manifiesta claramente en el pensamiento de Clement Greenberg, quien dedicó numerosos pasajes a la cuestión del ojo del crítico. Éste le otorgaba un rol fundamental en la valoración de la obra de arte. El “ojo entrenado”, según el cual se realiza el juicio estético, se encuentra al servicio de la experiencia, a partir de la cual llevar a cabo la valoración crítica. Ojo y experiencia era la combinación con la cual el crítico debía enfrentarse directamente a la obra de arte para evitar la utilización de los escudos de la retórica y dejar hablar al arte libremente. A partir de ambos elementos el crítico estaba en disposición de valorar la calidad de la obra de arte, una de las grandes obsesiones del crítico americano. “*Experience itself—escribe Greenberg— and experience is the only court of appeal in art — has shown that there is both good and bad in abstract art*” (5).

Lo bueno y lo malo, según la narrativa greenbergiana, llegan a un consenso universal (6), a la manera kantiana, a través del juicio del ojo entrenado. Es decir, a la vez que considera al ojo entrenado como agente productor de los juicios estéticos, piensa también, que un buen ojo entrenado coincide con el conjunto de ojos entrenados y, todos ellos, con un criterio estético común. Es decir, “*the practice eye tends always the definitively and positively good in art, knows it is there, and will remain dissatisfied with anything else*” (7).

La prioridad del ojo no se manifiesta sólo en los textos en relación con la valoración del arte. Greenberg realizó un análisis visual de las tendencias estéticas (8), que fue ampliamente criticado años después. El crítico americano va a tender a considerar las obras en base a lo visual. Como hemos dicho, el ojo entrenado del crítico va a ser la clave, tanto de la experiencia estética como la valoración de la obra. Por ejemplo, en su lectura de la escultura de Smith reducía la obra a sus características visuales:

“*Like Brancusi, Arp, Lipchitz, Giacometti, González, Pevsner, Smith derives from painting much more than he does from what we usually know as the tradition of sculpture: his art being linear, open, pictorial, rather than monolithic [...] If Pollock is Gothic, Smith revolves between the Baroque and cubist classicism; a wide-opens temperament supplies substance and invention that require for their ordering a cubist sense of style*” (9).

La importancia del ojo para Greenberg ponía de manifiesto el papel destacado de un agente en la experiencia estética: el espectador. Éste fue reivindicado, sobre todo a lo largo de la década de los sesenta, a la par de un desarrollo plástico que demandaba una mayor implicación del mismo, incluso en el proceso creativo de la obra. En una línea diferente a la de Greenberg, pero igualmente preocupado por dicho agente, el italiano Umberto Eco, instauró una teoría estética que ponía al espectador en el centro de la reflexión. Centrándose en la cultura de la imagen y teniendo como punto de referencia la relación del espectador con las nuevas tendencias artísticas informales y cinéticas, Eco comenzó a hablar de una nueva categoría artística que respondía a los movimientos artísticos del momento: la obra abierta.

Tomando en cuenta la posición del espectador en la cultura visual de los sesenta, Eco consideraba que se estaba dando lugar a una obra claramente participativa de la aprehensión inmediata y continua. Explicaba: “*En nous proposant des œuvres dont la structure exige de nous une intervention particulière, souvent*

*même une reconstruction continuelle, les poétiques de l'œuvre reflètent l'attrait exercé sur tout notre culture par le thème de l'indéterminé*" (10).

Aunque Eco veía ya en el arte informal esa intervención particular del espectador, dicha participación adquiriría su máxima expresión en el arte cinético que estaba comenzando a generalizarse en el momento de la salida del libro (11). De hecho, no fue extraño que críticos de arte se refieran a las tendencias cinéticas, como obras abiertas, siguiendo la terminología de Eco. Efectivamente, la posición del espectador fue una de las reivindicaciones más destacadas de los artistas de los años sesenta: los movimientos cinéticos lo consideraban como un motor perceptivo que desencadenaba una acción estética en la obra en movimiento. Estas tendencias se caracterizaban por una preeminencia de la visualidad y de la acción participativa del espectador, utilizando unas estrategias visivas que se fundamentaban en la psicología de la percepción. De ahí que llamaran la atención, por ejemplo, de Rudolf Arnheim uno de los principales estudiosos del momento de las relaciones entre el arte y la percepción visual (12). En la inauguración de la exposición *The responsive eye*, el propio Arnheim manifestaba su abierta fascinación por este movimiento artístico que estaba ejemplificando sus análisis sobre la psicología de la visión (13).

La exposición se fundamentaba, en principios puramente visuales. El comisario William Seitz, de hecho, sin aludir a ninguno de las terminologías existentes, se decidió por acuñar una nueva denominada *perceptual art*, basada en sus valores visuales (14). Basándose en los estudios de la psicofísica de finales del XIX y la teoría de la Gestalt, Seitz establecía una nueva categoría artística: *perceptual art*. Bajo esta denominación, el conservador, pretendía aunar las tendencias artísticas que privilegiaban los fenómenos perceptivos:

*"Controlled static images have the power to elicit subjective responses that range from a quiet demand made on the eyes to distinguish almost invisible colour and shape differences to arresting combinations that cause vision to react with spasmodic afterimages. The countless possibilities of these mysterious phenomena arte almost as difficult to enumerate as their psychological and physiological causes arte to determine"* (15).

Esta nueva etiqueta le permitía reunir una selección de obras, organizadas en seis epígrafes, que pertenecían a tendencias diferentes: el arte óptico y la abstracción postpictórica americana. Sin embargo, este nuevo término no llegó a cuajar. De hecho, *The responsive eye* fue la sola cita en común, en los sesenta, de tales corrientes (16). En realidad, se prefirió la denominación de *Op Art* (17), popular en la prensa, aún cuando Seitz se cuidó mucho de no utilizar dicha denominación, destacando, como elemento unificador, la cuestión perceptiva. Al margen de la poca fortuna de la etiqueta *perceptual abstraction* de Seitz, lo cierto es que esta fue la primera vez que se hacía una diferenciación entre el arte óptico (movimiento estroboscópico) y el arte cinético (movimiento real) (18).

No obstante, la conversión del espectador en el centro de la experiencia estética formó parte de las reivindicaciones de otras tendencias, más allá de las corrientes cinéticas, como el *happening*, Fluxus, etc. Dichos movimientos, juntos con los ya citados, respondían sin duda a las reflexiones realizadas por Eco en 1962 sobre la obra abierta. El espectador se convierte en un agente participante que completa, reconstruye, recrea, una obra abierta a infinitas posibilidades o dicho con las palabras de Eco : *"La poétique de l'œuvre*

*ouverte tend [...], à favoriser chez l'interprète "des actes de liberté consciente", à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une nécessité dérivant de l'organisation même de l'œuvre"* (19). Al producirse este giro del objeto al sujeto que percibe, el espectador gozó, como hemos dicho, de un rol privilegiado en las reflexiones estéticas de los sesenta. Un rol que va a retomarse en el campo de la historia del arte poco después.

### La conciencia del espectador

La toma de conciencia del espectador que formó parte de la teoría y la crítica de las artes en los sesenta, comenzó a destacarse en determinados estudios académicos a partir de las décadas de los setenta y ochenta, por algunos autores que han sido reivindicados, posteriormente, desde los estudios visuales y que partían, sin embargo, de temas propios de la historia del arte. Michael Baxandall en *Painting and experience in fifteenth-century Italy*; Svetlana Alpers en *The art of describing*; Michael Zimmermann en *Les mondes de Seurat*; Pascal Rousseau en *Robert Delaunay*; o recientemente, Arnauld Pierre en el catálogo de la exposición *L'oeil moteur* (20) son algunos de los ejemplos a destacar. Otros, como Michael Fried y Jonathan Crary, han hecho del espectador el objetivo fundamental de su investigación (21).

Todos estos autores han tratado diferentes épocas desde perspectivas en las que el espectador es un elemento fundamental de la reflexión, abriendo, en nuestra opinión, nuevos caminos para la historia del arte y enriqueciendo, sin lugar a dudas, el discurso tradicional. A pesar de las diferencias entre los diferentes autores, todos ellos manifiestan su insatisfacción ante las metodologías tradicionales y la necesidad de ampliar los márgenes de la historia del arte al uso. Zimmerman explica, por ejemplo, la insuficiencia de los procedimientos tradicionales a la hora de llevar a cabo su investigación sobre Seurat y la teoría del arte de su tiempo, proponiendo una fusión entre historia y filosofía: "*Quelle que soit l'orientation historique et philosophique propre à l'historien de l'art, seule l'interprétation qui réunit en elle ces deux perspectives déterminées par des méthodologies distinctes, celle de l'histoire sociale et celle de l'histoire des idées, peut conduire à des conclusions satisfaisantes*" (22). Michael Baxandall, por su parte, consideraba su *Art and experience...* como "*A primer in the social history of pictorial style*", decantándose por un estudio de los factores sociales en la configuración de la pintura del Renacimiento.

No obstante, a pesar de de ampliar el campo metodológico tradicional, la mayor parte de estos autores se posicionaron dentro de los márgenes de la historia del arte. Así, lo que se proponían era realizar una nueva lectura del arte del pasado, a través de un ángulo de reflexión diferente. Svetlana Alpers, por ejemplo, deja muy claro, en varias declaraciones, que su análisis no pretende crear una nueva disciplina. Dice: "*I'm suspicious of programs and of labels like 'the new art history.' I resist the appellation. I do my work, and I'm not conscious as I'm doing it that it's part of the new art history. I'm studying art. This is a difficult thing to do. I'm simply trying to do it in the best way I can*" (23).

Pero ¿qué supone tomar conciencia del espectador para a la historia del arte? Veámoslo a partir de los ejemplos, ya citados, de Svetlana Alpers y Michael Baxandall. Valorar la posición del espectador significa, en primer lugar, partir de la experiencia estética de aquel que veía las obras. Baxandall, por ejemplo, en

“*Art and Experience*”, realiza un estudio sobre la pintura florentina del siglo XV en la que la experiencia estética del espectador en su confrontación con la pintura es una de las cuestiones centrales de la obra (24). La reflexión sobre que era lo veían aquellos que miraban las pinturas en la Florencia del XV se desarrolla en el segundo apartado del libro titulado “*The period eye*”. Hablando de las pinturas religiosas Baxandall, reformula la pregunta inicial sobre la función religiosa de las mismas, para plantearse la relación existente entre el espectador y la imagen, haciendo de esta cuestión el punto de partida de la reflexión: “*So the first question- What was the religious function of the religious paintings?- can be reformulated, or at least replaced by a new question: What sort of painting would the religious public for pictures have found lucid, vividly memorable, and emotionally moving?*” (25). Esta cuestión, que puede y debe ampliarse a cualquier tipo de pintura, se encuentra en el centro del análisis de Baxandall. Lo que quiere saber el autor es cual era la experiencia del público frente a la pintura, lo que le lleva a preguntarse sobre que tipo de espectador existía, cuales eran sus referencias visuales, que es lo que encontraba interesante y sobre todo cual era su cultura visual.

Preguntarse sobre la cultura visual de la época aporta una nueva dimensión y lectura de la pintura florentina. Ésta pasa a formar parte de un conjunto visual que configuraba la cultura de imágenes del ciudadano florentino tipo (para Baxandall el comerciante), en el que cabe tanto la pintura, escultura, como el drama religioso, el teatro, la danza, etc. Esta opción la retoma también Svetlana Alpers para trabajar sobre la pintura holandesa del XVII. Su estudio se concentra no tanto en la experiencia del espectador, como en la cultura visual de Holanda, expresión que dice tomar, precisamente, de Michael Baxandall (26).

Pero ¿cómo se llevan a cabo estas intenciones? ¿Cómo, para Alpers, se debe estudiar la pintura holandesa? “*My answer –explica en la introducción– has been to view it circumstantially [...] By appealing to circumstances, I mean not only to see art as a social manifestation but also to gain access to images through a consideration of their place, role, and presence in the broader culture*” (27). El análisis de las obras de arte se convierte, entonces, en un estudio razonado de la sociedad y de la concepción perceptiva existente en la época, en clara relación con los avances científicos y las investigaciones psicológicas del momento. Al considerar estos nuevos parámetros se sobrepasan las fuentes de investigación tradicionales y se abre un nuevo campo de trabajo que se interesa, evidentemente por el arte, pero que amplía horizontes mostrando toda la cultura visual del momento.

Para ello, la necesidad de utilizar fuentes cruzadas y metodologías diferentes se impone. Estos estudios se nutren, pues, de fuentes variadas que además de integrar las tradicionales de la historia y la historia del arte, añaden la historia de la ciencia, la literatura, la psicología, la sociología, la historia de la técnica, etc. La relación entre el arte y los avances científicos, desarrollados por la psicología de la percepción o la óptica, pasan a tener un espacio relevante. Michael Baxandall, al cuestionarse sobre la experiencia de la pintura en el siglo XV, apelaba a fuentes diversas como los sermones, los dramas religiosos, tratados de danza (*Trattato del ballo* de Guglielmo Ebreo de 1470), libros de texto de matemáticas (*De arimethrica* de Filippo Calandri Florencia 1491). Estos documentos aportaban las informaciones necesarias para, primero, conocer la cultura visual de la sociedad florentina y, sobre todo, ayudaban a reconstituir la



experiencia del espectador medio, dando una nueva lectura de las pinturas del renacimiento en base a la cultura visual de dicho espectador. De este modo, se manifiestan relaciones que, ausentes hoy en día, en el siglo XV saltaban inmediatamente a la vista de los observadores de la época. Como explica Baxandall en relación con el drama religioso: “*In Florence there was a great flowering of religious drama during the fifteenth century [...] Where they exist they must have enriched people’s visualization of the events they portrayed, and some relationship to painting was noticed at the time*” (28). Una de estas relaciones era la figura del *festaiuolo* (29) presente tanto en el drama religioso, como en pinturas, como se puede apreciar en el cuadro the Filippo Lippi *La Virgen adorando al niño* (30). Esta figura reproducida en el cuadro, interpelaba claramente al espectador el cual, palabras de Baxandall: “*would have perceived such choric figures through his experience of the festaiuolo*” (31). Así, lo relacionaba naturalmente con dichos dramas, y lo entendía como una figura natural que mediaba entre el espectador y la escena en los habituales dramas religiosos.

En el caso de Alpers, las fuentes son variadas, recurriendo, por ejemplo, a la biografía de Constantijn Huygens, el tratado científico de Johannes Kepler *Ad vitellionem paralipomena*, a la cartografía holandesa del XVII (Pieter Pourbus, Pieter Saenredam, Visschers, etc.).

El estudio de la óptica y de los conocimientos científicos sobre la percepción, sobre la configuración del ojo y el funcionamiento de la visión son igualmente importantes en estos trabajos. La opción de tomar como ejemplo una figura clave del pensamiento científico de la época a estudiar, tratando los procesos perceptivos y el conocimiento científico de la óptica, es una característica común de algunos de estos estudios. Zimmermann en su estudio sobre Seurat, utiliza los escritos de Charles Henry, Jules Laforgue y Gustave Kahn. El interés por Henry, que podría ponerse en paralelo con el de Alpers por Huygens, se fundamenta en la capacidad de este autor por ejemplificar la imagen del hombre, o podríamos decir, del espectador tipo, al representar el conjunto de creencias y conocimientos de lo que era el hombre en la época. Así, para Zimmermann: “*L’esthétique d’Henry participe d’une image de l’homme qui prédominait en France au début de la IIIe République et, plus particulièrement, durant les années 1880*” (32). Para Alpers, Huygens viene a representar algo parecido, pues, como explica en su libro, Huygens “*testifies, and the society around him confirms that images were a part of a specifically visual, as contrasted with a textual, culture*” (33).

Los resultados nos ofrecen un rico panorama que va más allá de la posición del arte la sociedad, sus usos y propuestas estéticas, mostrando también los modos y maneras de mirar, las características de la cultura perceptiva, aspectos fundamentales para comprender la visión del artista y del público. Estos resultados ya no son un estudio histórico de hechos y comandas, sino que, como explicaba Svetlana Alpers una historia de la cultura visual: “*Je ne propose donc pas d’étudier l’histoire de la peinture hollandaise, mais la culture visuelle hollandaise*” (34).

En estos trabajos la intención de superar interpretaciones tradicionales se manifiesta con frecuencia, siendo uno de los objetivos que se plantea el autor. Michael Fried, por ejemplo, considera que la relación que establece entre el espectador y el cuadro “*permettent de penser différemment la manière dont le développement “interne” de l’art de peindre et la réalité sociale et culturelle de la France de la fin de l’Ancien Régime s’impliquaient l’un l’autre et, pour ainsi dire, s’entrelaçaient*” (35).

Además, no sólo abren nuevas perspectivas para la historia del arte, sino que llegan a corregir interpretaciones basadas en principios estilísticos o formalistas. Un ejemplo claro en este sentido es *The art of describing* de Alpers en el que da un punto de vista diferente a las interpretaciones tradicionales de la pintura holandesa del XVII que se esforzaban por justificar su pertenencia a un sistema de representación narrativo italiano, cuando sus motivaciones no eran de orden visual. La superioridad de la lectura narrativa y la imposición del modelo italiano, a través de metodologías iconográficas, ha llevado, como explica Alpers, a lecturas erróneas de los cuadros holandeses. Lecturas que son una imposición literaria ajena a la cultura holandesa del XVII, que era, principalmente, una cultura de imágenes. Explica Alpers: “*In the aftermath of the rediscovery of the relationship of a number of motifs in Dutch paintings to prints affixed with mottoes and texts in the popular emblem books of the time, iconographers have concluded that Dutch realism is only an apparent or schijn realism. Far from depicting the “real” world, so this argument goes, such pictures are realized abstractions that teach moral lessons by hiding them beneath delightful surfaces. Don’t believe what you see is said to be the message of the Dutch works. But perhaps nowhere is this “transparent view of art, in Richard Wolheim’s words, less appropriate. For, as I shall argue, northern images do not disguise meaning or hide it beneath the surface but rather show that meaning by its very nature is lodged in what the eye can take in –however deceptive that might be”* (36). A diferencia de los estudios tradicionales, Alpers plantea, entonces, una lectura del arte holandés, en la que las pinturas son estudiadas dentro del conjunto de las imágenes visuales que proliferaban en dicha época. Como hemos dicho, Alpers parte de la figura de Huygens, ejemplo por excelencia de la seducción que la imagen y la óptica produjo en los holandeses del momento. En efecto, a lo largo de su obra la autora constata que la no adecuación al canon renacentista italiano de la pintura holandesa se encuentra, entre otras razones, en relación con la confianza en la óptica y en la lente existente en la Holanda de XVII. “*The Dutch present – explica- their pictures as describing the world seen rather than as imitations of significant human actions. Already established pictorial and craft traditions, broadly reinforced by the new experimental science and technology, confirmed pictures as the way to new and certain knowledge of the world”* (37).

Este tipo de metodologías, que se inscriben perfectamente en el estudio del arte contemporáneo, en donde la problemática de la visualidad, la integración de lo virtual, lo digital son tan determinantes para la creación artística, no resultan, sin embargo, obsoletas para otras épocas de la historia. Y así, aunque una parte de los ejemplos que hemos citado tratan temas desde el impresionismo hasta nuestros días, épocas en el que el desarrollo científico ha sido de vital importancia para la creación de las obras; este método es válido también para otros momentos de la historia como demuestra el estudio de Svetlana Alpers sobre la pintura holandesa del siglo XVII. De ahí, que hallamos preferido incidir en los estudios que trabajan épocas precedentes al siglo XIX.

Con estos trabajos nos encontramos ya en un nuevo tipo de historia del arte que quizás esté más en relación con los estudios visuales que con los de la historia del arte tradicional. Si este acercamiento provoca malestares, como los ha provocado ya, creo que habría que preguntarse si no es cierto que la historia del arte no es un método inmutable, sino histórico y por ello puede, sin contradicciones, aceptar este tipo de perspectivas, que al fin y al cabo, nos proveen de una comprensión diferente y rica del arte de que estudiamos, de la época que lo produjo y de aquellos que lo han mirado (38).

## Notas

1. HUYGHE, René: *Dialogues avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, pág. 42.
2. Ibidem, p. 418.
3. FIEDLER, Konrad: *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Edition Rue d'Ulm, 2003, pág. 97.
4. BERENSON, Bernard: *Esthétique et histoire des arts visuels*, París, Albin Michel, 1952.
5. GREENBERG, Clement: "The identity of art", *The collected essays and criticism. Modernism with vengeance, 1957-1969*, vol. 4, University of Chicago Press, 1993 [1961], pág. 118.
6. "Yet quality of art is not just a matter of private experience. There is a consensus of taste. The best taste is that of the people who, in each generation, spend the most time and trouble of time on art, and this best taste has always turned out to be unanimous, within certain limits in its verdicts" (Ibidem, p. 118).
7. GREENBERG, C. (1993), op. cit. p. 120.
8. Véase por ejemplo, GREENBERG, C. : "Qu'est ce que la sculpture moderne?", *Art et culture*, Paris, Macula, 1989.
9. GREENBERG, C.: "The present prospects of American Painting and sculpture", *Horizon*, 1947; GREENBERG, C.: *The collected essays and criticism*, The University of Chicago Press, 1986, [1947], p. 167.
0. ECO, Umberto: *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965 [1962], p. 69.
1. Ibidem.
2. ARNHEIM, R.: *Hacia una psicología del arte; Arte y entropía: (ensayo sobre el desorden y el orden)*, Madrid: Alianza Editorial, 1986 [1966]; id. *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971 [1957].
3. Este realizador rodó un documental en la inauguración en el que entrevistaba a William Seitz, Rudolf Arnheim, artistas, coleccionistas, personas anónimas del público, etc. Véase PALMA, Brian de: *The responsive eye*, película cinematográfica, USA, Carlotta Films, 1965.
4. SEITZ, William: *The responsive eye*, New York, MoMA, 1965.
5. Ibidem.
6. Aunque el término arte perceptual tiene una validez intelectual indiscutible, desde el punto de vista historiográfico, no ha contado con ningún predicamento hasta hace unos meses. Curiosamente, en el museo de Columbus (EEUU) se ha abierto una exposición que retoma el punto de vista de Seitz, volviendo

a reunir tendencias como el arte óptico y la abstracción postpictórica. Podríamos incluir, entonces, dicha exposición en la línea abierta por *The responsive eye*. Véase, ***Optic nerve. Perceptual art of the 1960's***, Columbus Museum, 16 febrero-17 de junio de 2007.

7. Abreviatura del término inglés Optical Art, citada por primera vez en la revista norteamericana *Time*, en 1964. Véase, BORGZINNER, John, “Op art: Picture attack the eye”, ***Time***, Nueva York, 23 octubre, 1964, págs. 42-44.

8. Hasta el momento, esta distinción no se había producido en Europa, aglutinando a todos los artistas bajo la denominación de cinéticos. De hecho, en los artículos publicados en Europa antes de 1965 se utiliza o arte cinético, arte gestáltico o arte programmata. Algunos ejemplos son: APOLLONIO, Umbro, “Il fattore cinetico nell’arte contemporanea”, ***La Biennale di Venezia***, nº 42, Venezia, enero-marzo, 1961, s/p; ECO, Umberto, ***Arte programmata, arte cinetica, opera moltiplicate, opera aperta***, Milano, Galería Vittorio Emanuele, mayo 1962; MENNA, Filiberto, “Arte programmata”, ***Panorama***, Roma, abril, 1963, s/p. Esta terminología se mantuvo muy arraigada en Europa. Así, unos meses más tarde de *The responsive eye*, se abrió la exposición *Art et mouvement*, en Tel Aviv, en la cual aunque el francés Frank Popper hacía la distinción entre ambos movimientos, seguía prefiriendo la terminología general de cinetismo (POPPER, Frank, “Mouvement virtual et mouvement reel dans l’art d’aujourd’hui”, ***Art et mouvement. Art optique et cinétique***, Museo de Tel Aviv, mayo-junio, 1965, s/p).

9. Ibidem, p. 18.

20. BAXANDALL, Michael : ***Painting and experience in fifteenth-century Italy***, Oxford University Press, 1988 [1972] ; ALPERS, Svetlana : ***The art of describing. Dutch art in the seventeenth century***, University of Chicago, 1983; ZIMMERMANN, Michael : ***Les mondes de Seurat, son œuvre et le débat artistique de son temps***, Paris, Anvers ; A Michel, Fonds Mercator, 1991 ; PIERRE, Arnaud: ***L’œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975***, Museo de Estrasburgo, 13 de mayo-25 de septiembre, 2005.

2. CRARY, Jonathan : ***L’art de l’observateur***, Nîmes, J Chambon 1994 [1990]; FRIED, Michael : ***La Place du spectateur***, París, Gallimard, 1990 [1980].

22. ZIMMERMANN, M. (1991), op. cit., p. 11.

23. SCHOCH, Russell: “California Q&A: A Conversation with Svetlana Alpers”, ***California Monthly***, septiembre 1988, p.16.

24. Véase el capítulo 2: *The period eye*

25. BAXANDALL, M. (1988), op. cit., p. 45.

26. ALPERS, S. (1983), op. cit., p. XXV

27. ALPERS, S. (1983), op. cit., p. 23.

28. BAXANDALL, M. (1982), op. cit., p. 71

29. “*The festaiuolo, often in the character of an angel, who remained on the beholder and the events portrayed: similar choric figures catching our eyes and pointing to the central action are often used by the painters*” (BAXANDALL, M. (1982), op. cit., p. 72).

30. LIPPI, Filippo, *La Virgen adorando al niño*, alrededor de 1465. Florencia, Galería de los Uffizi.

3. Ibidem

32. ZIMMERMANN, M. (1991), op. cit., p. 236.

33. ALPERS, S. (1983), op. cit., p. XXIV.

34. ALPERS, S. (1983), op. cit., p. XXV.

35. FRIED, M. (1990), op. cit., p. 15.

36. ALPERS, S. (1983), op. cit., p. XXIV

37. ALPERS, S. (1983), op. cit., p. XXV.

38. Esta investigación se ha realizado gracias al apoyo de la Fundación La Caixa y el Gobierno francés.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## A la sombra de Aby Warburg

Alejandro Bauzá Bardelli  
Universitat de Barcelona

### Resumen:

Debido al reciente interés de la academia por los *visual studies*, es necesaria la recuperación del pensamiento y obra de Aby Warburg, quien ya a principios del siglo XX concibió una historia del arte sin jerarquías, centrada en las imágenes y abierta a otras disciplinas, en las que cualquier artefacto era objeto de interés en cuanto que transmisor de unos contenidos comunes a toda cultura humana. El legado de Aby Warburg, más allá de una extensa obra teórica y de su influencia sobre una de las más brillantes generaciones de historiadores del arte –fue maestro, entre otros, de Gombrich, Panofsky o Wittkower–, incluye un proyecto excepcional: el atlas *Mnemosyne*, punto de partida para algunas de las reflexiones más influyentes sobre la memoria y los archivos y fuente de inspiración para artistas del último tercio del siglo XX.

### Abstract:

*Because visual studies are nowadays something interesting for the academy, it is necessary to remember the thought and the work of Aby Warburg, who conceived at the beginning of the XXth century a History of Art without hierarchies, based on images and opened to other disciplines, in which every artifact was interesting as a transmitter of common contents to all the human cultures. The legacy of Aby Warburg, if we neglect his theoretical work and his influence in one of the most art historians school ever existed –p.e. he was Gombrich's, Panofsky's and Wittkower's master–, includes the exceptional Mnemosyne atlas project, a point of reference for the most interesting reflections about memory and archives, and an inspiration's source for artists of the last forty years of the XXth century.*

Desde hace aproximadamente una década, la historia del arte contemporáneo en España ha empezado a aceptar como un hecho consumado la renovación de los modelos historiográficos tradicionales, tanto dentro como fuera del mundo académico. Gracias sobre todo al especial peso que han logrado dentro del panorama internacional ciertas figuras del mundo académico anglosajón, latinoamericano y francófono, muchos historiadores e instituciones se han replanteado la pertinencia de los modelos de análisis heredados frente a un mundo globalizado en el que tanto los planteamientos formalistas como aquéllos que parten de una base de análisis sociológico tradicional han quedado fuera de juego a la hora de afrontar una producción artística esquivada para con cualquiera de sus corsés conceptuales.

De entre los diversos modelos alternativos presentados frente a la ortodoxia –y aun frente a la antiortodoxia surgida durante los años sesenta y setenta-, tal vez el más exitoso y de mayor fortuna dentro del circuito culturalmente dominante haya sido el de los llamados *visual studies*, a caballo entre los más generalistas *cultural studies*, las secuelas teóricas de la semiótica italiana y anglosajona, y el pensamiento posestructuralista de influencia francesa.

Sin embargo, a pesar del alza progresiva de los *visual studies* dentro del mundo académico local y global –demostrado, entre otras cosas, por las feroces controversias y contrarreformas promovidas dentro de las mismas instituciones–, y sin ánimo de negar o afirmar el valor de los mismos, es de justicia señalar que uno de los principales modelos de dichos *visual studies* se encuentra en el seno del mundo de la propia historia del arte.

Recientemente, historiadores del arte, críticos y artistas han empezado a reivindicar con urgencia a una figura hasta hace poco situada en el panteón inmóvil de los grandes Historiadores del Arte, de cara a revitalizar su discurso y a redescubrir la vigencia de sus métodos, objetivos y planteamientos. Dicho personaje no es otro que el historiador del arte alemán Abraham Moritz Warburg, conocido comúnmente como Aby Warburg, quien desde finales del siglo XIX y hasta su muerte, acontecida en 1929, emprendió una verdadera cruzada por ampliar los horizontes intelectuales de la historia del arte, anticipando en gran medida muchas de las demandas de renovación que hoy proclaman los apologetas de los *visual studies*.

### **1. La historia del arte según Aby Warburg**

En muchos manuales sobre historia y teoría del arte contemporáneo, Aby Warburg es nombrado fundamentalmente por dos motivos: primero, por ser el padre fundador de una confusa disciplina llamada “iconología”, a caballo entre la semiótica, la antropología de la imagen y un método de análisis en tres pasos; y segundo, por ser el maestro de una de las más brillantes nóminas de historiadores del arte que haya conocido el siglo XX, agrupada alrededor del prestigioso *Warburg Institute* de Londres (1).

Si bien el segundo motivo de la fama de Warburg es plenamente justificado, éste ha sido también uno de los causantes de que la propia trayectoria y pensamiento de Warburg hayan quedado difuminados a la

sombra de las teorías y obras de sus alumnos más aventajados (2), hasta el punto de que sólo recientemente las ideas de Warburg han sido recuperadas de manera rigurosa, gracias sobre todo al resurgir del interés por el “giro antropológico” dentro de los estudios académicos de historia del arte (3), pues como el propio Warburg manifestó por escrito, su disciplina –a la que prefería denominar “iconografía”- era “una ciencia de la orientación en forma de imágenes que nos autorizó a hablar de una nueva historia del arte científico-cultural que no conocería ni límites temporales ni espaciales, si bien cronológicamente concentramos nuestra atención en el período del 2000 a.C. al 1650 d.C., mientras que geográficamente nos limitamos al ámbito mediterráneo, analizando el territorio que va del Kurásán a Inglaterra, de Egipto a Noruega” (4).

## 2. Características de la iconografía warburgiana

La historia del arte según Aby Warburg tiene poco en común con la historia del arte tal y como era comprendida en su tiempo, y aun con la historia del arte tal y como la entendemos hoy día.

### 2.1. Una historia del arte sin jerarquías

En primer lugar, el objeto de estudio de su particular historia del arte carecía de estructuración jerárquica, es decir, no dividía –tal y como han hecho y todavía hacen muchos historiadores del arte– al *corpus* de estudio en obras mayores y menores, ni tampoco en otras clasificaciones correspondientes a nociones como estilo, técnica, género o temática (5). De ahí que los paneles de su atlas recojan y reúnan reproducciones fotográficas de los más variados artefactos, siendo considerados por Warburg fuentes igualmente válidas en la particular visión del documento artístico: sellos, frisos clásicos, frescos renacentistas, grabados y tapices, ilustraciones y fotografías de prensa y folletos de anuncios (6). El motivo de esta ajerarquización tiene que ver con su concepción del sujeto –el artista o el historiador incluidos– dentro de la historia: nadie es maestro de sus enunciados, todos somos simples “superficies de impresión (...) donde se revelan textos e imágenes resucitadas del pasado” (7), por lo que cualquier documento es igualmente válido como transmisor de dichos enunciados resurrectos y cualquier sujeto sensible vehículo transmisor de las “ondas mnémicas” que atraviesan la historia (8).

### 2.2. Una historia del arte expandida

Otra de las características fundamentales de la concepción de la historia del arte warburgiana es su enorme amplitud de miras, tanto en sus métodos como respecto a los modelos que el propio Warburg toma prestados para ampliar y corregir sus planteamientos.

Esta característica, hoy día aceptada desde el enfoque multidisciplinar imperante en muchas facultades

y centros de estudio, supuso en su época un fuerte revulsivo en el seno de una disciplina que había definido desde hacía más de un siglo los límites de su objeto de estudio y que se movía con comodidad dentro de ellos. Así, Warburg, haciendo extensiva la que François-René Martin define como “docta locura” (9), construye una disciplina a la medida de su erudición y sus intereses en la que antropología, etnología, filosofía, lingüística, biología, psicología, psicoanálisis y por supuesto historia del arte prestan sus recursos, términos y teorías para construir la ciencia sin nombre con la que comprender la historia de las imágenes como la historia de la supervivencia de ciertas fórmulas expresivas que no conocían límites espaciales ni temporales (10). En esta misma dirección, el propio Warburg se ocupó personalmente de que su impresionante biblioteca, todavía hoy en la sede londinense del Warburg Institute, contuviese volúmenes de todas las disciplinas que consideró de interés a lo largo de su vida (11).

### 2.2.1. Modelos de la antropología y la etnología en el pensamiento warburgiano

Matthew Rampley ha definido la disciplina warburgiana como una disciplina que no sólo consideraba el nivel histórico-diacrónico de las imágenes, como hasta entonces había hecho la historia del arte a través de su idea de la “evolución” de los estilos, sino también los acontecimientos en una dimensión antropológica-diacrónica, buscando la supervivencia de sus *pathosformel* o “fórmulas expresivas” en diferentes culturas en un mismo momento (12). Efectivamente, en Warburg existe una atención muy especial hacia la antropología, sus métodos y sus fuentes, y no sólo a nivel intelectual: el propio Warburg emprendió en 1895 un viaje de estudios como etnólogo durante el que visitó a los indios Hopi y Pueblo en Nuevo Méjico, y que Saxl consideró más adelante crucial en el desarrollo de sus ideas(13). Los personajes de referencia del campo de la antropología y la etnografía en el pensamiento de Warburg serán Edward B. Tylor, Hermann Usener, Garrick Mallery, Andrea de Jorio y Adolphe Bastian.

Warburg toma de Tylor una idea crucial en su pensamiento que traducirá como *nachleben* o “supervivencia”, es decir, el rastro de unos gestos heredados culturalmente, presentes sobre todo en las manifestaciones culturales folclóricas y menores(14). Este planteamiento, expuesto por primera vez por Tylor en 1865 en sus diarios de la travesía de Méjico titulados *Anahuac*, llevó a Warburg a considerar las manifestaciones menores como especialmente relevantes a la hora de transmitir las formas supervivientes de un estrato histórico a otro.

De Usener, Warburg tomó la consideración de la posibilidad de pervivencia de los gestos y signos expresivos de los Antiguos y los pueblos primitivos en el presente, mientras que de Mallery adoptó la idea de la preponderancia del lenguaje gestual frente al verbal a la hora de transmitir fórmulas expresivas (15). Si embargo, según sostiene Philippe-Alain Michaud, la verdadera influencia tanto de Warburg como de los propios Mallery y Usener sería el brillante etnólogo *amateur* Andrea de Jorio, quien en 1832 había publicado una obra titulada *Mímica de los antiguos en la gestualidad napolitana* en la que trataba de demostrar la supervivencia de determinados gestos de los antiguos en los napolitanos de su tiempo (16).

Por último, del etnólogo francés Adolphe Bastian, Warburg tomó como referencia el libro etnológico

ilustrado *El mundo reflejado en el pensamiento cambiante de los pueblos*, publicado en 1887, en el que mostraba mediante láminas reproducciones de diferentes representaciones cosmogónicas de culturas de la antigüedad, primitivas y recientes. Este libro, según Gombrich, inspiró a Warburg a la hora de definir la función de los paneles de su futuro atlas (17) y le reforzó en su idea del predominio de la visibilidad frente al discurso, de la que se hablará más adelante.

### 2.2.2. Modelos de la psicología, el psicoanálisis y la biología en el pensamiento warburgiano

Además de una fuerte impronta antropológica, el pensamiento de Aby Warburg se halla muy influido por ideas y modelos procedentes del mundo del psicoanálisis y de la psicobiología. En este sentido, cabe apuntar que Warburg no toma a estas disciplinas en un sentido discursivo “débil” sino como discursos marcadamente deterministas, positivistas y mucho más cercanos a los de las ciencias naturales que a los discursos culturalistas. En este ámbito, serían de crucial influencia en Warburg las ideas de Richard Wolfgang Semon, Robert Vischer, Sigmund Freud y Charles Darwin.

De todas las ideas adaptadas por parte de Warburg del mundo de la psicobiología, la más importante sin duda es la de “engrama”, concepto acuñado en 1904 por el fisiólogo y biólogo Richard W. Semon en su obra *La memoria en tanto que principio constitutivo del devenir orgánico*, en la que se afirmaba que todo acontecimiento deja un rastro en la psique de los individuos. Warburg adaptó esta idea y consideró las imágenes como medio de registro de los gestos de los individuos, y éstos a su vez como engramas de la memoria colectiva. De este modo, el registro de los gestos en las representaciones sería un registro de las huellas dejadas por los acontecimientos en la psique colectiva de los pueblos, que legarían a sus descendientes en forma de gestos adaptados que éstos repetirían aun y habiendo olvidado el origen traumático que los provocó (18).

De Robert Vischer proviene el interés de Warburg por los estadios culturales transicionales –por ejemplo, el renacimiento–, ya que recoge del pensamiento de Vischer la noción de “empatía” como identificación entre sujeto y objeto, y de ahí la clasificación de los estadios culturales según su grado de empatización: débil en el caso de los estadios culturales en los que predomina la observación distante del objeto, y fuerte en los estadios en los que existe un deseo de identificación por parte del sujeto con el objeto observado (19). Por otro lado, Warburg asume a través del concepto de empatía de Vischer la necesidad de evitar el reduccionismo a la hora de definir determinados momentos históricos desde un único paradigma –tal y como muchos de sus contemporáneos habían hecho con el renacimiento–, y entender dichos momentos y sus manifestaciones como sintomáticas en el sentido freudiano del término: es decir, como la manifestación de una contradicción, representada en una doble tendencia hacia deseos contradictorios –ver frente a mirar, racionalizar y alegorizar frente a hacer magia y simbolizar, etc.(20)–.

En este mismo sentido, Warburg hace uso de las ideas de Freud –pero también de Simmel- a la hora de definir la cultura como un fenómeno fundamentalmente “esquizofrénico” (21), en el que las tensiones no resueltas entre tendencias antagónicas se manifiestan en síntomas que transportan generación tras



generación las huellas mnemónicas traumáticas y que no llegan nunca a desvelarse como tales, pues la repetición oculta el recuerdo y actúa como sustitutivo de la memoria (22). Por otro lado, del psicoanálisis pero también de la teoría de la evolución de Darwin, Warburg asume que las formas concretas que adoptan en su resurgir los traumas no son constantes ni estables, sino que mutan y se adaptan a los contextos buscando formas de expresión adecuadas a su entorno, de tal modo que el registro de un mismo trauma aparece bajo diversas formas, como ocurre en los sueños de Freud, o como las especies se adaptan a los diversos nichos biológicos, manteniendo sin embargo su función dentro del conjunto de un ecosistema (23).

Una última influencia proveniente del mundo de las ciencias naturales es la recibida de parte del doctor Jean-Martin Charcot, quien desde 1875 había reeditado en diversas ocasiones su célebre *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. En esta obra ingente, el célebre médico –maestro, entre otros, del joven Sigmund Freud– trató de plasmar mediante textos e imágenes –fotografías, tablas y dibujos del escultor Paul Richer– la gestualidad y el proceso de las manifestaciones históricas de las pacientes internadas en dicho sanatorio (24). Al parecer, los métodos de exposición gráficos y el particular interés de Charcot en el cuerpo femenino por considerarlo particularmente expresivo causaron un fuerte impacto en Warburg, quien planteó a partir de 1905 su idea de “fórmula expresiva” a la luz de las ideas de Charcot sobre la gestualidad histórica (25). Por otro lado, el propio atlas de Warburg tratará de recoger y presentar la pervivencia de la gestualidad de los Antiguos de manera muy similar a la manera en que la *Iconographie* de Charcot recogía y mostraba los rasgos de la gestualidad histórica.

### 2.2.3. Modelos de la lingüística en el pensamiento warburgiano

En su intento por comprender la mutación de las fórmulas expresivas de la Antigüedad en la pintura renacentista, Warburg cayó en la cuenta de que dichas manifestaciones eran diferentes en la pintura florentina y la flamenca, por lo que recurrió a la teoría del lingüista alemán Hermann Osthoff para explicar los diferentes paradigmas en la construcción de adjetivos superlativos en las lenguas románicas. Así, Warburg hace un símil entre los paradigmas regulares y defectivos de algunos adjetivos a la hora de producir sus superlativos y la relación existente entre pintura florentina y flamenca en relación al arte antiguo (26).

### 2.2.4. Modelos de la filosofía en el pensamiento warburgiano

En los planteamientos anteriormente expuestos, subyace una constante visión de la cultura como un fenómeno contradictorio en permanente crisis, en que tendencias contradictorias se manifiestan a través de gestos que ponen de manifiesto unos traumas no resueltos. Esta visión, según Margaret Iversen, parte de la fuerte impresión que Warburg recibió de la lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (27) y que le llevó a afirmar que “toda la humanidad es eternamente y en todo momento esquizofrénica” (28). Esta lectura, además, llevó a Warburg a considerar el renacimiento como un período en que ni la racionalidad

ni el pensamiento mágico dominaban por completo el esquema cultural, tal y como Nietzsche planteó que la Antigüedad clásica fue en realidad un período dominado por la dualidad contrapuesta apolíneo-dionisiaca, en contra de la mayoría de planteamientos de su época y aun de los planteamientos de dos de los alumnos más aventajados de Warburg (29). El interés de Warburg por Nietzsche quedó explícitamente manifestado en un conferencia llevada a cabo por Warburg en 1927 sobre el filósofo alemán y Jacob Burckhardt, a los que como polos de su personalidad como historiador y de quienes dijo que eran como “sismógrafos” capaces de detectar las ondas mnémicas que atraviesan la historia (30).

### 2.3. Una historia del arte basada en las imágenes

Un tercer rasgo fundamental de la historia del arte en Warburg es el peso crucial que éste da a las imágenes.

Según se acaba de comentar en el punto anterior, Warburg consideraba a Nietzsche y Burckhardt como sismógrafos capaces de recibir y transmitir los movimientos tectónicos de la historia. Este hecho, que podría ser tomado como una mera imagen metafórica, encierra según Didi-Hubermann un significado mucho más profundo, subrayado por las afirmaciones de los que conocieron personalmente a Warburg: su interés por las imágenes por encima de las palabras y su convicción de que determinadas argumentaciones eran irrepresentables verbalmente y evidentes en su presentación visual (31).

Según Didi-Hubermann, el interés de Warburg por las imágenes y sobretodo por la idea del registro de los acontecimientos en imágenes antes que en discursos proviene de la fuerte impronta dejada en toda su generación por la obra de Étienne-Jules Marey *El método gráfico*, de 1876. Dicho método es, según Marey, el mejor para representar los fenómenos, pues siendo abstracto es también y a la vez un modo de expresión directo de los fenómenos mismos, basado en el registro indicial de los fenómenos gracias a los mecanismos-aparatos de registro (32). Partiendo de esta idea, Warburg identifica a los sistemas de representación de figuras como capaces de dejar constancia de los gestos que, a su vez, son manifestación sintomática de los traumas inconscientes de los colectivos y sus culturas.

Naturalmente, la atención en el gesto y su registro visual llevó a Warburg a concebir la idea de un atlas de imágenes en el que mostrar las relaciones irrepresentables mediante discursos existentes entre la gestualidad de los Antiguos y la gestualidad en el mundo moderno. Por supuesto, el de Warburg no fue el primer *bilderatlas* de la historia del arte: bien al contrario, Warburg conocía ampliamente la existencia de ejemplos anteriores, incluido el voluminoso *Denkmäler der Kunst*, editado en 1856 por August Voit, Ernst Guhl, Joseph Caspar y por el historiador del arte más leído en Alemania durante el siglo XIX, Wilhelm Lübke (33). Sin embargo, el atlas de Warburg, a diferencia de otros atlas anteriores, no debía incluir texto alguno –a lo sumo una breve explicación introductoria– y debía manifestar en sus láminas mediante imágenes yuxtapuestas algo que Warburg no consideraba que pudiese ser expresado mediante el discurso verbal, pues pretendía ser a su modo un discurso en sí mismo: “este atlas es algo absolutamente diverso a un atlas ilustrado de historia del arte del Renacimiento italiano, en cuanto que las diferentes

personalidades artísticas son consideradas, cada una en su peculiaridad, sobre la base de una pregunta central; a saber, sobre el significado del influjo de la Antigüedad clásica en sus obras” (34).

Un último aspecto a la hora de entender por qué Warburg se interesa tanto en las imágenes frente a los discursos verbales tiene que ver con el conocimiento por parte de Warburg de la experiencia de su ayudante Fritz Saxl, quien durante la primera Guerra Mundial había empleado paneles con imágenes para enseñar a sus compañeros de armas. Según parece, este método pedagógico habría sido propuesto por el propio Saxl a Warburg como herramienta para sus exposiciones, pues conocía bien el método de trabajo de su maestro y sabía de su preferencia por el medio visual frente al textual (35).

### 3. El atlas de imágenes *Mnemosyne*

En la que debía ser la introducción a su particular atlas visual, Aby Warburg dejó la siguiente nota respecto a lo que éste pretendía ser: “*Mnemosyne* (...) quiere ser sobre todo un inventario de pre-formaciones documentables, las cuales hayan planteado a los artistas el problema del rechazo o de la asimilación de esta opresiva masa de impresiones” (36). Efectivamente, en 1926 Warburg abordó un proyecto sin precedentes que ya había empezado a madurar en 1905( 37), y en el que trató de evidenciar a través de imágenes la pervivencia en las manifestaciones artísticas occidentales modernas de una gestualidad heredada del mundo clásico, presente de manera ininterrumpida sobretodo en el ámbito de la expresión pictórica y plástica de las emociones (38).

Iniciado con la intención de ser editado en forma de *kunst atlas*, el proyecto *Mnemosyne* fue desarrollado en estrecha sintonía con dos de sus más cercanos colaboradores, Fritz Saxl y la historiadora Gertrud Bing, quienes junto a Warburg recogieron, ordenaron y fotografiaron el material gráfico que debía incluir el atlas (39). La ordenación del material se llevó a cabo en paneles de madera forrados de tela negra, muy parecido a los que Warburg había empleado para ilustrar sus conferencias. Al parecer, Warburg y sus ayudantes reordenaron y fotografiaron el material en diversas ocasiones, tratando de hallar en esas constelaciones de imágenes un sentido claro y acorde al motivo del atlas. De este modo, han perdurado hasta hoy cuatro registros fotográficos completos de *Mnemosyne*, aunque se desconoce cuántas versiones llegaron a componer Warburg y sus ayudantes (40).

#### 3.1. Diversas versiones del título y contenido del atlas *Mnemosyne*

Aby Warburg y sus ayudantes elaboraron al menos cuatro versiones distintas del atlas *Mnemosyne*, que además sufrió diversos ensayos hasta encontrar su título definitivo en 1927 (41): “*Mnemosyne*: serie de imágenes para el análisis de la función desarrollada por los valores expresivos estables de la Antigüedad en la representación de la vida en movimiento en el arte europeo del Renacimiento” (42).

De las diversas versiones elaboradas por Warburg y sus ayudantes, han llegado hasta nuestros días sólo cuatro, todas ellas correspondientes al tema de la pervivencia de la gestualidad del mundo antiguo en el

mundo moderno (43); las tres primeras fueron supervisadas por el propio Warburg, mientras que la que actualmente conocemos como “versión definitiva” fue elaborada ocho años después de su fallecimiento. La primera versión íntegramente fotografiada del atlas está fechada el 15 de mayo de 1928 y consta de un registro de 43 paneles centrados en la cuestión de las diferencias y similitudes en la apropiación de la gestualidad clásica en el norte y el sur de la Europa moderna. La segunda versión, llamada “penúltima versión”, está fechada en 1929 y consta de 68 paneles y contiene unas mil imágenes ordenadas según los criterios expuestos por Warburg en su exposición en la biblioteca Hertziana de Roma. La tercera versión, conocida como “última versión”, fue fotografiada poco antes de la muerte de Warburg, a finales de 1929, y consta de 971 imágenes distribuidas en 63 paneles que, al parecer, debían haber sido 79.

En la elaboración de la versión que actualmente se maneja como “versión definitiva” no participó Warburg, ya que fue compuesta por Gertrud Bing y Ernst Gombrich en 1937 con motivo del décimo aniversario del inicio del proyecto, siguiendo los que creyeron que debían ser los criterios de su maestro (44). Esta versión contiene un total de 82 paneles que centran su atención en diversos temas: desarrollo de la representación de los sistemas de relación entre el hombre y el cosmos y el pensamiento mágico vinculado a estas relaciones y cosmologías diversas –paneles A, B, 1, 2, 4, 22, 23, 24, 26, 27, 54, 58 y 75–; desarrollo de la representación de las divinidades antiguas y clásicas, astros y mitos –paneles C, 3, 5, 8, 59, 61 a 64–; el *pathos*: de la destrucción, el sufrimiento, etc.; el *pathos* en determinados autores (Piero della Francesca, Botticelli, Dürer, Rembrandt, etc.) y la expresividad en el norte de Europa –paneles 6, 7, 30, 31, 41, 41<sup>a</sup>, 42, 43, 44, 45, 49, 52, 55, 70 y 72–; mutaciones (de la cultura griega a la árabe, antigua a oriental, antigüedad francesa, etc.) –paneles 20, 21, 23, 35 y 36–; La irrupción de la Antigüedad en el renacimiento europeo –paneles 25, 37, 38 y 40–; la figura femenina como portadora de gestos supervivientes: el caso de la Ninfa-Ménade –paneles 32, 46, 47, 76 y 77–; Alegorías (Fortuna, Clarividencia, etc.) y actos simbólicos (Juicio, Ascenso y Caída, Juramento, Cesión del poder, etc.) –paneles 48, 50-51, 53, 55, 56, 60, 71, 73, 74, 78 y 79–. A diferencia de lo que ocurría con los paneles expositivos empleados por w

Warburg en sus conferencias, los paneles fotografiados por Bing y Gombrich carecen de título, notas ni etiquetas: tan sólo un número de panel (45).

Sea como fuere, *Mnemosyne* sufrió un proceso de constante reelaboración de su material constitutivo que hace que, según la opinión de Nicholas Mann, implica la imposibilidad de cerrar definitivamente el significado y el sentido de *Mnemosyne*, tal y como quedaría manifiesto en el interés de Warburg en fotografías comerciales y periodísticas de su tiempo recogidas en los últimos paneles (46).

### 3.2. El legado de Aby warburg y del atlas Mnemosyne

El atlas *Mnemosyne*, así como la concepción de la historia del arte de Warburg, no son patrimonio del pasado. Bien al contrario, tanto la actualidad de las ideas de Warburg como el interés que despierta su figura y obra en el seno de las instituciones académicas y museos es una prueba evidente de la no

conclusión de su legado intelectual. Por otra parte, y dejando de lado el mundo de la teoría y la historia, el atlas de imágenes de Aby Warburg también se hallaría en el origen de algunos de los proyectos artísticos más destacados de las últimas décadas.

Sólo por citar algunos ejemplos de la influencia de Aby Warburg y su atlas en la creación artística contemporánea y el comisariado de exposiciones, baste recordar obras como el conocido *Atlas* del artista alemán Gerhard Richter; la obra pseudo-antropológica y pseudo-museística del belga Marcel Broodthaers; la monumental colección de fotografías de arquitectura vernacular del matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher (47); y más recientemente, el trabajo de artistas como el fotógrafo alemán Joachim Schmid y su *Archiv* o el trabajo de Walid Raad y el Atlas Group. Y en lo referente a la importancia de Warburg y su legado dentro del mundo del comisariado, exposiciones como la recentísima *Archivo universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, en cuyo catálogo se cita a Warburg y su *Mnemosyne* como ejemplo precoz del “giro antropológico” en la historiografía artística durante la década de los años veinte (48).



**Notas:**

1. Algunos de los nombres son, por citar los más relevantes: Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Rudolf Wittkower, Fritz Saxl, Kenneth Clark o Gertrud Bing.
2. RAMPLEY, Matthew: "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", en *The Art Bulletin*, vol. 79, nº 1, 1997, pág. 41
3. RAMPLEY, Matthew: "Iconology of the Interval: Aby Warburg's Legacy", en *Word and Image*, vol. 17, nº 4, 2001, pág. 306
4. WARBURG, Aby: "Da arsenale a laboratorio: uno sguardo retrospettivo sulla mia vita", en GHELARDI, Maurizio (ed.): *Aby Warburg Mnemosyne: L'atlante delle immagini*, Londres, Nino Aragno, 2002, pág. 142
5. MICHAUD, Philippe-Alain: "Zwischenreich: Mnemosyne, ou l'expressivite sans sujet", en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 70, 2000, págs. 44-45.
6. MICHAUD, P. (2000) op. cit., p. 52. Sigrid Schade también afirma: "Warburg fue el primer historiador del arte que rastreó la herencia de la historia del arte en las formulaciones de los nuevos medios de masas de su tiempo para tratar de establecer la continuidad de las 'pathos formulae' en la fotografía contemporánea". SCHADE, Sigrid: "Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body: The 'Pathos Formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse - a Blind Spot in the Reception of Warburg", en *Art History*, vol. 18, nº 4, 1995, pág. 513
7. MICHAUD, P. (2000) op. cit., p. 50
8. DIDI-HUBERMAN, Georges: "Sismographies du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche", en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 68, 1999, pág. 5
9. MARTIN, François-René: "Images pathétiques: Aby Warburg, Carlo Ginzburg, et le travail de l'historien de l'art", en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 63, 1998, pág. 19
10. DIDI-HUBERMAN, Georges: "Dialektik Des Mostrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm", en *Art History*, vol. 24, nº 5, 2001, pág. 621
11. IVERSEN, Margaret: "Retrieving Warburg's Tradition", en *Art History*, vol. 16, nº 4, 1993, pág. 547
12. RAMPLEY, M. (2001) op. cit., p. 306
13. MICHAUD, P. (2000) op. cit., p. 44/52-53
14. DIDI-HUBERMAN, Georges: "The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology", en *Oxford Art Journal*, vol. 25, nº 1, 2002, pág. 68
15. MICHAUD, P. (2000) op. cit., p. 52-53
16. MICHAUD, P. (2000) op. cit., p. 54-56

17. GOMBRICH, Ernst H.: “El último proyecto: *Mnemosyne*”, en GOMBRICH, Ernst H.: *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992, pág. 265
18. RAMPLEY, M. (2001) op. cit., p. 319-320
19. La obra de Vischer que causa un mayor impacto en Warburg es *Del sentido óptico de la forma*, publicada en 1873. RAMPLEY, M. (1997) op. cit., p. 46
20. RAMPLEY, M. (1997) op. cit., p. 47-49
21. RAMPLEY, M. (1997) op. cit., p. 43-47
22. “La compulsión de repetir reitera una experiencia pasada olvidada y reprimida (...) actuando en lugar de la memoria”. RAMPLEY, M. (2001) op. cit., p. 321
23. “La memoria cultural es un sistema dinámico en el que narraciones heredadas, símbolos, iconos y motivos son constantemente asimilados y reasimilados en diversas configuraciones, lo contrario a un lugar de reserva de significados y motivos heredados”. RAMPLEY, M. (2001) op. cit., pág. 322. Pese a esta última afirmación, Warburg contempla que algunas fórmulas expresivas son extraordinariamente estables y tienden a mantenerse en su forma original como si de “fósiles vivientes” se tratase. DIDI-HUBERMAN, G. (2002) op. cit., p. 68
24. SCHADE, S. (1995) op. cit., p. 503
25. SCHADE, S. (1995) op. cit., p. 502
26. MANN, Nicholas: “*Mnemosyne*: ‘Dalla parola all’immagine’”, en GHELARDI, M. (2002) op. cit., p. IX
27. IVERSEN, M. (1993) op. cit., p. 542
28. Aby Warburg citado en GOMBRICH, E. (1992) op. cit., p. 223
29. Panofsky y Gombrich. IVERSEN, M. (1993) op. cit., p. 543
30. DIDI-HUBERMAN, G. (1999) op. cit., p. 5
31. MICHAUD, P. (2000) op. cit., pp. 43/57. También Gombrich subraya este aspecto: GOMBRICH, E. (1992) op. cit., p. 264
32. DIDI-HUBERMAN, G. (1999) op. cit., p. 6
33. Considerada el primer *kunst atlas* ampliamente ilustrado, la *Denkmäler der Kunst* fue definida por la crítica de su tiempo como un *Riesenumuseum*, “gran museo” del que los textos eran sólo una especie de manual. KARLHOLM, Dan: “Reading the Virtual Museum of General Art History”, en *Art History*, vol. 24, nº 4, 2001, págs. 555-556/567
34. SAXL, Fritz: “Lettera alla casa editrice B.G. Teuber”, en GHELARDI, M. (2002) op. cit., p. 137

35. MANN, N. (2002) op. cit., p. VII-VIII
36. Aby Warburg. “Introduzione”, en: *Aby Warburg Mnemosyne: l’atlante delle immagini*. Londres: Nino Aragno, 2002, 4.
37. Gombrich afirma que la idea del atlas de imágenes se había iniciado en dicha fecha. Según el historiador, este primer esbozo del proyecto debía responder al título ‘La entrada de la antigüedad en el estilo *pathos* de la pintura del primer Renacimiento florentino’. GOMBRICH, E. (1992) op. cit., p. 265
38. DIDI-HUBERMAN, G. (2001) op. cit., p. 621
39. WARNKE, Martin: “Introduzione”, en GHELARDI, M. (2002) op. cit., p. XVI
40. WARNKE, M. (2002) op. cit., p. XV-XVIII
41. Algunos títulos ensayados por Warburg fueron “*Mnemosyne*: Cuentos de fantasmas para adultos” o “Atlas visual para una crítica de la sinrazón pura”. IVERSEN, M. (1993) op. cit., p. 547
42. SAXL, F. (2002) op. cit., p. 137. El nombre Mnemosyne corresponde al nombre de la titanesa hija de Gaya y Urano que, tras yacer nueve noches consecutivas con Zeus, dio a luz a las nueve musas de las artes. Mnemosyne era también la personificación de la memoria *-mnéme-* en la Grecia clásica.
43. Gombrich sostiene que en un primer momento el atlas de Warburg debía tratar dos temas: las vicisitudes de los dioses olímpicos a través de la astrología y la evolución y supervivencia de las fórmulas expresivas clásicas en el mundo posmedieval. Finalmente, se impuso el segundo tema al primero. GOMBRICH, E. (1992) op. cit., p. 265
44. WARNKE, M. (2002) op. cit., p. XVII-XVIII. Este hecho no debe en ningún caso considerarse una traición a las intenciones de Warburg, pues como él mismo manifestó en diversas ocasiones, *Mnemosyne* era un proyecto colectivo. MANN, N. (2002) op. cit., p. XI
45. WARNKE, M. (2002) op. cit., p. XV-XVIII
46. MANN, N. (2002) op. cit., p. VII
47. Benjamin H. Buchloh, uno de los más reconocidos críticos y teóricos actuales, afirma que el atlas *Mnemosyne* se hallaría en el origen de una determinada manera de exponer fotografías, que ha inspirado obras tales como el monumental *Atlas* de Gerhard Richter, la inmensa obra fotográfica del matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher o parte de la obra de Marcel Broodthaers. BUCHLOH, Benjamin H.: “Warburg’s Paragon? The End of *Collage* and *Photomontage* in Postwar Europe”, en SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Mathias (ed.): *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Múnic, Prestel, 1998, pág. 55
48. RIBALTA, Jorge: “El giro antropológico en la historiografía artística, 1923-1947”, en PLASENCIA, Clara (ed.): *Archivo universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2008, págs. 39-40.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La aportación del estudio de los materiales y sus poéticas a una historia del arte contemporáneo abierta e interdisciplinar

Carmen Bernárdez Sanchís  
Departamento de Arte III (Contemporáneo)  
Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN:

Este texto aborda la posibilidad de establecer un estudio histórico-artístico teniendo como hilo conductor los materiales y técnicas, insertándolos en el devenir histórico y relacionándolos con opciones estéticas, elementos de lenguaje y distintos procesos artísticos de la época contemporánea. Dilucidamos su papel en el paradigma histórico y en el paradigma moderno. Proponemos algunas pautas por las cuales técnicas y materiales pueden ser considerados procesos culturales y no meros auxiliares y soportes físicos. La reflexión y la creación postmodernas nos proporcionan también importantes claves para adecuar nuestro estudio sobre las fases de producción de las obras, con objeto de analizar desde esta óptica la complejidad y naturaleza dialéctica de nuestra época, constatando un rendimiento político de ciertos materiales y procesos recientes.

### ABSTRACT:

*This text explores the possibility of establishing an art-historical study based on materials and techniques, inserting them into the course of history and relating them to esthetic choices, elements of language and artistic processes from the contemporary era. We clarify their role in historical and modern paradigms and propose guidelines according to which techniques and materials may be considered cultural processes rather than mere auxiliary or physical supports. Post-modern thought and creation also offer us important keys for adapting our study to the phases that constitute the production of artworks, providing a viewpoint from which to analyze the complexity and dialectical nature of our time and revealing the political use of certain recent materials and processes.*

En el siglo XXI y quizá más que nunca, la Historia del Arte sigue estando llamada a reflexionar sobre sí misma y sus límites. Especialmente la que aborda la creación artística contemporánea y actual podría revisar la viabilidad de las metodologías tradicionales para ampliar y adaptar la disciplina a la complejidad de las culturas contemporáneas. Creemos que la tarea del historiador del arte, además de estudiar el objeto artístico y su contexto más directo, podría considerarlo en el conjunto de relaciones, interacciones e implicaciones que, teniendo su punto de partida en la acción creativa del artista que produce una obra concreta, establece relaciones con otras obras, y todo ello entra a formar parte de las redes de significado cultural, histórico, ideológico, etc. que conforman nuestra época.

Lejos de considerarlos meros soportes neutros en los que se apoya el mensaje artístico y se encarna la idea y la forma, los materiales constitutivos de las obras de arte pueden ser concebidos también como dominios semánticos y sistemas complejos, dinámicos y abiertos, caracterizados por la amplia información que aportan a la lectura y estudio de la creación plástica contemporánea. Se propone así una aproximación metodológica a la obra de arte reciente desde (y no sólo) el estudio de los materiales, sus propiedades físicas y morfología, su elección, manipulación, rasgos culturales y antropológicos, significados, usos y estados, así como sus potencialidades como desencadenantes de percepciones, memorias, mensajes y reacciones variadas. Del mismo modo que hablamos de una *cultura visual*, podríamos expresarnos en términos de *cultura material* aunque no en el sentido arqueológico o documental, sino como elementos culturales incorporados al sistema de valores, debates e interpretaciones.

### **Técnicas, materiales e Historia del Arte**

El interés que la Historia del Arte ha mostrado por la materialidad de las obras de arte es, en términos generales, todavía escaso y desigual. El prestigio de la *forma* y los aspectos espirituales e intelectuales de la creación artística ha sido mucho mayor que el concedido a los elementos materiales, sometidos desde Platón a un cierto estigma. La materia ciega, pura indeterminación, lastraba las posibilidades de la forma, y el artista debía de trascender la materia, dominarla hasta *trans-formarla* y espiritualizarla, sublimándola. Estas consideraciones se mantuvieron prácticamente intactas durante siglos, siendo correlato de otra gran polaridad fundamental del pensamiento occidental: la separación aparentemente radical entre la mente y el cuerpo.

Es innegable que la obra de arte no es resultado de la mera manipulación de unos materiales, y esta consideración debe presidir cualquier línea de trabajo que quiera evitar el doble riesgo de un formalismo excesivo o de un “simple determinismo material” (1). No obstante, hemos de convenir en que materiales y procedimientos de trabajo –esto es, las operaciones de *producción*– son vehículos importantes para la constitución de la obra de arte como signo, de la misma manera que los aspectos corporales están íntimamente vinculados a los procesos cerebrales, de suerte que, como la moderna neurociencia y las ciencias cognitivas vienen afirmando en las últimas décadas, no existe una separación radical entre cuerpo y mente en el ser humano, hablándose incluso de una *mente corporeizada*. (2)



En el seno de la historiografía artística cabe recordar las teorías de Gottfried Semper (3). Su defensa y valoración de los materiales y las técnicas del arte y la artesanía situó en primer plano estas cuestiones, confiriéndoles un decidido protagonismo en el desarrollo de la arquitectura, para la cual Semper insertó su origen textil en las técnicas del entrelazo de fibras formando esteras y alfombras que anticiparían el muro en la construcción. El trabajo textil originaría, según Semper, el muro como delimitación del espacio en vertical, de la misma manera que la cerámica, la metalurgia, la carpintería y la albañilería generarían la arquitectura. Aunque Semper destacó la importancia de las ideas en combinación con las posibilidades de las materias y técnicas, su posición fue considerada puramente materialista. Bernard Berenson aludía a esto, sin nombrar a Semper, cuando escribía en 1948: “Fue predicada la doctrina siguiente, que aun encuentra partidarios: no que el artista debe hacer el uso mejor posible de los materiales para conseguir su fin, sino que el fin mismo fue inspirado y dirigido por los materiales, y no solamente realizado con ellos. Todo lo que tenía que hacer el artista –se nos ha dado a entender– fue dejarse guiar por la naturaleza, así como por los caprichos de los materiales, con exclusión de otros intereses. Los medios, es decir, los materiales, no solo justificaban el fin, sino que lo creaban por su propia voluntad, por su propia potencialidad, podríamos decir”. Berenson reaccionaba así a los planteamientos semperianos: una cosa –venía a decir– era valorar en su justa medida las técnicas y materiales, y otra muy distinta hacerlos rectores de un trabajo supremo como el del artista y el arquitecto. Para él, técnicas y materiales eran estímulos; obstáculos en el camino creativo que el artista debía superar, y condensaban lo que llamaba “sensaciones reales”, necesarias para la fruición estética, pero menos importantes que las “sensaciones ideadas”. Resumía la cuestión afirmando que “la técnica es un estímulo auxiliar, pero jamás generadora de arte. El arte usará tal o cual técnica cuando el problema de la forma lo requiera... Por otra parte, cuando el problema lo requiere, el arte se inventa la técnica necesaria” (4).

La Historia del Arte ha valorado poco las fases de producción y ha tomado como legítimo objeto de su estudio a la obra terminada, musealizada y reproducida. Sólo aquellos historiadores próximos al modelo atribucionista, desarrollando la visión del experto, mostraron un mayor interés por las cuestiones de procedimiento técnico, para dilucidar y descartar la autoría y la datación. El “ojo clínico” del experto moderno, a diferencia del de principios del siglo XX, no sólo busca a través del análisis organoléptico de la obra combinado con sus conocimientos previos, sino que se apoya en estudios técnicos para hallar refrendo a sus hipótesis en los resultados de laboratorio. La nueva expertización corre a cargo de los departamentos de restauración de los museos y proporciona una constatación científica a lo que antes era mera intuición. La morfología de los pigmentos y capas preparatorias; la aplicación de la pintura, los dibujos subyacentes y las imágenes radiográficas son comprendidas de otra manera gracias a la intervención de la ciencia. Cuando el experto de antaño rastreaba una obra, buscaba la confirmación de unas observaciones con el fin de identificar las trazas del *estilo* de un maestro. Y es que hay una relación entre *técnica* y *estilo* que procede del latín *stilus*: estilete de metal que se empleaba para dibujar y escribir. Con el transcurso del tiempo se identificó el “estilo” de un autor con su peculiar expresión gráfica con el instrumento. El experto ahora busca una comprensión integral de las condiciones de realización física de la obra y su época, además del estilo del maestro. Desde hace unas décadas, muchas de las consecuencias de esos estudios técnicos e informes de restauración son interpretadas en clave histórico-artística e insertadas

en catálogos de exposiciones y publicaciones específicas. Sin embargo, los historiadores del arte nos encontramos a menudo con dificultades para acceder a análisis completos de laboratorio y para interpretar y contextualizar los datos proporcionados por los equipos técnicos y de restauración. Hay, pues, trabajo que hacer en la apertura de la nueva Historia del Arte a las disciplinas científicas y técnicas relacionadas con la obra de arte. En conexión con estas fuentes podremos profundizar en el conocimiento de los maestros y sus procedimientos y, entendiendo mejor cómo han sido hechas las obras, podremos apreciarlas más, estableciendo su filiación desde las fases más iniciales (la elección de una técnica y unos materiales para cada caso) a los momentos en los que la obra se hace pública y es ofrecida a la percepción del espectador. Si el historiador del arte conociera y entendiera las técnicas, no incurriría en errores añejos que se transmiten de manual en manual sin ejercer una reflexión crítica sobre lo enunciado. Citaremos, a este respecto, tanto la impropiedad de ciertos términos técnicos referidos a procedimientos y a herramientas –muchas veces procedentes de malas traducciones– como la errónea descripción de algunos procesos. Un ejemplo: muchos hemos aprendido que la fundición a la cera perdida, entre otras fases, incluye la introducción en el molde del bronce líquido que, a su paso, va derritiendo la cera. Esto resulta de todo punto erróneo, además de físicamente imposible, pero es común darlo por bueno y reproducirlo una y otra vez. El procedimiento requiere la evacuación previa y total de la cera antes de introducir el bronce (5). Alguien podría decir que estos detalles carecen de importancia, y que lo relevante es el estudio de la pieza final. Sin embargo, podemos construir teorías enteras sobre la base de datos técnicos que en realidad malinterpretamos, o vamos perpetuando errores que no nos consentiríamos si se tratase de puntualizaciones cronológicas o estilísticas. ¿Por qué permanecer ajenos a estas cuestiones, cuando las obras de arte se comprenden mejor cuando se entiende la manera en que fueron hechas? Para el historiador del arte es importante entender las técnicas, aunque sea de manera general, para poder enseñar a leer las obras, aunque nunca haya de pedírsele que sea capaz de conocer absolutamente todos los detalles y todas las técnicas –cuestión sin lugar a dudas abrumadora, diría que imposible–. Tampoco tiene por qué saber dibujar, pintar, tallar o grabar, pero no cabe duda de que, si ha experimentado alguno de estos procedimientos, lo comprenderá mucho mejor y lo hará comprensible a su audiencia.

### **Las técnicas y materiales como legado: el paradigma histórico**

Podemos convenir en que las técnicas artísticas forman parte de un gran legado de conocimiento. Se trata de una tradición cultural que concede gran importancia a la correcta realización de las obras; al uso de los materiales apropiados y de calidad –esto es, los habituales de las bellas artes– sus tiempos, proporciones y mezclas, tareas enojosas pero fundamentales para la transmisión a la posteridad del mensaje contenido en la obra de arte. Hacer artefactos duraderos garantizaba su valor de uso y también su valor de cambio como mercancía. Se valoraba la habilidad o destreza en la aplicación y manipulación de los productos del taller. Esa destreza, ese virtuosismo técnico, estaban al servicio de la representación ilusionista, y desde el Renacimiento se consideraban como marca o “manera” del genio individual del artista. Así, técnicas y materiales estaban integrados en lo que podríamos llamar el paradigma histórico y dentro de él cumplían su función de preservación de un modelo de obra de arte. Calidad, destreza, durabilidad, adecuación,

genialidad y sublimación de la materia –para convertirla en carne, luz, o cualquier otra cosa– fueron convirtiéndose en pilares de la creatividad. La operación fundamental de ideación e invención conceptual se encarnaba perfectamente en estos procedimientos que, en virtud de la calidad intrínseca de las materias y del buen hacer del artista, se convertían en verdaderos *atributos* de la obra de arte.

En 1972 Michael Baxandall dio un importante paso en su metodología de trabajo, dentro de la llamada “Nueva Historia del Arte”, con la publicación de *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (6). En este ensayo, a la orientación social del estudio del arte sumó información detallada sobre las formas de producción de las obras, con las condiciones consuetudinarias establecidas en los contratos para su correcta realización. Su información recorría fluidamente la situación histórica de los talleres gremiales y los materiales; las técnicas y los recursos expresivos de los maestros. La integración de una mirada a las técnicas se hacía patente desde una perspectiva integradora, profundamente histórico-artística, pero atenta a entender técnicas y materiales con sus rasgos propios y en su inserción en el sistema del arte de cada época. En 1980 publicó *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (7) estableciendo una directa conexión entre las realizaciones escultóricas del sur de Alemania entre 1475 y 1525, y las propiedades y prestaciones de la madera de tilo con la que trabajaban. Proporciona Baxandall una información detallada sobre la morfología de esta madera, relacionando su estructura celular y fibrosa con la implementación de una forma determinada de talla. Material, herramientas y técnicas, unidas a las opciones creativas, dieron como resultado una escuela de tallistas bien diferenciada de la de otras regiones alemanas. El historiador galés, citando a Paracelso, hizo suyo el concepto de quiromancia como posibilidad de conocer el carácter y estado anímico a través de las líneas de la mano. Lo matizó y acuñó la expresión *Limewood Chiromancy* (“quiromancia de la madera de tilo”) estableciendo a través de las características del material y de una cierta narrativa del “hacer”, una lectura de la obra de arte y su campo cultural.

### **El paradigma moderno**

El objeto de estudio de Baxandall en los dos ejemplos que acabamos de comentar se refería al paradigma histórico. El arte moderno, desde Manet a la segunda posguerra mundial, supone un cambio crucial en la concepción del objeto artístico. Los atributos antes citados (destreza, durabilidad, propiedad y calidad de los materiales, sublimación de la materia) dejan de ser cruciales, y su instrumentalización crítica deja de ser adecuada para el estudio histórico-artístico de procesos inéditos de notable complejidad como son las creaciones de las vanguardias. Un nuevo paradigma, el de lo moderno, se abre paso en un escenario histórico y social diferente.

La primera fase de este paradigma moderno estaría constituida por el movimiento impresionista, los postimpresionismos y los modernismos en sus diversas acepciones regionales. En lo que respecta a las técnicas y materiales, se trata fundamentalmente de una renovación de las estrategias de la visualidad y de una liberación de los elementos de lenguaje (el color, la línea, la textura superficial, los materiales y sus combinaciones, etc.) Esta liberación da como resultado, por poner un ejemplo, la aparición de la pincelada como un signo o más bien como un “índice” (8). Las pinceladas se hacen visibles, direccionales,

constructoras, cargadas de materia pictórica –es decir táctiles y jugosas– nerviosas, gestuales, y en vez de ser sólo un modo de aplicar el color, pasan a condensar experiencias vitales, cargándose de sentido. El color, enriquecido por una variada gama de nuevos pigmentos de síntesis química –a veces no todo lo estables que deberían ser– se libera del naturalismo y se convierte en inscripción de la subjetividad. Las huellas de los dedos del modelador en barro se hacen eternamente perceptibles en el bronce de Rodin, incorporándolas como tiempo vital empleado en su proceso de realización. El fin de la sujeción servil del arte a la representación ilusionista rompe el orden espacial constituido desde el Renacimiento e indaga en las estructuras ocultas, abstractas del mundo. El añejo poder virtuosista del acabado, considerado parte obligada del refinamiento de la obra para su conclusión final, queda desactivado con la tosquedad de obras en apariencia inconclusas, consideradas por los más conservadores como meros esbozos aunque en realidad, y en virtud de la osadía de algunos artistas como Manet, eran piezas finales que rehusaban los acabados y con ellos, aquella normativa sublimación de la materia para transformarla en otra sustancia evocada. Cabe mencionar también la importancia, en la escultura finisecular –Cordier por ejemplo– de la mezcla de materiales en una sola pieza (jaspes, mármoles, bronce dorados, esmaltes, terracotas, etc.) así como el debate y reivindicación de las artes industriales y decorativas, que llevaba aparejada una valoración nueva de los materiales y una justa renovación y mejora de las técnicas de producción y distribución de las obras de artes hasta entonces llamadas “menores”.

Sin embargo, esta primera fase del “paradigma moderno” mantenía intactas algunas cualidades del paradigma anterior, histórico. En éste, la habilidad y destreza en la realización alcanzaban valor por ser índices de genialidad; marcas visibles de una “mano maestra” y de una individualidad prodigiosa. Una perfecta realización era garantía de la presencia cierta, contundente de un gran autor. A excepción de Seurat con su toque pictórico reducido a un elemento mínimo y modular, ajeno a todo gesto subjetivo, los pintores modernos de finales del siglo XIX interpretaron a su modo el “toque” y la pincelada, pero siguieron confiriéndoles valor de autógrafo –pensemos en las pinceladas cursivas y agitadas de Van Gogh–. La presencia del autor estaba preservada.

### **¿Una obra “sin atributos”?**

La segunda fase del paradigma moderno: la de las vanguardias, implica muchas más innovaciones y rupturas tanto de lenguaje como en aspectos técnicos y materiales. Ya advirtió Francastel que, aunque en el siglo XIX se habían ampliado los medios de los artistas, su efecto se había verificado en la exterioridad de las obras de arte. Por el contrario, desde el cubismo y la abstracción, los cambios afectaron en profundidad, y las nuevas opciones operaron una transformación integral, parte de la cual radicaba en las cualidades que el artista empezaba a atribuir a la materia (9). En esta época se afianzó un fenómeno de primer orden que, si bien ya había hecho su aparición desde las últimas décadas del siglo XVIII, en el XX se hizo plenamente visible e influyente: la industrialización y la mecanización, con la consecuente incorporación de la técnica moderna a todas las esferas de la vida. Al hablar de “técnica” en relación con la máquina y la tecnología modernas, hemos de diferenciarla de las “técnicas artísticas”, objeto específico de nuestro estudio, aunque ambos conceptos tienen en común el ser modos de hacer encaminados a fines concretos, de suerte que

existe una técnica para cada caso, pues no es una función autónoma sino un aspecto de cada actividad humana.

La “era técnica” se ha producido gracias al desarrollo de la ciencia y la ingeniería: las máquinas y los mecanizados procesos repetitivos han proporcionado materiales nuevos y objetos exactamente iguales a otros con los que forman serie. Estos objetos carecen de la condición de unicidad, y como tales han perdido el “aura” que caracteriza a la obra de arte única, irrepitible por lo auténtica. La obra de arte ha optado por mezclarse con los objetos mundanos, hasta casi disolver sus viejas cualidades, sus atributos tradicionales. Podemos decir, siguiendo a Benjamin, que a menudo ha perdido aquella irradiación especial que la caracterizaba como objeto preciado de un ritual y, junto a los objetos comunes que pueblan el entorno cotidiano, se ha visto afectada también por esta multiplicación mecánica de su morfología. La reproducción (fotográfica o altamente tecnificada) confiere a la obra de arte un nuevo estatuto: el de un artefacto común y redundante (10).

Aunque el proceso de tecnificación se veía como imparable, los artistas de vanguardia no fueron, ni mucho menos, sujetos pacientes de este proceso, ya que lo asumieron para utilizarlo o rechazarlo. Los nuevos medios proporcionados por la era técnica fueron analizados, apropiados y reinventados de manera creativa y crítica. En muchos casos las obras de arte se adecuaron a esta nueva situación como contestación a los paradigmas culturales anteriores y a las prácticas y valores aceptados e imperantes. Podemos considerar, con Barthes, que la obra de vanguardia estaba deconstruyendo “la frase” esto es, el vehículo de comunicación del lenguaje y la ideología. En términos del arte, la frase sería el objeto artístico tradicional (11). El producto de esta deconstrucción desmonta los códigos por los cuales la frase era entendible y transmitía sentido. El nuevo objeto artístico plantea un enigma que sólo códigos nuevos pueden descifrar. Materiales y técnicas pasan a formar parte de esta nueva dialéctica de códigos, aunque en ciertos casos los materiales no sean prominentes ni evidentes pensemos en las abstracciones más puristas, o en el arte conceptual lingüístico, en los que el aspecto material se neutraliza a propósito para “liberar” a la obra de su peso y engorrosa corporeidad. Los materiales a menudo serán elegidos por sus cualidades específicas, su función y su historia vital, si así se acomodan mejor a las narrativas que el artista de vanguardia propone. En lugar de modificar el aspecto de éstos para sublimar su apariencia y transformarlos en otra cosa, se dejarán a la vista sus texturas, sus arrugas, su desgaste y su vulgaridad. Este giro fundamental proponía una manera inédita de concebir la creación artística. Nadie más que el artista tenía entonces la llave para interpretar el sentido de un misérrimo trozo de papel recortado, viejo, arrugado y mal pegado.

En el seno del paradigma moderno, la obra de arte parecía haber perdido aquellos “atributos” – tomamos prestado el concepto de Robert Musil– que la habían definido históricamente en Occidente. Si las técnicas y materiales siempre habían contribuido a la cualificación de ésta como “artística”, producida por la destreza manual y los conocimientos de un maestro, ahora todo ello se cuestionaba, incluso se negaba al producir obras que relativizaban el valor y la necesidad de la habilidad técnica. Los primeros



*papier collés* y *collages* cubistas no requerían una destreza especial, pues era obvio que cualquiera podía recortar y pegar trozos de papel. Picasso destacaba este desafío a la habilidad técnica cuando le comentaba a Sabartés en 1949 que pretendían “expresar la realidad con materiales que no sabíamos manipular y que nos gustaban debido precisamente a que sabíamos que su ayuda no nos era indispensable, que no eran los mejores ni los más adecuados” (12). Louis Aragon supo ver con agudeza que el collage suponía no solo la negación de la técnica de la pintura (la “crítica de la paleta”) sino también de la personalidad manifiesta en la técnica (13). Implicaba el *collage*, además de la introducción de objetos reales del mundo exterior, la fragmentación de la imagen. Constituida la obra por la asociación de fragmentos que le conferían un nuevo sentido o tal vez un nuevo sinsentido, cambiaba radicalmente su antigua pretensión de unidad: así, Benjamin diferenciaba la obra “inorgánica”, fragmentaria y vanguardista que sustituía, casi desterrándola, a la obra “orgánica” clásica, regida por un sentido de totalidad (14). Este principio fragmentador de la imagen tendría importantes repercusiones en otros *collages* no cubistas, en el fotomontaje dadaísta y constructivista, y en fórmulas tridimensionales del *Assemblage* (ensamblaje) de objetos preexistentes apropiados por el artista, de tal suerte que podríamos recordar la relevancia del concepto de “montaje” no sólo en el cine, sino en otros ámbitos de la creatividad, con la consiguiente presencia crítica de estos principios en las creaciones y reflexiones postmodernas (15).

Contemporáneamente, el *Ready-made* duchampiano dio un paso más y con su naturaleza seriada, vacía e industrial rechazó la idea de autor, convirtiéndose en un equivalente de los muchos objetos comunes que circulan por ahí. Duchamp inauguraba la existencia de lo artístico como un proceso nominal, lingüístico y conceptual. El urinario (*Fountain*, 1917) o la funda de máquina de escribir (*Pliant de voyage (Underwood)* 1916) no se distinguían de un urinario ni de una funda de *Underwood* reales en pleno uso. Minimizando en ellos la intervención del artista (sólo la firma R. Mutt en el sanitario) Duchamp desmitificaba completamente el objeto de arte, cuestionaba la destreza, la autenticidad y borraba –al menos eso pensaba inicialmente– el valor de uso y el valor de cambio: ni eran objetos preciosos ni mercancías especialmente interesantes.

Las viejas técnicas como el modelado o la talla no servían para ensamblar chatarras o trabajar con plásticos. La sangre y los fluidos corporales nada tenían en común con las añejas tintas de los maestros antiguos. La incorporación de nuevos materiales implicaba necesariamente la invención de técnicas adecuadas para su manipulación, o la apropiación de las que existían en la sociedad y en la tecnología de producción en serie, desde la imprenta a la fábrica de automóviles. La “cultura de taller” del artista estaba cambiando: el pincel se sustituía, como decía Rodchenko, por el rodillo (16). Se rechazaba la conveniencia del uso de materiales nobles y duraderos (mármol, bronce) sancionados por siglos de creación artística. Encontramos los más modernos y sin historia, como los plásticos, y a menudo nos topamos con materiales vulgares que nadie consideraría “nobles”, como son los más pobres y frágiles (cartones, desechos, polvo, trapos viejos). Kurt Schwitters aseguraba que también se podía gritar con restos de basura: “lo hice encolando y clavando estos desechos. Los denominé MERZ, eran como mi oración por el final victorioso de la guerra, pues una vez más había vencido la paz. De cualquier forma, todo estaba destruido y era válido

empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros” (17). Las obras realizadas con esos materiales desmitificaban y desafiaban la integridad de la obra “bien hecha”: “el vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos. Se ponía todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura” (18).

### Los materiales “otros” y la *anti-forma*

Desde los años cincuenta del siglo XX la experimentación artística ha buscado más que nunca los materiales más variados y los instrumentos de producción más versátiles. La retórica crítica desarrollada durante el Informalismo matérico y gestual europeo entendía la pintura como vehículo de descargas emocionales. A menudo se recurría a la ponderación del gesto pictórico como índice de genialidad, y a la metáfora de la transformación casi mágica, heredera de las añejas metáforas de “sublimación” de la materia para “transubstanciarla” en otra cosa. Incluso algunos críticos hallaban rastros raciales en los conglomerados de materia, arena, arpilleras y color (como la “beta brava” hispana y la austeridad de los campos de Castilla en algunos artistas de El Paso). La manipulación de las materias se veía preñada de símbolos y cargada de rastros subjetivistas y subconscientes. Se potenciaron en exceso las lecturas simbólico-poéticas de los materiales, pasando éstos a ser en ocasiones sustancias que en manos de los artistas adquirirían rasgos casi míticos y animistas. Se exaltaban las propiedades del material, en tanto que éste aparecía como antídoto a las restricciones de la forma. Estas lecturas marcaron toda una época. Su encendida retórica no hacía sino enfatizar la cualidad autográfica de la ejecución en toda la dimensión mítica del genio. En ese entorno, la voz de los artistas mostraba divergencias con los discursos críticos; divergencias que explican las razones reales de la elección de las materias. Jean Dubuffet explicó el sentido de sus opciones: asumir las “indocilidades del material” y determinar la obra mediante un diálogo abierto entre éste y la herramienta, de tal suerte que el “hombre debe hablar, pero el útil también, y la materia”. La descripción escrita de sus pinturas de fines de los cuarenta y cincuenta es rica en expresiones y sensaciones materiales, pero evita la retórica mítica tan de moda en la época. Lejos de ser meros auxiliares de trabajo, las materias y su manipulación condensan la experiencia del mundo y transmiten la visión que de él tiene el artista: “Aspecto de piedra oscura o de hierro colado. Relieves espinosos y recortados, bañados con un barniz brillante de color arenque ahumado, que evoca al aceite sucio de los motores. Recuerda a las placas de hierro fundido de las chimeneas” (19).

El Informalismo dejó claro que entendía que la materia no era neutra ni un “accidente” de la forma, pero también proporcionó un concepto importante en el desarrollo del arte: la idea de lo “informe” o “sin forma”. La pintura y la escultura deconstruyeron la forma y la estructura. Creaciones tridimensionales como *Continuous Project Altered Daily* de Robert Morris (1969) reaccionaban a las compacidades formales del Minimalismo a través de la negación de las estructuras formales preestablecidas, la solidez de los materiales y sus superficies industriales. Materiales sin estructura dada, como la tierra, eran para Morris ocasión para una creación en la cual la actividad de hacer tenía algo de performativo. Citaba a Pollock

rodeando el lienzo en el suelo para descargar la pintura, y mencionaba también el teatro, la danza y el *performance* como modelos de una obra entendida como devenir en el tiempo. Este factor temporal se incorporaba directamente al seno de lo que él llamaba *materials/process interation* (20). Se trataba de un *behaviour of production*, es decir, un “comportamiento de producción” en el que la naturaleza de los materiales y las dimensiones temporales del proceso de producción y percepción definían la obra. La ruptura con las formas predeterminadas y con el factor de durabilidad de los materiales era para Morris una declaración de intenciones y un rechazo de la estetización. Sus montones de arena y sus piezas recortadas de fieltro caídas sobre el suelo evocaban conceptos de la ciencia moderna como “entropía” y “desorden”. Los instrumentos histórico-artísticos para su análisis tenían necesariamente que adaptarse. Ante ellos, igual que ante los montones de trapos de Pistoletto, los bloques de grasa de Beuys o el plomo fundido arrojado al suelo de Richard Serra, había que hablar en términos de horizontalidad, anti-forma, transformación, desplazamiento, ruptura de la distancia entre el arte y la vida, performatividad, gravedad, equilibrio, azar, comportamiento y estados de la materia.

Los últimos años sesenta y primeros setenta presencian, en lo que a materiales se refiere, un proceso muy interesante de resignificación. Lo vemos en relación con el ritual y el *performance*, y con especial fuerza en la obra de Ana Mendieta: “empecé a usar sangre porque, supongo, es algo con un gran poder mágico... estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas muy limpias” (21). Esta declaración testimonia cómo determinados materiales fueron elegidos por Mendieta en clara e íntima interacción con su cuerpo y con su creación plástica sobre el desarraigo, la precariedad y la marginación en su experiencia vital como mujer y como artista. Materias como la tierra, el agua, la sangre, el barro, la huella del cuerpo entre la hierba, formaban parte de una obra efímera de la que quedaba constancia fotográfica. La propia disolución de esas precarias huellas del cuerpo y de la utilización de esos materiales nos habla de un deliberado deseo de desafiar la tradición de la obra-objeto constituida desde la narrativa de la historia del arte predominante; un desafío tanto del paradigma histórico, como del moderno. Ella reclamaba lo que podríamos llamar una “rematerialización sucia” con materias que expresan flujos, transformación, desaparición, disolución, subvirtiendo, como señala María Ruido “la fusión cuerpo/naturaleza, la confusión de su cuerpo con la tierra, con el agua, con el fuego, resolviendo de esta forma la dicotomía lógica en su misma negación e inscribiendo su trabajo en una línea que subraya las diferencias, utilizando el escenario del rito y otras formas de relato no lineal como eficaces estructuras de oposición a la narrativa (teleo)lógica de la Historia única, homogeneizadora” (22).

La “rematerialización sucia” encarna aquí una crítica fundamental verificada por los movimientos feministas y muchas artistas mujeres hacia el insistente mantenimiento de un *statu quo* de la creación artística basada en la pintura y la escultura, y en la tradición dictada por un discurso artístico dominante occidental, blanco y masculino. Muchas artistas sintieron la necesidad de explorar otras vías y defender parcelas de la creatividad antes relegadas, además de dedicar atención a la consideración del cuerpo femenino y su inserción en la dialéctica de género. Una recuperación de materiales y técnicas de lo que se conocía como artesanías o artes “menores” entró también con fuerza creciente en la escena artística de los años setenta, postulándose al mismo nivel que otras manifestaciones más próximas a la tradición de *High*

*Art.* Podríamos hablar, en este sentido, de una utilización ideológica de ciertos materiales y técnicas; de un “rendimiento político de los materiales”.

Cierto tipo de materiales conllevan una asociación –bastante tópica y no del todo real– con artesanías “femeninas”. Tal es el caso de los textiles, que constituyen una tipología muy rica en asociaciones. El arte reciente ha explorado con frecuencia las capacidades metafóricas y metonímicas de objetos y materias de la vida cotidiana de los que se han apropiado. Al elegirlos, el artista ha asumido que poseen una función práctica; que no son nuevos ni específicos de las bellas artes, y que como tales poseen una historia y han recibido una fuerte inscripción por parte de la cultura. No son superficies vírgenes, planos vacíos de trabajo en los que el artista proyecta su idea como sobre una *tabula rasa*. Esta experiencia vital depositada en el material previamente al uso que el artista ha hecho de él, constituye también una trasgresión de la idea de una obra de arte “pura”, creada desde la nada, equivalente a la acción del demiurgo. Ahora, el arte vive ya plenamente lo que Barthes definió como una “crisis teleológica”: “a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático: lo que está *de más*, de manera supernumeraria, fuera de lugar, eso es lo que turba el orden; o mejor, en la medida en que el fondo *no está limpio*, es impropio para el pensamiento (lo contrario de la hoja blanca del filósofo), y por tanto resulta apropiado para todo lo demás (el arte, la pereza, la pulsión, la sensualidad, la ironía, el gusto: todo lo que el intelecto puede lamentar como otras tantas catástrofes estéticas” (23).

Cargados de esta vida previa y plenos de resonancias psicológicas, los textiles y objetos vestimentarios se constituyen como rastros o índices de seres humanos, aunque también como mercancía y objeto de lujo. Encarnan un cierto “*sex appeal* de lo inorgánico” (24). Suplantando a las personas que los vistieron, con los que se arroparon, sanaron y jugaron. Explorar las memorias y asociaciones derivadas de esta familia de materiales en su inserción en la obra de arte contemporánea supone desbordar positivamente los límites de la Historia del Arte y abrirla a otras disciplinas. Un proyecto de investigación que atienda a materiales y técnicas ha de considerarlos como sistemas complejos y abiertos, en clara relación con prácticas socio-culturales y debates ideológicos, aunque también psicológicos y antropológicos. Un estudio así puede desarrollarse en varias fases, trazando el recorrido a partir de estudios parciales o “de caso”. Así es, al menos, como nos hemos planteado nosotros el estudio en los últimos años, considerando los materiales textiles en todo su espectro y como dominio semántico. Materias primas, objetos vestimentarios, textiles domésticos, utilitarios, sanitarios, etc., nos permitirán analizar tanto la pieza en su materialidad (tapiz, manta, traje, trapo) como en su representación en otro soporte (fotografía, videoinstalaciones) siempre que el ser vestido o pieza textil tenga un sentido específico, y que ese sentido aporte algo particular al carácter de signo de la obra. Observamos tanto la conectividad entre el conjunto de piezas textiles de diverso tipo (en instalaciones) como las razones de su elección por parte del artista, las implicaciones ideológicas y sus procesos perceptivos, cognitivos y relacionales.

## Notas:

1. MÈREDIEU, Florence de: *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art Moderne*, París, Bordas, 1994.
2. La aportación de las ciencias cognitivas a la Historia del Arte resulta de mucho interés para clarificar aspectos del proceso creativo y para los análisis perceptivos y de recepción del arte por parte del público. Este artículo se beneficia de la participación de la autora en un Proyecto de Investigación de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (HUM2005-08221-C02-01/FILO) titulado “Aproximación sociocognitiva al lenguaje y otros sistemas semióticos” (Universidad Complutense de Madrid, 2006-2009).
3. SEMPER, Gottfried: *Die Vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, 1851, y *Der Stil*, 1863.
4. BERENSON, Bernard: *Estética e Historia en las artes visuales*, (1948) México, F.C.E., 2005, págs. 53 y 62.
5. Cuestión ésta no pocas veces debatida por quien esto escribe con fundidores profesionales, como Eduardo Capa, siempre quejoso de detectar un cierto desdén por parte de muchos historiadores hacia la buena documentación de los procedimientos técnicos.
6. La primera traducción castellana data de 1978, aunque han seguido varias ediciones posteriores, ver BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
7. BAXANDALL, Michael: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1980.
8. Me refiero al índice como una de las partes del signo, además de icono y símbolo, por parte de Charles S. Peirce. Ver KRAUSS, R.: “Notas sobre el Índice. Partes 1 y 2” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
9. “Mientras que a lo largo de todo el siglo XIX los progresos de la técnica, el descubrimiento del hierro, del acero, del hormigón, sólo habían proporcionado a los artistas unos medios ampliados, sin romper el esquema propiamente figurativo de la tradición, el principio del siglo XX ha asistido ya a la definición de dos estilos netamente distintos: el cubismo y el arte abstracto... Hasta entonces, la influencia de los materiales sobre el arte se manifestaba en los métodos capaces de transformar exteriormente las superficies. A partir de entonces, el artista atribuye unas cualidades a la materia, en lugar de explotarlas”. FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990, pág. 218.
10. BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.
11. “Mallarmé quiso deconstruir la frase, el vehículo secular (en Francia) de la ideología... Deconstruir no quiere decir en absoluto volver irreconocible... sin embargo, las letras formadas no pertenecen a ningún código gráfico, ningún código retórico, ni siquiera del de la destrucción”, BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2000, pág. 165.
12. Citado por GOLDING, James, *El Cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza Forma, 1993, pág. 105.
13. “Ce qui est maintenant soutenu, c'est la négation de la technique d'une part, comme dans le collage et s'y ajoutant celle de la personnalité technique; le peintre, s'il faut encore l'appeler ainsi, n'est plus lié à son tableau



*par une mystérieuse parenté physique analogue à la génération. Et l'on voit naître de ces négations une idée affirmative qui est ce qu'on a appelé la personnalité du choix. Un objet manufacturé peut aussi bien être incorporé à un tableau, constituer le tableau à lui seul*", ARAGON, Louis: "La Peinture au défi" (1930) en *Les Collages*, París, Hermann, 1993, pág. 43.

14. BURGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

15. BUCHLOH, Benjamin: "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, capítulo 3.

16. "A partir de entonces el cuadro dejó de ser un cuadro y se transformó en una pintura o en un objeto. El pincel dejó paso a nuevos instrumentos con los que resultaba más fácil y conveniente trabajar la superficie. El pincel -tan indispensable para ese tipo de pintura que trata de transmitir el objeto y sus sutilezas- se convirtió en un instrumento inadecuado e impreciso para la nueva pintura no objetiva y fue sustituido por la imprenta, el rodillo, la plumilla y el compás" Rodchenko citado por BUCHLOH, Benjamin, "De la factura a la factografía" en *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, pág. 124.

17. SCHMALENBACH, Werner: *Vida de Kurt Schwitters*, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

18. BENJAMIN, Walter: "El autor como productor", *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, pág. 126.

19. *Jean Dubuffet. Del paisaje físico al paisaje mental*, Madrid, Fundación La Caixa, 1992, pág. 64.

20. MORRIS, Robert: "Some notes on the Phenomenology of Making: the Search for the Motivated", en *Artforum*, nº. 8, April 1970.

21. Mendieta citada en RUIDO, María: *Ana Mendieta*, Hondarribia, Nerea, 2002, pág. 24.

22. RUIDO, M. (2002) Op. cit., p. 31.

23. BARTHES, Roland: "Cy Twombly o Non multa sed multum", en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2000, págs. 170-71

24. PERNIOLA, Mario: *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama Editorial, 1998.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Arte y Economía: La inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Forales Vascas durante el siglo XX

Xesqui Castañer, José Luis Hernández

Universitat de València, Universidad del País Vasco/E.H.U.

### Resumen

La presente comunicación se inscribe en la llamada Economía del Arte o de la Cultura –*Cultural Economics*. Trata conjuntamente, tanto el proceso histórico de formación de las colecciones permanentes de los museos públicos vascos en sus capitales de Bilbao, San Sebastián y Vitoria, como la importancia de las nuevas adquisiciones de obras pictóricas y escultóricas y su relación con las disponibilidades presupuestarias de las instituciones que proveyeron los fondos.

### *Abstract*

*The paper is about Cultural or Art Economics. First, it deals with the historical process of formation of the Basque public museums in Bilbao, San Sebastián and Vitoria. Secondly, with her new acquisitions of paintings and sculptures and its relation with the budgetary availabilities of the institutions that provided the funds.*

Aunque hay antecedentes alemanes y británicos del primer tercio del siglo XX, se suele admitir que, ‘oficialmente’, la llamada Economía del Arte o de la Cultura –*Cultural Economics*– surge tras la publicación en 1966 de “*Performing Arts. The Economic Dilemma*”, obra del por entonces ya afamado economista W. Baumol y especialmente, tras la fundación, casi simultánea en 1973, de la ‘Association for Cultural Economics’ y su “*Journal of Cultural Economics*” por W. Handon, culminando con la institucionalización internacional de la primera en 1992/93 (creación de la A.C.E.I.) y con la adquisición del *Journal* y su conversión en la revista oficial de la asociación internacional (1). Además de otras reuniones internacionales sobre este joven campo económico, organizadas por diversos promotores institucionales (Banco Mundial, NBER, etc.), de la vitalidad del mismo puede dar fe la celebración este mismo año de su XV Conferencia Internacional en Montreal (2).

Con menor intensidad, y también desde entonces, en el campo de la Historia Económica se ha intentado una relación interdisciplinar con la Historia del Arte, dando prueba de ello las sesiones *Economics History and the Arts* y *Markets for Art, 1440-1800* de los XI y XII Congresos Internacionales de Historia Económica celebrados en 1996 y 1998, en Milán y Madrid respectivamente (3).

A este reciente campo de interdisciplinaridad entre Economía/Historia Económica e Historia del Arte intenta unirse modestamente este trabajo. En él, se pretende atender, conjuntamente, tanto al proceso histórico de formación de las colecciones permanentes de los museos públicos del País Vasco en sus capitales de Bilbao (antes del fenómeno Guggenheim), San Sebastián y Vitoria, como a la importancia de las nuevas adquisiciones de obras pictóricas y escultóricas en esa formación del patrimonio museístico, y su relación con las disponibilidades presupuestarias de las instituciones que proveyeron los fondos necesarios para esas adquisiciones, las tres Diputaciones Forales y alguno de los Ayuntamientos. Estas disponibilidades presupuestarias, además, respecto a las del resto de instituciones provinciales españolas y sus posibles instituciones museísticas de ellas dependientes, tienen la importante particularidad de la “foralidad” y su corolario del “Concierto Económico” (4). Esto es, por una parte, la de contar con unos mayores recursos presupuestarios, al recaudar los impuestos y “descontar” el “Cupo” a pagar al Estado- tras negociarlo bilateralmente- y, por otra, el poder gestionar el resto en función de sus propias políticas económicas, sociales y culturales. Además, las muy diferentes coyunturas políticas españolas durante el siglo XX, afectaron desigualmente a las tres provincias, perdiendo esa capacidad foral las ‘traidoras’ Guipúzcoa y Vizcaya durante el franquismo, mientras que la mantendrá durante todo el siglo ininterrumpidamente la ‘leal’ Álava, lo que nos permitirá, de paso, poder calibrar la apriorística suposición de que a más recursos económicos totales disponibles, debería corresponder una mayor capacidad de incrementar, mediante adquisiciones, las respectivas colecciones museísticas. Por ésta razón y para mantener en lo posible la periodización habitual para el siglo XX de la historia político-económica española, haremos permanente referencia a cuatro periodos concretos a) 1900-1936; b) 1937-1959; c) 1960-1978; d) 1979-2000.

Desde 1900 a 2000, las instituciones vascas adquieren 2537 piezas de pintura y escultura, que es el objeto de este trabajo. Por territorios en Álava se compran 898 obras, en Vizcaya 1245 y por último en

Guipúzcoa 394. Vamos a tratar de explicar los criterios y orígenes de las compras en los diferentes museos y periodos así como su contexto económico y político (il. 1).

Desde finales del siglo XIX hasta 1936 es cuando se produce la formación y primera andadura de los llamados Museos de Bellas Artes que se encuentran en los tres territorios vascos. Comprende lo que se conoce como la época de la Restauración, la II República y termina con el estallido de la Guerra Civil. Es en este contexto histórico en el que tienen su origen los Museos de Vitoria, Bilbao y San Sebastián. Los fondos del Museo de Vitoria se reorganizan en 2002 con la construcción del Museo ARTIUM, donde queda instalada la colección de arte contemporáneo, quedando el Museo de Bellas Artes como específico de arte costumbrista.

Esta formación del coleccionismo público museístico coincide con el periodo de reorganización moderna de las haciendas vascas que se relacionan con la Hacienda Estatal mediante el pago del cupo con las ventajas que de ello se deduce y que es común a las tres provincias. Este hecho repercute directamente en la inversión institucional en obras, aunque no podemos obviar la importante participación de los coleccionistas privados que con sus donaciones contribuyeron al enriquecimiento de las colecciones. Por lo tanto los museos se convierten en una “colección de colecciones”. Las donaciones constituyen el origen de los museos de Bilbao y San Telmo y siguen siendo el grueso de los fondos durante la Dictadura de Primo de Rivera, que había puesto todo su empeño en desdeñar a los intelectuales y artistas que no fueran afines al régimen, por lo que la burguesía vasca, pero sobre todo vizcaína, toma las riendas de la promoción cultural y el apoyo incondicional al coleccionismo público con donaciones importantes, tanto en calidad como en cantidad.

El primer gobierno republicano, siguiendo sus ideales laicos, ilustrados y racionalistas, pondrá en valor en la Constitución del 31, el derecho a la cultura como un derecho irrenunciable para los ciudadanos, y como consecuencia la defensa del patrimonio cultural, que por primera vez en la historia de España, adquiere personalidad jurídica. En este contexto el Estatuto de Autonomía de Euskadi, otorgado en 1936 en plena guerra civil, no tuvo efectividad, pero en el texto se desarrollaban amplias competencias en materia de cultura. Sin embargo el diferente posicionamiento de las tres provincias vascas sí tuvo influencia en el desarrollo de los museos y la protección del patrimonio. En la primavera de 1936, tal y como ha estudiado Estornés Lasa, la proximidad de la aprobación del Estatuto en el Parlamento contribuyó a integrar al nacionalismo en el régimen republicano, lo que hace que las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa vivan una situación menos conflictiva que de 1931 a 1934. Es en estas provincias donde hay una clara mayoría a favor de la Autonomía y la República, fruto del entendimiento entre el PNV y el Frente Popular, pero sobre todo entre el PNV y el Partido Socialista. Mientras tanto en Álava al igual que en Navarra, la mayoría estaba en contra del Gobierno republicano y se preparaban conjuntamente para apoyar el golpe militar. La política cultural del gobierno del Lehendakari Aguirre mantuvo el incremento de las colecciones de los Museos de Bellas Artes de Bilbao y de San Telmo. No sucedió así en territorio alavés, en el que hasta los años cuarenta, ya en pleno franquismo, no se inaugura el Museo Provincial en el Palacio Augusti.

El Museo de Bellas Artes de Álava es producto de un proceso histórico en el que se mezclan la sensibilidad y el interés social por el coleccionismo por parte de personas e instituciones. El primer Museo público

de la capital alavesa se remonta a 1844 y se ubica en el palacio de la Diputación Foral, construido por el arquitecto Martín Saracíbar, por encargo de las Juntas Generales, presididas por Inígo Cortés de Velasco Marqués de la Alameda, para servir de sede de las reuniones de dichas Juntas (5).

En el germen de este primer museo, tal y como apunta Carlos Ortiz de Urbina, se encuentra el proceso de Desamortización y sus inmediatas consecuencias, que en el caso del patrimonio artístico supone la puesta en circulación de una gran cantidad de objetos de valor. Para controlar la adquisición y organización de este patrimonio cultural nacen las Juntas Científicas y Artísticas, dependientes del Ministerio de Gobernación y predecesoras de las Comisiones Provinciales de Monumentos creadas por Real Orden de 13 de junio de 1844.

A partir de este momento se plantea la ubicación y conservación de los bienes desamortizados, que en el caso de Álava, inician un recorrido desde la Sacristía del Convento de San Francisco, hasta las Iglesias de Santa María y Santa Cruz, donde se instalan en 1842, aunque solamente los catalogados como “cuadros de mérito”. Pero es en 1844 cuando Miguel Rodríguez Ferrer, Gobernador Civil de Álava, consigue montar un Museo en una sala prestada por la Diputación Foral en su propia Casa Palacio con 23 obras. En 1866, el Diputado General, a través de Pedro Egaña, presenta un nuevo proyecto de Museo en las Juntas Generales, aprovechando la coyuntura favorable que existía para el fomento de Museos, basada en el Real Decreto de S.M. de 20 de Marzo de 1867, cuyas obras procedían de los fondos de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Pero en esta ocasión el proyecto de museo tampoco cuajó.

En lo referente a los orígenes del Museo de Bellas Artes de Bilbao, aunque su ubicación actual se remonta a comienzos del siglo XX, hay referentes museísticos en la ciudad desde mediados del siglo anterior cuyo desarrollo culmina en la apertura del actual museo. A partir de las desamortizaciones de Toreno y Mendizábal, las autoridades del Señorío, a los efectos D. Federico Victoria de Lecea y D. Manuel María de Murga, nombrados en la Primera Junta General después de la Primera Guerra Carlista, manifiestan su inquietud por encontrar una ubicación adecuada para los objetos artísticos desamortizados. En 1837 y al margen de la legislación estatal, representada en el Real Decreto por el que se creaban las Comisiones Científicas y Artísticas Provinciales, la Diputación intenta un proyecto de Museo que es un antecedente del Museo de Bellas artes, creado en 1908. En 1845 se crea un museo en Bilbao, ubicado en una casa particular, arrendada por la Diputación Foral y que contaba con apenas treinta pinturas. Este pequeño núcleo no tiene mucho que ver con la colección actual, cuyos orígenes se remontan a algunos años anteriores a la I Guerra Mundial (6).

La necesidad de encontrar una ubicación adecuada para la creación del museo, proviene del interés de una serie de bilbaínos ilustres, encabezados por D. Laureano Jado que careciendo de sucesores y poseedor de una importante colección, había decidido donarla si se hacía el museo, pero si no se daba esta circunstancia legaría su colección al museo de otra provincia. A partir de aquí tanto la Diputación de Vizcaya como el Ayuntamiento de Bilbao, en las personas del conde de Urquijo y Nicolás Bengoa, acogen la iniciativa del museo y después de muchas gestiones, las instituciones a las que pertenecen aprueban en 1908 la Junta del Patronato del nuevo museo y el Reglamento por el que debía regirse. La ubicación



elegida fue el antiguo Hospital de Achuri, donde se encontraba la Escuela de Artes y Oficios y más adelante el Instituto de Segunda Enseñanza. En cuanto al contenido, tanto Laureano Jado como Antonio Plasencia cedieron importantes fondos de sus colecciones, a las que se unieron piezas como una “*Anunciación*” del Greco o el “*Retrato de M<sup>a</sup> Luisa de Parma*” de Goya, procedentes de la Diputación, dos retratos de Carlos II y María Luisa de Orleans, atribuidos a Juan Carreño de Miranda que eran propiedad del Ayuntamiento y varias obras de Paret y Alcázar, procedentes de la Escuela de Artes y Oficios. Finalmente se produce la inauguración el 8 de febrero de 1914.

Paralelamente se había producido en la capital bilbaína un interés cada vez mayor por el arte contemporáneo, a lo que contribuyó la creación de la *Asociación de Artistas Vascos* y las exposiciones que se celebraban periódicamente en Bilbao. De estas exposiciones la *Internacional de Pintura y Escultura*, celebrada en 1919, crea una conciencia ciudadana que el diputado D. Lorenzo Hurtado de Saracho pone en valor en una moción presentada en 1922 para que la Diputación creara un Museo de Arte Moderno, junto con el Ayuntamiento en la misma línea que se había seguido para el Museo de Bellas Artes. Este Museo de Arte Moderno se inaugura en 1924 y se localiza en la segunda planta de una casa propiedad de la Diputación. Fue nombrado director el pintor Aurelio Arteta y los fondos procedían de los artistas vivos cuyas obras estaban en el Museo de Bellas Artes, obras procedentes de la Exposición Internacional, otras compradas en exposiciones de artistas del entorno y esculturas, grabados y litografías que completaban la colección. Durante la Guerra Civil los fondos del Museo de Bellas Artes fueron dispersados y los del Museo de Arte Moderno expatriados.

De las 135 adquisiciones que se realizan en este periodo, un número importante procede de la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura Moderna*, celebrada en 1919, y algunas de ellas son consideradas parte de las joyas del Museo, como sucede con *Lavanderas de Arlés* de Gauguin, *Mujer y niño* de Mary Cassat, *El paria castellano* de Juan de Echeverría, *Mujeres de la vida* de Gutiérrez Solana, *Naturaleza muerta* de Paul Serusier o el *Retrato de la Condesa de Noailles* de Ignacio Zuloaga, por la que Ramón de la Sota pagó cien mil pesetas para más tarde regalársela al Museo. También siguiendo los criterios de las exposiciones que comenzaron a celebrarse cada dos años, se adquieren obras de artistas autóctonos como Darío de Regoyos, Pablo Uranga, Juan de Echevarría, Francisco Iturrino, Paco Durrio, Aranoa, Maeztu, Arteta y otros.

Por último San Telmo, cuyos orígenes se remontan a 1889, cuando se celebra una *Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas*, organizada por la Sociedad Vascongada de Amigos del País. En 1900 la Corporación Municipal aprueba por unanimidad el informe presentado por la Sociedad Económica de Amigos del País para la creación de un nuevo museo, que es inaugurado en 1902 por el Rey Alfonso XIII como *Museo Histórico, Artístico y Arqueológico*. A partir de su inauguración la institución ha tenido tres ubicaciones diferentes. La planta baja del Instituto Libre Municipal de 1902 a 1911; un edificio de nueva planta en la calle Urdaneta, construido por Goikoa y que albergaba no solo el Museo sino también la Escuela de Artes y Oficios y la Biblioteca Municipal, de 1911 a 1932; el Convento de San Telmo desde 1932, que sigue siendo su actual ubicación y está en periodo de reformas y reorganización. La Guerra Civil interrumpió lo que se presentaba como una interesante iniciativa y de grandes repercusiones en el mundo cultural

donostiarra. A pesar de todo el turismo nunca decayó y se celebraron exposiciones para reforzar la sección de artes plásticas del museo, al mismo tiempo que los fondos se incrementan a través de la política de incautaciones de objetos de arte. El museo adquiere en estos años 62 piezas que junto con las 19 de la Diputación constituyen el grueso de compras en el territorio guipuzcoano. El Museo de San Telmo que se ha formado gracias a donaciones y préstamos del Patrimonio Nacional, en esta época comienza a incorporar a sus fondos a artistas vascos contemporáneos a través de compras a familiares y coleccionistas privados, destacando sobre todo la adquisición de lotes de un mismo artista. En esta línea se compran cuatro pinturas de Benito Martínez Sierra en 1904, que se completan con otra en 1916; cuatro de Genaro Echevarría; tres de Bienabe Artía; y diez de Darío Regoyos en 1930, que supone la adquisición más importante del periodo (7).

De 1937 a 1959, es decir, el periodo final de la Guerra Civil y el llamado decenio bisagra, los acontecimientos políticos condicionan de forma decisiva el coleccionismo y su contexto económico. Dado el carácter de provincias traidoras con el que el franquismo castigó a Guipúzcoa y Vizcaya, éstas pierden la foralidad y por lo tanto el análisis en estas dos provincias es igual que en el resto de España. Mientras que el mantenimiento de la foralidad alavesa le permitió una mayor capacidad de gasto, que tiene una máxima importancia tras la Autarquía, y, que a partir de los años 50 y el tardofranquismo coincide con la etapa del desarrollismo económico alavés.

La ubicación actual del Museo alavés se remonta a 1941, cuando la Diputación Foral decide comprar el Palacio del conde de Dávila, don Ricardo de Augusti, con el objetivo de albergar en un principio las colecciones de los Museos de Arte y Arqueología, el Archivo y la Biblioteca Provinciales, así como las colecciones de la Escuela de Artes y Oficios y del Instituto de Segunda Enseñanza, hoy sede del Parlamento Vasco. Sin embargo el crecimiento de las colecciones y la diversificación de actividades culturales han provocado la actual individualización del Museo de Bellas Artes de Álava que orgánicamente depende de la Diputación Foral de Álava.

El edificio que durante más de sesenta años ha albergado en exclusiva las colecciones públicas fue construido en 1912-1916 a instancias de Ricardo Augusti, promotor y patrocinador de obras urbanísticas en Vitoria, sobre proyectos realizados por los arquitectos Javier Luque y Julián de Apráiz, con la participación del contratista Hilarión San Vicente.

En 1962 se declara mediante decreto, Monumento Histórico Nacional, tanto las colecciones como el edificio. Ese mismo año se firma un convenio con la Fundación de D. Vidal y D. Fernando de América para que los fondos de la colección América, consistente en más de doscientas piezas, se exhiban en las nuevas salas de la ampliación del Museo.

La colección que actualmente alberga el Museo tampoco ha estado exenta de vicisitudes. En la década de los setenta las obras de temática costumbrista estuvieron en el Palacio de Ajuria Enea, construido en 1920, y que constituye un ejemplo remarcable de arquitectura regionalista. Sin embargo al ser elegida Vitoria como capital de la comunidad autónoma, el palacio de Ajuria Enea se convierte en sede del Gobierno y Residencia Oficial del Lehendakari, por lo que tanto las obras expuestas en su interior como las esculturas

del jardín pasan a formar parte de la colección del Palacio Augusti. Las obras pictóricas han quedado en este edificio definitivamente instaladas, pero las esculturas que estuvieron hasta 2002 en los jardines del Museo, han pasado a formar parte de los fondos de la nueva infraestructura del Museo ARTIUM. Así pues la colección del Museo de Bellas Artes a partir de este momento deja de ser una colección ecléctica para centrarse en el arte español del siglo XIX y el arte vasco. Este criterio existe desde los comienzos del museo, como lo demuestran las compras de obras de Vicente López Portaña, Eduardo Rosales o Lucas Villamil, junto con piezas de artistas locales como I. Díaz de Olano (il. 2), Jesús Apellániz, Basiano Martínez o Juan de Aranoa (8).

En la capital vizcaína, una vez terminada la Guerra Civil y recuperadas las obras, se almacenan en las Escuelas de Achuri. Sin embargo el incremento de las colecciones, el interés del público y la prensa, y nuevamente la actuación de ilustres bilbaínos recuperan el proyecto de Museo para albergar tan importante patrimonio. De nuevo surge como figura de vital importancia en el proyecto Lorenzo Hurtado de Saracho, vicepresidente de la Diputación que se pone de acuerdo con el alcalde José María G. Careaga para que ambas instituciones en 1939 acuerden construir un nuevo museo que será inaugurado en 1945. Las compras en este periodo suman 162, en las que se incluyen artistas vascos contemporáneos como Arteta, Arrue, Regoyos, Aranoa, Larroque, Echevarría, Baroja, Losada, etc. En estos años pasa a formar parte de los fondos la *Sagrada Familia* de Jan Gossaert, procedente del Convento de Cuerva (Toledo), una de las piezas más importantes del museo, tanto por su calidad como por su revalorización. También se suman a los fondos piezas de Blasco de Grañén, así como anónimos aragoneses del siglo XV (9).

El museo de San Telmo vuelve a tomar interés por la compra e incremento de sus colecciones a partir de los años 50, bajo la dirección de Manso de Zúñiga, periodo en el que sus fondos se completan con importantes donaciones, algunas procedentes de los Certámenes de Navidad, que duran hasta 1965 (10) y que aportan obras de Menchu Gal, Gonzalo Chillida, Ascensio Martiarena, Montes Iturioz, M<sup>a</sup> Paz Jiménez, Ruiz Balerdi o Maite Rocandio.

Desde 1960 a 1978, periodo del desarrollismo franquista, las instituciones locales vascas (Ayuntamientos y Diputaciones) hicieron un esfuerzo encomiable que en la actualidad se ha podido rentabilizar cultural y socialmente. Los Museos de Bellas Artes estaban sometidos a las Comisiones de Monumentos Provinciales. En el caso vasco, solamente el museo alavés estuvo adscrito al régimen de Museos Provinciales dependientes de la Dirección General de Bellas Artes desde 1963 hasta el periodo autonómico, mientras que los de Bilbao y San Sebastián estuvieron regidos por patronatos de los que formaban parte Diputación y Ayuntamiento (Bilbao) o solo el Ayuntamiento en caso de San Telmo, que siempre fue un museo municipal.

Después de la muerte del dictador, en 1975, y durante la Transición, se producen cambios políticos y culturales de gran envergadura. El primer Gobierno democrático liderado por la desaparecida UCD, creó el primer Ministerio de Cultura; a continuación, la Constitución Española de 1978, concedió una atención preferente a la cultura, y un proceso de descentralización política, en cuyo contexto, la cultura va a ser una de las transferencias prioritarias para los intereses de las Comunidades Autónomas. Hasta la aprobación

del Estatuto de Autonomía Vasco (11), las instituciones museísticas siguen consolidando su política de adquisiciones con el apoyo de las instituciones locales y provinciales.

Es en estos años cuando comienza a gestarse la colección alavesa de arte contemporáneo, adquirida en su mayor parte con fondos de la Diputación Foral y que a partir de 2002 se encuentran en la nueva infraestructura museística del Museo ARTIUM. De las 363 obras compradas, 260 se encuentran actualmente en el museo anteriormente citado y 103 en el Bellas Artes. Las compras se hacen a través del Consejo de Cultura de la Diputación Foral, gracias al empeño y gestiones de Cayetano Ezquerro y Perico Sancristóbal, verdaderos hacedores de la colección en sus comienzos que visitan galerías de prestigio o compran directamente a los artistas. Así se adquieren obras de Picasso, Miró (il. 4), Clavé, Tápies, Cuixart, Viola, Saura, Millares, Canogar, Feito, Martín Chirino, Lucio Muñoz, Hernández Mompó, Palazuelo, Oteiza, Chillida y artistas vascos como Remigio Mendiburu, Ibarrola, Sistiaga, Ruiz Balardi y otros que constituyen en la actualidad los referentes del Museo (12).

En el caso del coleccionismo vizcaíno, aunque aumentan las adquisiciones con respecto a la época anterior, concretamente son 178 las obras compradas, se produce un cierto estancamiento y el criterio está más encaminado a la adquisición de obra contemporánea y a cubrir algunas con respecto al arte antiguo. El caso guipuzcoano es todavía peor y el retroceso más evidente con la adquisición tan solo de 23 obras.

A partir de 1979 y hasta el año 2000, con la consolidación de la democracia y la instauración nuevamente de la autonomía, se vuelve a recuperar la capacidad foral de Vizcaya y Guipúzcoa y la diferencias en las inversiones en arte y cultura ya no dependerán de factores económicos diferenciales intravascos, sino de las diferentes opciones políticas que gobiernan las instituciones vascas. Especialmente a partir de 1983 con la aprobación de la Ley de Territorios Históricos (13) se materializa una descentralización interna en muchas áreas, entre ellas la cultural, cuyas consecuencias se notarán, sobre todo, en el capítulo de compras de los museos. A esto hay que añadir las aportaciones de las Diputaciones Forales, sobre todo en Vizcaya y Guipúzcoa una vez recuperada la foralidad y el Concerto económico. Es también en este periodo cuando aparecen nuevas formas de adquisición a través de las daciones o pago de impuestos.

En concreto entre el museo bilbaíno y la Diputación Foral de Vizcaya adquieren un total de 770 obras, de las que 549 son adquiridas por la institución foral y el resto por el museo, siendo el territorio que más piezas compra. El Museo de Bellas Artes de Bilbao compra el "*Retrato de Felipe II*" realizado por Antonio Moro que supone una aportación importante a sus fondos antiguos, procedentes sobre todo del legado Jado y también consolida sus fondos de arte contemporáneo con la adquisición de "*La lingua di Mozart*" (il. 5) del artista italiano Mimmo Paladino, perteneciente a la transvanguardia italiana. La diputación vizcaína adquiere "*Femme dite les trois plis*" de Julio González y a través de la dación o pago de impuestos del Banco Bilbao Vizcaya dos pinturas de Juan de Arellano y Luis Paret y Alcázar (il. 6) respectivamente (14).

El caso guipuzcoano también observa un aumento del número de compras por parte de las instituciones, en concreto es nuevamente la Diputación la que más adquisiciones realiza, 186 en concreto, que incluyen un número importante de obras que entran en los fondos institucionales a través del pago de impuestos. Por su parte el Museo San Telmo adquiere solamente 41 piezas (15).

En Álava se consolida la colección de arte contemporáneo y comienza a gestarse la necesidad de una nueva infraestructura museística para albergar dichos fondos, culminando en la inauguración del Museo ARTIUM en 2002. El número de adquisiciones asciende a 518, de las que 399 se encuentran en los fondos de ARTIUM y 119 en el Museo de Bellas Artes (16).

Tal y como hemos señalado, la financiación de los Museos Vascos está supeditada a los avatares históricos dentro de la foralidad en los tres territorios. En lo que sigue, hemos optado por el análisis del gasto real en adquisiciones de obra artística, centrada en pintura y escultura, en función del coste de adquisición que consta en las fichas museísticas, y relacionándolo con la capacidad de gasto de las respectivas instituciones, deducido de los presupuestos anuales de las tres Diputaciones.

Los cuatro museos vascos tenían a principios del siglo XXI, 4.862 obras (sin contar las artes decorativas y gráficas), de las que compraron 1.737 en el siglo XX. Por tamaño de sus colecciones, con 1.993 obras el museo bilbaíno es el mayor, siendo las más de un millar de donaciones su primera fuente de incorporaciones de obra, aunque sus casi 700 obras compradas en la pasada centuria (36%) no son una cifra desdeñable. Los museos alaveses conjuntamente, dado que el ARTIUM es muy reciente aunque el grueso de su colección se formara antes, figuran en segunda posición con 1.593 obras, siendo la compra directa, casi 900, la forma mayoritaria de ingreso (56%). En conjunto es ligeramente más pequeño el municipal guipuzcoano con 1.356 obras y además es, con mucho, el que menos compra, pues las adquisiciones directas en el siglo XX son 152, poco más del 11% de la colección. Hemos incluido para que la base estadística de las obras compradas sea mayor, otras 800 obras adquiridas directamente por las Diputaciones y que en su mayor parte se exhiben o están depositadas en los museos, por lo que nuestro análisis como muestra la tabla 1 (il.1), se va a referir a 2.537 obras compradas.

Del desglose por provincias y periodos de estas compras institucionales, se pueden avanzar algunas conclusiones generales. Debido a su exclusiva dependencia de la Diputación Foral y al proceso de su conformación histórica ya comentado, sumados los actuales dos museos alaveses, contabilizan 897 obras adquiridas (35,4%), muy por encima de las adquisiciones de los otros dos museos vascos, aunque si a las 688 adquisiciones directas del Patronato del Museo de BBAA de Bilbao (27%) se le añaden las otras 557 compradas por la Diputación de Vizcaya tras la recuperación democrática de su capacidad hacendística foral, es en este territorio, el más poblado y el de mayor potencial económico, donde se sitúa el 49% de las adquisiciones totales. Guipúzcoa, en contraste, aunque añadamos a las compras de su museo municipal (6%) las de la Diputación, también muy concentradas tras 1979, y aunque en población y potencial económico sea la segunda vasca, sus menos de 400 obras adquiridas (15,5%), representan menos de la mitad de las compradas en Álava. Es de destacar, igualmente, que para el conjunto, las adquisiciones posteriores a 1978, suponen el 60% de todo el siglo XX.

El importe total de estas compras en el siglo XX, en pesetas corrientes de cada año, asciende a casi 3.600 millones, del que Vizcaya absorbe el 72%, Álava el 21% y Guipúzcoa el 8%. Si para homogeneizar cronológicamente los cálculos, convertimos las pesetas corrientes en pesetas constantes de 1995 (8.256 millones), tal como se desglosa en la tabla 2 (il.7) y en el Gráfico 1 (il.8), aunque sobre el total los porcentajes



son similares, se producen matizaciones importantes en algunos de los periodos analizados. Además, si relativizamos el importe de las adquisiciones al tener en cuenta el muy desigual peso demográfico provincial, tal como hace el gráfico 1 (il.8) y como alguna de las series de los gráficos anuales 2 y 3, (il.9 e il.10), Álava supera ligeramente a Vizcaya, y ambas multiplican por diez el gasto por habitante guipuzcoano. El gráfico muestra este gasto en relación a los habitantes, dibujando lo que se podría llamar el “esfuerzo inversor público relativo en obras de Arte”. A diferencia de la tabla comentada del número de obras, teniendo en cuenta ahora el dinero invertido por habitante, destaca en el total secular la más pequeña, Álava, con su esfuerzo mayor en el desarrollismo y principio de la Transición, seguida de cerca por la más grande, Vizcaya, especialmente por su volumen de compras por habitante durante el franquismo más duro, el de la llamada época de la Autarquía y en el denominado Decenio Bisagra.

El mantenimiento durante todo el siglo XX del Concierto Económico en Álava, y la concentración en su segunda mitad de la formación de su colección, parece decisivo. Por el contrario en el periodo 1900-1936, con Conciertos equivalentes en las tres provincias, Guipúzcoa destaca en su capacidad de gasto por habitante con un 60% más que Vizcaya y un 29% más que Álava. En compras de Arte, sin embargo, el esfuerzo de Vizcaya y su Museo de BBAA es casi 6 veces el del San Telmo donostiarra. Como ya se ha indicado Álava no tiene aún su Museo de BBAA.

En los dos periodos posteriores (desarrollismo franquista e inicios transición) entre 1937 y 1978, sólo la “fiel” Álava mantiene su Concierto, mientras las dos provincias “traidoras” los pierden. Por esta razón, la capacidad de gasto alavés es en el primer franquismo un 50% mayor que el guipuzcoano y 2,6 veces el vizcaíno. Sin embargo, aunque la formación inicial del BBAA de Vitoria supone ya un gasto por habitante en compras de arte de 1.180 pesetas, el esfuerzo vizcaíno en plena autarquía es, en pesetas constantes de 1995, cuatro veces mayor. En el desarrollismo y último franquismo, por el contrario, coincidiendo con la intensa industrialización alavesa, la capacidad de gasto total alavés multiplica por 7 y 6 la de guipuzcoanos y vizcaínos y, paralelamente, la intensa formación de su colección significa que, en compras de arte por habitante, sus 4.736 ptas. multiplican por 14 la de vizcaínos y por 800 la de guipuzcoanos. Para finalizar vamos a detenernos en el posible significado de estas peculiaridades alavesas y vizcaínas

Como acabamos de indicar, en Álava el 76% del gasto en compras de obras se produce entre 1960 y 1978, aunque el número de obras ‘sólo’ represente el 40% de la colección. El precio pagado por las obras adquiridas en esos años del ‘desarrollismo franquista’ y la Transición refleja también claramente desde el punto de vista económico-financiero lo que ya habíamos analizado al describir las características artísticas de la colección alavesa. Podríamos decir que el éxito de los gestores culturales fue posible porque dispusieron de recursos económicos muy considerables. De la misma forma la historia económica reciente aduce la importancia de los recursos totales de la Hacienda Provincial como una de las principales causas de la conversión desde la rural y atrasada Álava, o de la ‘desencantada’ Vitoria, en la fuertemente industrializada provincia o ciudad modelo de tamaño medio de la actualidad (18). La ventaja de disponer ininterrumpidamente durante el franquismo de los beneficios del Concierto Económico aparece con una claridad meridiana, tanto en la industrialización como en la formación del importante patrimonio museístico alavés.

En contraste, Vizcaya, como Guipúzcoa, entre las provincias españolas más industrializadas en el primer tercio del siglo XX, concentra el 91% del gasto en compras de arte en 1900-36, pero también, y esto es lo más destacable el 93% en el primer franquismo. Sus más de 2.100 millones de pesetas de 1995, en plena autarquía y habiendo perdido su foralidad fiscal, sólo se superarán con los algo más de 3.000 millones del periodo democrático, ya de nuevo con Concierto Económico. Sin lugar a dudas, el impresionante gasto para la época, en 1940, de casi 13 millones de pesetas (equivalentes a casi 1.800 millones de 1995) lo explica casi en su totalidad. Entre esas compras, la ya nombrada *Sagrada Familia* de Gossaert (il. 3), merece una mención especial. Fue adquirida al convento de las Carmelitas de Cuerva (Toledo) por 9 millones de pesetas, cuya equivalencia en 1995, supone la impresionante cantidad de 1.250 millones de pesetas, el 21% del total gastado en compras de arte por Vizcaya en todo el siglo XX. Fuera de esta significativa excepción, la conversión de su capacidad de gasto a la equivalente a la del resto de provincias españolas, significa que Vizcaya sólo represente el 23% del gasto total vasco entre 1960 y 1978 y Guipúzcoa un insignificante 0,3%.

La regulación de las tres provincias vascas en la capacidad de gasto por los beneficios del Concierto, tras 1979, supone el esplendor unánime del gasto disponible (se multiplica por 4 en Álava y por más de 20 en las otras dos provincias), aunque en compras de Arte/habitante, sólo Guipuzcoa multiplica por 8 sus compras del franquismo, reduciéndose el diferencial que en este aspecto tenía respecto a los otros dos territorios, aunque seguirá siendo sólo un 25% del gasto en compra por habitante de los otros dos. Vizcaínos y alaveses, por las respectivas razones mencionadas anteriormente, reducen en 1,6 y 2,5 veces respectivamente sus compras por habitante respecto a los dos periodos anteriores, aunque compren muchas más obras en número y en el caso vizcaíno el montante total, 3.172 millones de pesetas, sea casi un 50% mayor que el del primer franquismo y suponga más de la mitad del gasto total en el siglo XX.

## Notas

1. BEAUMOL, Williams J. y BOWEN, William G.: *Performing Arts: the Economic Dilemma*, New York, Twentieth Century Fund, 1966; esta interpretación del nacimiento de la disciplina, en TOWSE, Ruth (ed): *Cultural Economics: The Arts, the Heritage and the Media Industries*, Cheltenham y Lime, Edward Elgar, 1997; y más recientemente, TOWSE, Ruth (ed): *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham y Northampton, Edward Elgar, 2003.
2. Para el objeto de este trabajo es especialmente destacable el proyecto del estadounidense National Bureau of Economic Research (N.B.E.R.) iniciado en 1989 y publicado en FELDSTEIN, Martin (ed.): *The Economics of Art Museums*, Chicago y London, University of Chicago Press, 1991. Para la historia y actividades de la AICE, <http://www.culturaleconomics.org/>.
3. Posiblemente vinculado al éxito de algunos historiadores del arte en uno de sus artículos seminales como el de HASKELL, Francis: "The Market for Italian Art in the 17<sup>th</sup> Century", en *Past & Present*, nº 15, 1959, págs. 48-92; y de la escuela histórica francesa de los *Annales*. NORTH, Michael (ed.): *Economic History and the Arts, C-6 Proceedings. Eleventh International Economic History Congress, Milan 1994*, Köln, Böhlau, 1996; NÚÑEZ, Clara Eugenia (ed.): *Markets for art, 1400-1800, B3 Proceedings, Twelfth International Economic History Congress, Madrid, August 1998*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
4. La bibliografía sobre el tema es amplísima. Para sus orígenes y evolución hasta la Guerra Civil, ALONSO OLEA, Eduardo: *El concierto económico (1878-1937): orígenes y formación de un derecho histórico*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1995. Para la etapa más reciente, VICARIO Y PEÑA, Nicolás y ALONSO OLEA, Eduardo (ed.): *Los conciertos económicos de las provincias vascongadas*, Bilbao, Diputación de Bizkaia, 1997. Para la especificidad alavesa durante el franquismo, BADÍA LACALLE, Jacinto (comp.): *El concierto económico con Álava y su legislación complementaria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1975.
5. El inventario de cuadros que formaban el primer Museo de Álava aparece en el *Oficio de 6 de febrero de 1844 de la Comisión de Monumentos de Álava*. Estas obras habían sido donadas al Convento de Santo Domingo por Pedro de Oreitia, fallecido en Vitoria en 1694; ORTIZ DE URBINA, Carlos: "El Mirador. Estampas urbanas de la Vitoria decimonónica. El Palacio de la Diputación Foral", en *Gaceta Municipal de Vitoria-Gasteiz*, nº. 132, 1999, pág. 20.
6. LUNA, Juan José: "El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Historia y actualidad", en *Cat. Exp. Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*, Bilbao, Dip. Foral de Vizcaya y Ayuntamiento de Bilbao, 1989, págs. 17-20.
7. BARANDIARÁN, Arantza y SETIEN, Mayi: *Pintura Vasca s. XIX-XX*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993; FORNELLS, Monserrat: "Historia del Museo Municipal", en *San Telmo. Crónica de un centenario*, San Sebastián, Asociación de Amigos del Museo, 2002, págs. 2-10.

8. BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, María Jesús; MARTINEZ DE SALINAS, Felicitas, *Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1982; GONZALEZ DE ASPURU, Sara y SANCRISTOVAL Pedro: "El Museo de Bellas Artes de Álava y su colección de Arte Vasco", *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral, Servicio de Publicaciones, 2001, pág.19-32.
9. CASTAÑER, Xesqui: *Pinturas y Pintores Flamencos, Holandeses, y Alemanes en el Museo de Bellas artes de Bilbao*, Bilbao, Fundación BBK, 1995.
10. AA.VV.: *Los Certámenes de Navidad. San Sebastián 1950-1965*, San Sebastián, Museo San Telmo, 1988.
11. Aprobación del Estatuto en referéndum en 1979 (BOE 18-12-1979).
12. CASTAÑER, Xesqui: "El coleccionismo público vasco y sus diferentes identidades", *XII Congreso del CEHA. Actas del Congreso*, Universidad de Oviedo, 1998, págs. 433-444; ID., "El coleccionismo público en la Comunidad Autónoma Vasca (1980-1996): los Museos Provinciales de Bellas Artes", *GOYA*, nº 268, Madrid, 1999, págs. 45-54.
13. *Ley de Territorios Históricos 27/1983 de 25 de noviembre* (BOPV 25-11-1983)
14. AA.VV.: *Maestros Antiguos y Modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Fundación BBK, 1999.
15. BARAIANDARÁN, Arantza: *Museo San Telmo. Adquisiciones 1982-1992*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.
16. BONET, J.M., "Hitos de una Colección Pictórica ejemplar", *Colección Pública. Museo de Bellas Artes de Álava. Selección de ingresos de Arte Contemporáneo (1985-1990)*, Vitoria- Gasteiz, Dip. Foral de Álava, 1992, págs. 14-21; ILLANA, Fernando: *Pasión, memoria, política. Miradas de extrañamiento*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2000; AA.VV.: *ARTIUM. La Colección*, Vitoria, Diputación Foral y ARTIUM, 2004.
17. Las fuentes para toda la información presupuestaria que sigue son las siguientes: Álava: *Presupuesto General Ordinario de Gastos e Ingresos de la Provincia de Álava para el año...*, Vitoria, Imprenta de la Diputación Provincial de Álava, 1881-1933. Archivo Provincial (APA), Sig. D-18.1; *Álava. Presupuesto, 1934-1997*. APA, Signaturas. BH 7401-BH 7412 y BH 7415-7437; 1999-2000, *Presupuestos Generales del Territorio Histórico de Álava*, CD-Rom. Guipúzcoa: *Presupuesto Ordinario de Gastos e Ingresos de la Provincia de Guipúzcoa para el año...*", 1899-1965, 1967, 1969-1974, 1976, 1984-1986, San Sebastián, Imprenta de la Provincia. Archivo General de Guipuzcoa, signaturas, JD IT 1921, 1-6; JD IT 372, 8; JD IT 2628, 1; JD IT 2627; JD IT 2628, 2; JD IT 2629-2631; JD IT 372, 9; JD IT 1719,1; JD IT 1208,4; y Biblioteca Koldo Mitxelena, signaturas, FONDO DE RESERVA 20747,20749, 20753, 20754 y 50447; y C-136, C-271;C-272; C-399;C-402; resto disponibles desde 1987, *Norma (s) Foral*, 7,98 y 2/2000. Vizcaya: *Presupuesto Ordinario de Gastos e Ingresos de la Provincia de Vizcaya para*

*el año...*, Bilbao, Imprenta, litografía y librería de Juan E. Delmas, 1880-1884. Desde nº 3 (1890), Imprenta Provincial, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Presupuestos nº1-75 (1880-1980); Desde 1986, *Boletín Oficial de Bizkaia*.

18. Entre los trabajos más recientes que inciden en este contraste y la especial importancia de la capacidad hacendística derivada del Concierto, se pueden destacar, UGARTE TELLERÍA, Javier: “Años de silencio, tiempo de cambio (1936-1976)”, en *Álava, nuestra historia*, Vitoria, El Correo, 1996, págs. 318-350; HERNÁNDEZ MARCO, José Luis: “Desarrollo urbano y autobuses de transporte público: Transportes Urbanos de Vitoria, S.A.”, en *Revista de Historia. TST. Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, nº 3-4, 2002, págs. 37-71, y del mismo autor, “Il trasporto pubblico urbano in una città della provincia spagnola in forte e ritardata crescita: Vitoria (1864-1967)”, en *Ricerche Storiche. Revista Quadrimestrale*, Vol. XXVII, nº 2, 2008, págs. 331-356; y GARCÍA ZÚÑIGA, Mario, “El desarrollo antes del desarrollismo. Álava, 1936-1970”, en *IX Congreso Internacional de Historia Económica*, Murcia, septiembre 2008, (en prensa).



## Ilustraciones:

Tabla 1: Obras Compradas por las instituciones vascas					
	1900-1936	1937-1959	1960-1978	1979-2000	Total s.XX
<b>Alava</b>					
Artium	0	0	260	399	659
Bellas Artes	0	17	103	118	238
Diputación	0	0	0	1	1
<b>TOTAL</b>	0	17	363	518	898
<b>Guipúzcoa</b>					
San Telmo	62	34	15	41	152
Diputación	19	29	8	186	242
<b>TOTAL</b>	81	63	23	227	394
<b>Vizcaya</b>					
Bellas Artes	129	160	178	221	688
Diputación	6	2	0	549	557
<b>TOTAL</b>	135	162	178	770	1.245
<b>Total País Vasco</b>	216	242	564	1.515	2.537

1. Fuentes: Inventarios actualizados (soporte informático) de los respectivos Museos y Diputaciones. Elaboración propia.



2. DÍAZ DE OLANO, Ignacio: *Amor en el bosque*, 1912, óleo sobre lienzo, 204 X 255, 5 cm., Vitoria- Gasteiz, Museo de Bellas Artes.



3. GOSSAERT, Jan (Mabuse): *La Sagrada Familia*, 1530, óleo sobre tabla (roble), 56 X 42 cm., Bilbao, Museo de Bellas Artes.



4. MIRÓ, Joan: *Femme dans la nuit*, 1974, óleo sobre lienzo (lino), 194 X 130 cm., Vitoria-Gasteiz, ARTIUM Museoa.





5. PALADINO, Mimmo: *La lingua di Mozart*, 1985, mixta sobre tela, 230 X 299,5 cm., Bilbao, Museo de Bellas Artes.



6. PARET Y ALCÁZAR, Luis: *Vista del Arenal de Bilbao*, 1783-84, óleo sobre lienzo, 74 x 110,5 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

7. *Definiciones, Notas y Fuentes:***A) Pesetas corrientes**

1: *Gasto Total Disponible*: Presupuesto Ordinario de Gastos – Cargas de la Provincia (Cupo al Estado+Aportación a la CCAA+ Fondo a Ayuntamientos+Deuda Provincial+Pensiones); Notas: Guipúzcoa: Gastos obligatorios, 1981-82 y 87-91, gastos\*%promedio 83-86; idem 93-98, gastos\*%promedio 99-00. Vizcaya, idem 1987-1993, con promedios 1986 y 1994.

Fuentes: Ver texto, nota 17.

2: *Gasto en Compra obras*: Precio de adquisición según consta en *Inventario/Bienes Patrimoniales*.

3: *G.T. Disponible/habitante*: 1/ Crecimiento medio anual intercensal de la población de hecho.

Fuente: I.N.E., *Censo(s) de Población*.

4: *G. Compra obras/habitante*: 2/ Crecimiento medio anual intercensal de la población de hecho.

Fuente: I.N.E. *Censo(s) de Población*.

**B) Pesetas constantes de 1995:**

Pesetas corrientes deflactadas. Deflactor utilizado: PRADOS DE LA ESCOSURA, Leandro: *El progreso económico de España (1850-1950)*, Fundación BBVA, 2004.

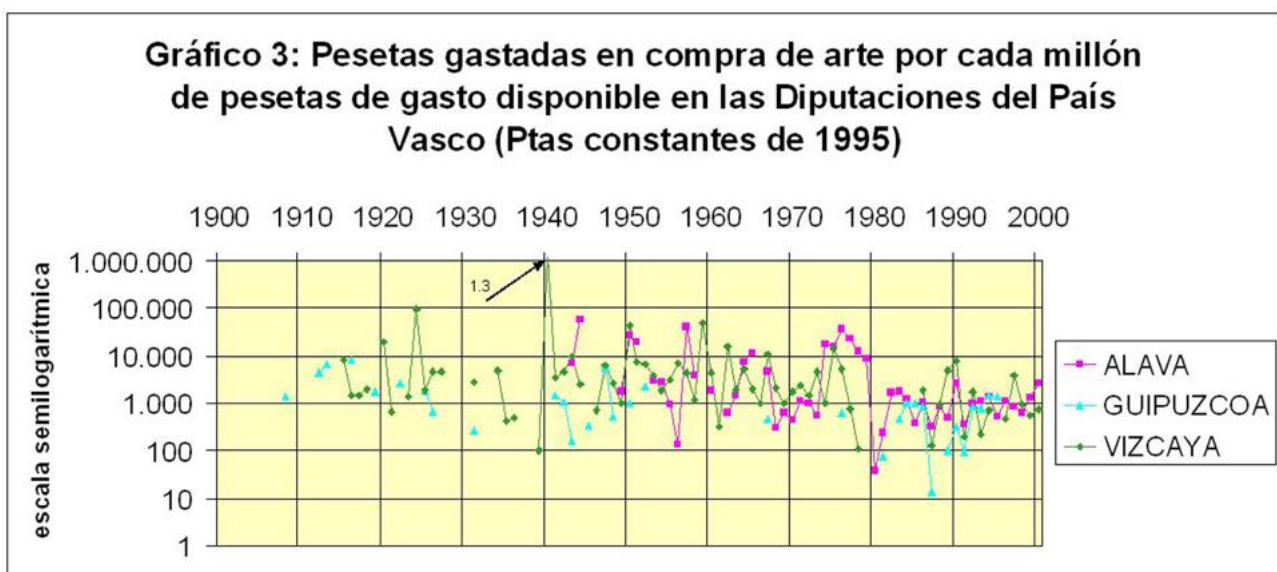
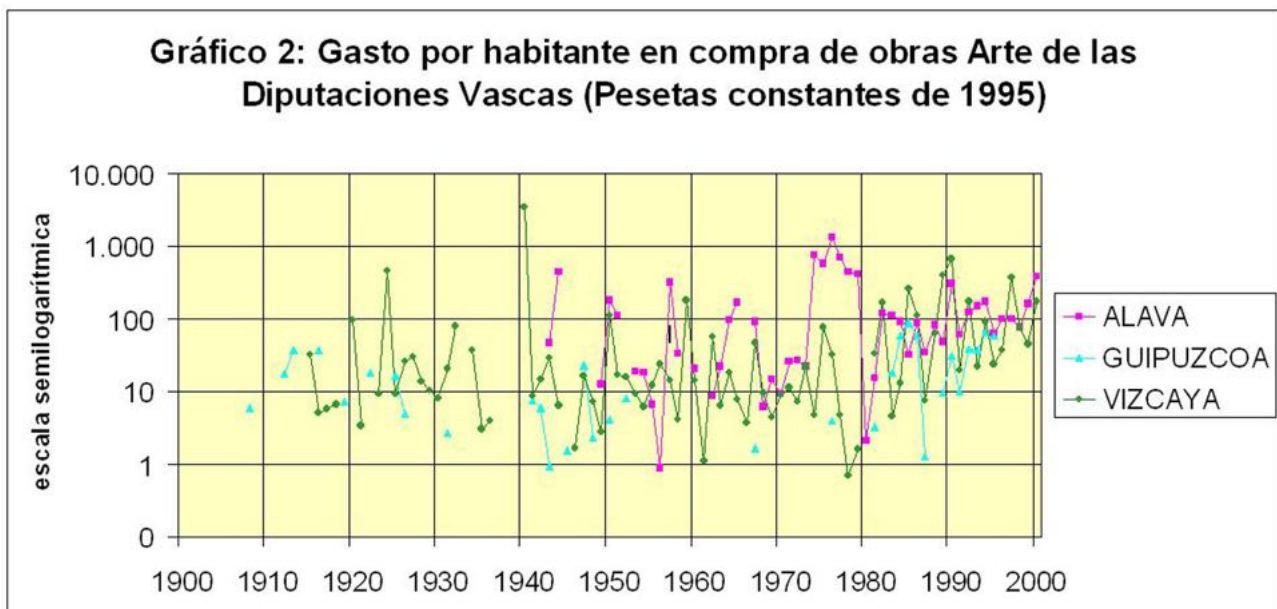
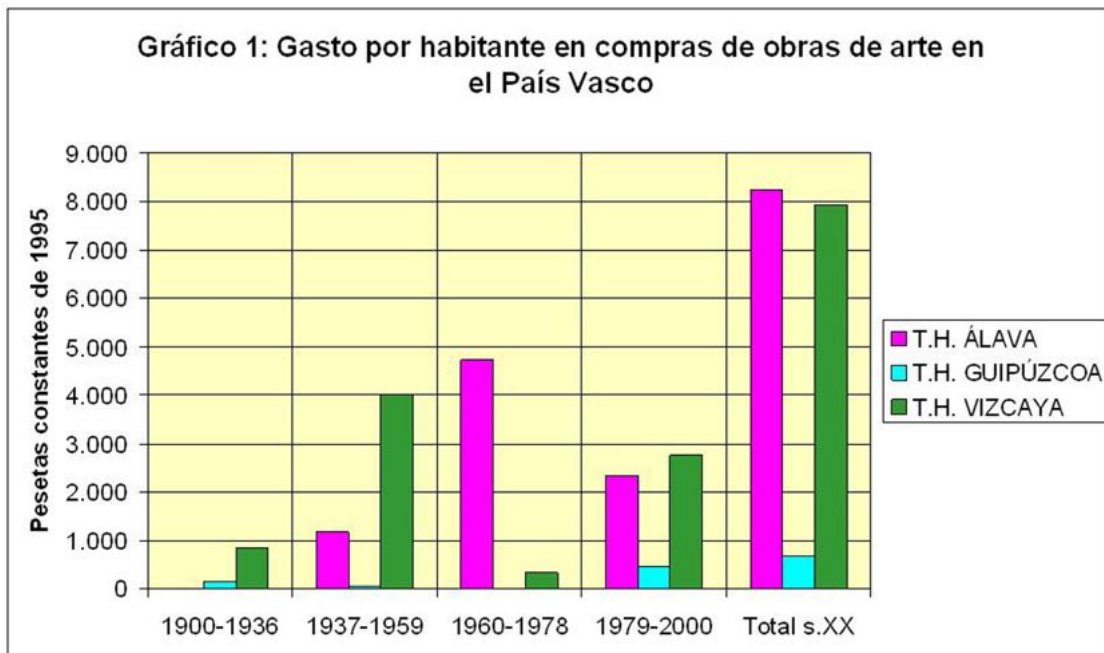
8. *Fuentes y definiciones*: las mismas que la Tabla 1

9. *Fuentes y definiciones*: las mismas que la Tabla 1

10. *Fuentes y definiciones*: las mismas que la Tabla 1

Tabla 2: Compras de Arte y Gasto Disponible de las Diputaciones Vascas						
Haciendas Provinciales		1900-1936	1937-1959	1960-1978	1979-2000	Total s.XX
Dip. Alava Pesetas corrient	Gasto Total Disponible (millones)	63	401	15.119	496.809	512.392
	Gasto en compra obras (miles)	0	3.338	191.464	565.746	760.548
	G.T.Disponible/habitante (miles)	1	3	67	1.807	1.878
	G.Compra obras/habitante	0	27	813	2.047	2.887
Dip. Alava Pesetas constant 1995	Gasto Total Disponible (millones)	18.055	18.107	105.267	599.765	741.194
	Gasto en compra obras (miles)	0	142.375	1.087.291	648.034	1.877.699
	G.T.Disponible/habitante (miles)	179	151	498	2.198	3.026
	G.Compra obras/habitante	0	1.180	4.736	2.334	8.250
Dip. Guip. Pesetas corrient	Gasto Total Disponible (millones)	232	796	3.309	735.675	740.013
	Gasto en compra obras (miles)	120	296	563	238.656	239.634
	G.T.Disponible/habitante (miles)	1	2	6	1.089	1.097
	G.Compra obras/habitante	0	1	1	353	355
Dip. Guip. Pesetas constant 1995	Gasto Total Disponible (millones)	62.279	38.731	36.184	925.790	1.062.984
	Gasto en compra obras (miles)	37.206	19.030	3.837	324.712	384.784
	G.T.Disponible/habitante (miles)	231	107	64	1.366	1.767
	G.Compra obras/habitante	149	53	6	478	686
Dip. Vizc. Pesetas corrient	Gasto Total Disponible (millones)	213	864	10.248	1.419.186	1.430.511
	Gasto en compra obras (miles)	1.604	23.121	34.795	2.529.770	2.589.290
	G.T.Disponible/habitante (miles)	1	1	10	1.250	1.262
	G.Compra obras/habitante	4	40	34	2.208	2.286
Dip. Vizc. Pesetas constant 1995	Gasto Total Disponible (millones)	58.901	34.801	87.536	1.533.649	1.714.888
	Gasto en compra obras (miles)	379.408	2.107.843	334.141	3.172.121	5.993.514
	G.T.Disponible/habitante (miles)	145	58	87	1.347	1.637
	G.Compra obras/habitante	853	4.003	339	2.757	7.951









CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## ¿Cultura y Arte en los animales? Sobre la posibilidad de un Arte Animal

Concepción Cortés Zulueta  
Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen:

Si cada vez está más extendido y aceptado el hecho de que a determinadas especies animales, fundamentalmente los grandes primates, se les reconozca la posesión de cultura, ¿qué sucede entonces con el arte? ¿Cabría la posibilidad de que existiera un arte animal? Lejos de tratar responder a estas preguntas, en este artículo pretendo presentar y desarrollar una serie de cuestiones clave con el objetivo de señalar al menos parte del interés que podría tener un debate enfocado en discutir la posibilidad de un arte animal. Un debate que se beneficiaría de una participación conjunta tanto de las disciplinas científicas como de las humanísticas. Y en especial, de la historia del arte.

### Abstract:

*If the fact that some animal species, basically great apes, have culture becomes more accepted every single day, what about art then? Would it be possible an animal art too? In this paper I will not attempt to answer these questions. Instead I am developing a series of key issues, with the aim of remarking some of the possibilities of a discussion about animal art. A discussion that will be better if enhanced with contributions, not only from scientific disciplines, but also from humanities. And specially, from art history.*

Históricamente, y sobre todo en el ámbito occidental, el ser humano ha buscado definirse a sí mismo por oposición a los animales, y ha tendido a situarse al frente de todos ellos como el ser vivo más perfeccionado y completo. El desarrollo de este proceso, con implicaciones religiosas, filosóficas, etc., es complejo, y no tendría sentido abordarlo aquí debido tanto a limitaciones de espacio como a que se escapa del objetivo fundamental de este artículo. Sus implicaciones podrían resumirse, simplificándolas al máximo, diciendo que con el paso de los siglos se habría ido formando un profundo abismo entre el *Homo sapiens* y los animales, mediante el cual se pretendía diferenciarlos de forma completa y radical en cuanto a sus capacidades y orígenes, entre otros aspectos.

Los progresivos avances científicos irían redescubriendo los vínculos y la continuidad existente entre seres humanos y animales. En el siglo XVIII el naturalista sueco Carlos Linneo sentó las bases de la clasificación de las especies, incluyendo a los seres humanos, simios y monos dentro un mismo orden, el de los primates, cuyo nombre hace referencia precisamente a que Linneo lo consideraba el grupo que debía ocupar una posición más elevada dentro de su sistema de clasificación jerárquica. Asimismo, también le otorgó a la especie humana el calificativo de *sapiens*, dado que pensaba que el raciocinio era su atributo más sobresaliente.

A lo largo del siglo XIX surgieron y fueron asentándose ideas y publicaciones que desafiaban la explicación ofrecida en el libro bíblico del *Génesis* acerca del origen de la creación. De este modo, en lugar de seres vivos creados con unas características inalterables, las nuevas ideas y teorías hablaban de la evolución de las especies. Siendo las más influyentes de entre todas ellas las firmadas por Charles Darwin (1), quien condensó las bases de su pensamiento en el libro *El origen de las especies* (2), de 1859, y en el posterior *El origen del hombre*, de 1871. Se generalizó entonces el tópico y polémico dicho popular que tergiversando ligeramente estas teorías afirmaba que el hombre descendía del mono, algo muy aprovechado por los caricaturistas del periodo (il. 1).

De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX la constatación del vínculo evolutivo y biológico entre el ser humano y los animales iba a consolidarse a través de los que pasaríamos a denominar con el tiempo como nuestros parientes más cercanos, los grandes primates, a los que frecuentemente nos referimos empleando el término simios. Es decir, chimpancés, gorilas y orangutanes. A pesar de este nuevo tratamiento como una más de entre las muchas especies animales existentes, el *Homo sapiens* siguió reservándose a sí mismo un papel hegemónico al frente de la creación como la especie más avanzada y perfeccionada, la más adecuada para hacer y deshacer en el planeta en función de sus necesidades. La única especie capaz de razonar, de comunicarse mediante un lenguaje, de sentir emociones, de soñar, de usar herramientas, de tener conciencia de sí misma...

En el transcurso del siglo XX se han ido revisando uno a uno todos estos postulados, y con ellos, lo que implica y significa ser humano. En este artículo, sin embargo, nos interesa especialmente uno de ellos: la cultura. Hasta no hace mucho, el ser humano era la única especie animal a la que se le reconocía la posesión de cultura, aunque en el pasado existieron voces que llegaron a defender otras posturas, en un principio de

forma bastante aislada (3). Esto ha cambiado en una fecha no muy lejana. En 1999 apareció en la revista *Nature* el artículo “Cultures in chimpanzees (4)” realizado en colaboración por un número considerable de expertos en el estudio de los chimpancés, que condensaba y confrontaba varias décadas de observaciones de las costumbres de diversas poblaciones de estos grandes primates. La conclusión fue que el resultado que se obtenía tras esta comparación era a grandes rasgos similar a una centrada en el análisis de poblaciones humanas.

Es decir, cada población de chimpancés presentaba unas costumbres y comportamientos propios y diversos, que no podían achacarse a las condiciones del medio o a condicionamientos genéticos, y el conjunto de estos comportamientos la distinguía de cualquier otro grupo de la misma especie. Las técnicas que utilizaban algunos de estos grupos de simios para pescar hormigas con una ramita variaban de unos a otros, así como las modificaciones que realizaban a diversos elementos para mejorar su eficacia en este cometido. También la manera en la que preparaban un nido de follaje para pasar la noche, o el método utilizado para cascar nueces. Por lo tanto, estos comportamientos no eran innatos, habían sido aprendidos y perfeccionados por los miembros del grupo a lo largo de una sucesión de generaciones, que habían proporcionado soluciones divergentes ante una misma situación o problema.

Es por ello que los autores del artículo consideraron que era apropiado hablar de culturas en los chimpancés en un sentido antropológico, entendiéndose el término cultura como el conjunto de costumbres y comportamientos adquiridos que distinguen a unas poblaciones de otras, y que se transmite de generación en generación por un medio distinto a los genes. Según esto la diferencia en cuanto a la posesión o no de cultura entre chimpancés y seres humanos resultaría de tipo cuantitativo, y no cualitativo. Lo que implicaría que los humanos dejarían de ser la única especie animal a la que se le reconoce la posesión de cultura, pero habrían alcanzado un grado de desarrollo muy superior comparado con el de los chimpancés. No era la primera vez que se planteaba algo en esta línea, pero el número y prestigio de los firmantes, así como el de la propia revista, hicieron de la publicación de este artículo un hito que marcaba un antes y después en este campo.

Si en el siglo XIX se habían reforzado los vínculos biológicos y evolutivos de los seres humanos con el resto de los animales, a finales del siglo XX se iba a dar otro paso más en la dirección de salvar el abismo que hasta este momento los separa, de permear el muro construido entre las posiciones ocupadas por unos y otros. En un artículo aparecido en el mismo número de la revista *Nature* que el que se reseñó más arriba, y significativamente titulado “La primatología cultural alcanza su mayoría de edad”, el renombrado primatólogo De Waal lo expresó así: “Biológicamente hablando, los humanos nunca han estado solos. Y en la actualidad lo mismo se puede decir respecto de la cultura” (5).

Estas cuestiones, aunque cada vez más difundidas y aceptadas dentro de la comunidad científica, no están exentas de discusión y polémica. Y algunas de las reacciones suscitadas han buscado endurecer los requisitos necesarios para que una especie animal sea considerada digna de poseer cultura, como por ejemplo que la transmisión cultural tenga lugar a través de un lenguaje de una cierta complejidad (6). Pero también han surgido otras publicaciones que, tomando como modelo el artículo “Cultures in chimpanzees” han realizado un ejercicio similar para otras especies de simios (7).

Si existe un debate acerca de la extensión de la aplicación del término cultura, hasta no hace mucho restringido al ser humano, a otras especies animales, ¿en qué posición deja esto al arte? No es mi intención contestar aquí a la pregunta de si verdaderamente existe o no un arte animal, un arte realizado por animales. Sino, por el contrario, destacar una serie de cuestiones con las que pretendo demostrar que la posible existencia de un arte animal es al menos un asunto que merece interés, y que se beneficiaría con la aparición de una discusión al respecto. Estas claves o cuestiones que he reunido aquí podrían convertirse con el tiempo en algunos de los puntos relevantes de este futuro debate. Un debate que requeriría de la intervención, para un desarrollo apropiado, tanto de las disciplinas científicas como de las humanísticas, aunque suene paradójico. Puesto que la gran mayoría de las incursiones en este sentido han sido planteadas desde el ámbito científico, y por lo general de una forma parcial y poco sistemática. Es por ello que en este campo la ciencia se beneficiaría de un contrapunto humanístico, y en especial, de uno que proviniera de la historia del arte.

Empezando con la enumeración y desarrollo de cuestiones a destacar, en primer lugar conviene señalar que hay disciplinas que, como la sociobiología, utilizan el puente de la teoría evolutiva tal y como la plantea el darwinismo contemporáneo para estudiar tanto el comportamiento de las hormigas como el de los mamíferos superiores o los seres humanos. Incluyendo dentro de su campo de estudio la cultura, y también el arte. Es decir, para la sociobiología los fundamentos de ciertos comportamientos humanos, como los creativos o artísticos, pueden rastrearse en otras especies con las cuales compartimos un vínculo evolutivo, antepasados comunes. En esta línea los candidatos ideales para este tipo de investigaciones vuelven a ser nuestros “primos”, los grandes primates, porque son los más próximos y más parecidos a nosotros. El interés de la sociobiología por el arte, o las artes, llega al punto de haberle consagrado al asunto un congreso internacional, celebrado en 1993. En la introducción del volumen publicado tras el congreso, Marcel Roele y Jan Wind concluyen que la sociobiología podría contribuir a un corpus integrado de conocimiento, en el que la etología, la psicología y las ciencias sociales se encargarían de identificar las direcciones en las cuales han evolucionado las diferentes culturas, mientras que la sociobiología podría ayudar a “hallar una explicación plausible acerca de la función del arte y los orígenes de nuestras preferencias estéticas” (8), que estuviera de acuerdo con las teorías evolutivas vigentes. En definitiva, la sociobiología se sirve de dichas teorías evolutivas para resaltar la continuidad existente entre los seres humanos y los animales en todos los frentes, y no de una forma asépticamente biológica.

Al mismo tiempo la mención de un posible arte animal o una discusión acerca de su existencia han sido planteadas ocasionalmente, por lo general desde el ámbito científico, como un asunto secundario o derivado de ciertas investigaciones, y no siempre desde el ámbito de la sociobiología. Uno de los renombrados fundadores de la etología y premio Nobel, Konrad Lorenz, utilizó sin miramientos los términos “artístico” y “creativo” para describir las piruetas aéreas de los córvidos, indicando que lo hacía empleando esos términos en su justo sentido (9). Sin abandonar el mundo de las aves, también se ha discutido extensamente las propiedades artísticas y la complejidad del canto de muchas especies de pájaros (10). El biólogo estadounidense Jared Diamond incluso llegó a titular uno de sus artículos “Arte Animal”, como veremos más adelante.

Asimismo, existen estudios centrados en tratar de determinar lo que podríamos denominar como

preferencias estéticas de los animales. Esto es, cuáles son las características presentes en un objeto que provocan que un animal muestre cierta preferencia hacia él. Y si en la preferencia mostrada puede hallarse algún tipo de patrón que sea propio de una determinada especie o grupo animal, que o bien esté en paralelo con los de otros animales, o lo distinga de ellos. Por supuesto, esto es algo muy ligado al tipo de percepción y a los sentidos presentes en una determinada especie animal, que con demasiada frecuencia solemos antropomorfizar y considerar equivalentes a los de los seres humanos. Haciendo aquí una pequeña digresión, los sentidos en los que suelen enfocarse este tipo de estudios son por lo general la vista, o como mucho el oído, porque son los sentidos a los que los seres humanos tendemos a asociar un disfrute estético. Pero, y llevando quizás este argumento más lejos de lo que convendría, puede que para un perro, y dado que su sentido más desarrollado es el del olfato, el mayor goce estético residiera en algo similar a una sinfonía de olores, como la que propone Paul Auster en su libro de ficción *Tombuctú* (11). Con esto último solamente pretendía poner de relieve los peligros de trasladar sin darnos cuenta las experiencias humanas a otros animales.

Volviendo al hilo principal de este trabajo, un ejemplo de una investigación centrada en las preferencias, en este caso visuales, de un grupo de animales, es la llevada a cabo por el biólogo alemán Bernhard Rensch, uno de los “biólogos del arte” junto a Desmond Morris (12). En este estudio se analizó si existía una mayor inclinación hacia patrones simétricos que hacia patrones no simétricos en un mono capuchino, un chimpancé hembra, un grajo y un cuervo (13). El conjunto de este tipo de preferencias puede llegar a ser de una gran importancia en la vida de un animal porque juegan un papel en fenómenos como la elección de pareja en función de su aspecto, su canto, o sus movimientos, como luego veremos en el caso de los pájaros pergoleros, capulíneros o glorieta. O simplemente impulsarle a acumular pequeños objetos brillantes sin función definida, como sucede con las urracas, que atesoran en sus nidos elementos metálicos de diversa procedencia, quizás mera decoración doméstica. Sin embargo, parece que la tendencia académica dominante se limita a atribuir a estos comportamientos alguna ventaja evolutiva, que suponga que el animal, o su descendencia, estén en algún sentido mejor preparados para sobrevivir. Un extremo que es denunciado por el filósofo Wolfgang Welsch en un artículo publicado en una revista electrónica y titulado “Animal Aesthetics (14)”. De este modo, se les niega a los animales la posesión de un sentido estético no condicionado por la supervivencia. Siendo ésta una tendencia que las humanidades podrían, y deberían, contrarrestar, entre otras cosas porque ese mismo reduccionismo se le llega aplicar en ocasiones incluso al ser humano. Una acusación que con frecuencia se ha formulado en contra de la sociobiología, no sin cierto fundamento.

Otro ámbito de interés, otro de los elementos que podrían discutirse en un debate en torno a la posibilidad de un arte animal, son los comportamientos lúdicos, protocreativos o creativos que se han constatado en determinados animales en cautividad o semicautividad, sin que en ellos parezca existir una finalidad práctica directa. Entre ellos se encuentra la práctica del “manejo de piedras” (*stone handling* o *stone play*) observada por el primatólogo Michael Huffman en los macacos japoneses de Arashiyama. Estos animales juegan con piedras, las buscan y recogen para amontonarlas, “como niños con bloques de construcción” en palabras del propio investigador (15). En esta línea estarían los aros de burbujas de los delfines, los garabateos en el polvo de los elefantes usando palos que manejan con la trompa o los trazos en las paredes del recinto con pedacitos



de tiza u otros de los primates, en una actividad que nos resulta familiar por su proximidad aparente con el dibujo o la pintura. Son comportamientos que suelen recibir el calificativo de auto-remuneradores, quizá debidos a pulsiones que podrían compararse con otras presentes en los seres humanos que a veces parecen subyacer en algunas creaciones artísticas. En las últimas décadas estos comportamientos han tendido a ser favorecidos por medio de los llamados programas de enriquecimiento en parques zoológicos y similares. Programas que tienen como objetivo principal el evitar otros hábitos menos deseables y más destructivos, así como estados de decaimiento. De este modo incluso se ha llegado a diseñar una terapia del arte destinada a mejorar las condiciones de los mamíferos en cautividad (16).

Por otra parte algo que podría denominarse arte animal o englobarse bajo ese término está presente en las instituciones, aunque de una forma muy minoritaria y por lo general, anecdótica. En algunos de sus aspectos se discute en libros, o en asignaturas impartidas en determinadas universidades (17). Asimismo se han exhibido obras realizadas por animales en museos y bienales, y estas obras forman parte de algunas colecciones permanentes.

Uno de los tópicos más difundidos es el de la arquitectura animal, un binomio de uso frecuente y consolidado que ya apenas resulta chocante. Un libro fundamental que desarrolla este asunto es el de por Karl Von Frisch (18), otro de los padres de la etología junto al ya mencionado Konrad Lorenz y a Nikolaas Tinbergen. La arquitectura animal se compone de construcciones que sobresalen por su adaptación al medio y que han sido tomadas como modelo de sostenibilidad ecológica por la arquitectura contemporánea (19). Pero no es un fenómeno nuevo el hecho de que los nidos de las aves, termiteros, telas de araña, presas de los castores, colmenas, etc., hayan inspirado la arquitectura e ingeniería humanas. Sea desde el punto de vista simbólico, o en cuanto a su forma y funcionalidad. Ejemplos de ambos casos derivados de la observación de las abejas y de sus colmenas se pueden hallar en el libro *La metáfora de la colmena: De Gaudí a Le Corbusier*, de Juan Antonio Ramírez (20). En los panales realizados por estos insectos melíferos, en su comportamiento, o bien en las construcciones concebidas para albergarlos pueden hallarse algunas de las fuentes de inspiración de los edificios a base de viviendas en unidades compartimentadas propios del arquitecto suizo, o del arco catenario empleado por Gaudí, estando ambas realizaciones contaminadas de diversos contenidos simbólicos y metafóricos que se han ido asociando a las comunidades apícolas a lo largo de la historia, habiendo sido utilizados por ideologías contrapuestas en diversos momentos específicos. Probablemente se podrían hallar otros casos de este tipo de inspiración al tiempo formal y simbólica si se profundizara más en esta dirección.

Siguiendo con la presencia de un presunto arte animal en las instituciones, entre mediados de los años cincuenta y mediados de los años sesenta, y debido en parte a su contemporaneidad con el movimiento pictórico del expresionismo abstracto, surgió un fenómeno que se conoce con el nombre de “pintura de los monos” (il. 2). Ciertos zoólogos empezaron a prestar una atención especial a las prácticas de garabateo mostradas por primates mantenidos en cautividad en parques zoológicos y otras instituciones. De ese interés surgieron unos cuantos estudios paradigmáticos, entre los que destacan los llevados a cabo por los “biólogos del arte”, Desmond Morris y Bernhard Rensch, tal y como los denomina Thierry Lenain en la obra *Monkey painting* (21), que se centra en analizar el fenómeno en relación a su contexto. Desmond Morris publicaría sus observaciones y conclusiones bajo el título *La biología del arte* (22), obra que pone en evidencia su

intención de hallar los fundamentos biológicos de la creación artística, objetivo ambicioso que no llegó a materializarse.

La coincidencia en el tiempo con el expresionismo abstracto provocó que las obras de chimpancés, gorilas, orangutanes y otros primates se vieran como análogas a las de los artistas humanos que copaban las revistas ilustradas. Y ese parecido superficial (il. 3) favoreció una rápida difusión del fenómeno en los medios de masas, convirtiéndolo en un asunto popular que generaba noticias. Debido a ello fue utilizado en un doble sentido. Los detractores de los pintores expresionistas y tachistas lo emplearon como arma arrojada para atacar a estos artistas y a su técnica, tan básica que podía ser dominada por simples monos. Y sus defensores y teóricos, así como los propios artistas, vieron en los coloridos trazos de los simios una confirmación de que sus esfuerzos estaban dirigidos en la dirección correcta en el intento de liberarse de la tradición pictórica anterior y volver al origen, al gesto inocente y espontáneo cargado de emoción. Y ¿quién mejor que un chimpancé para encarnar esos ideales?, debieron de pensar.

En este periodo se organizaron exposiciones de pintura “abstracta” ejecutadas por chimpancés, gorilas u orangutanes en diversas partes del mundo, en alguna de las cuales colgaron juntas obras ejecutadas por seres humanos y animales. Provocaron un gran impacto mediático, que a su vez propició la comercialización de las obras y que todavía tiene eco en nuestros días, encarnado por perros, gatos, elefantes y otras especies “pintoras” (23). Lenain argumenta en su libro que no se puede hablar propiamente de pintura en el caso de los primates, sino más bien de “juego pictórico”, puesto que la pintura es un medio desarrollado por el ser humano. Y el mono o el simio se limita simplemente a jugar con los utensilios que se le ponen delante sin llegar a ser consciente de que la finalidad del proceso es crear un producto acabado. De este modo, emborrona el campo pictórico hasta que pierde el interés, o se le quita el papel de delante. Sin embargo, a pesar de la indudable influencia de los investigadores o los cuidadores en los resultados plásticos obtenidos, no por ello dejan de ser éstos interesantes, o expresivos, pues en ellos cada animal muestra su personalidad, su particular estilo. Y al mismo tiempo puede aportar importantes evidencias acerca de su percepción en relación al campo pictórico, los colores, las formas geométricas, etc.

Es preciso señalar que, dadas las líneas de investigación actuales, parece que algunos de los simios a los que se les ha enseñado a comunicarse mediante un lenguaje, sea de signos o pictogramas, han mostrado la capacidad de representar objetos. Este extremo no ha sido lo suficientemente estudiado, pero hay al menos un caso lo bastante documentado, y que también es mencionado por Lenain: el de Moja, una chimpancé hembra que en la década de los años 70 comunicó a sus cuidadores que había dibujado un pájaro (il.4), cuando éstos quisieron averiguar por qué se negaba a continuar rellenando la hoja con más garabatos. Moja también indicó en otras ocasiones haber dibujado bayas y flores.

Otro de los puntos que podrían recomendar un debate acerca de la posibilidad de un arte animal vendría dado por la actitud adoptada por ciertos artistas, que han establecido lo que la mayoría de ellos han dado en denominar como “colaboraciones” con determinados animales. Podría decirse que pretenden con ello colocar a los animales en un plano ideal, que no real, de igualdad, y equipararles con los seres humanos, con los artistas humanos. Algo así como otorgarles voz por medio del arte, para que se expresen, o para tratar de establecer una comunicación con ellos. Estas iniciativas van un paso más allá de la utilización de

los animales como meros instrumentos, una práctica generalizada en el arte contemporáneo, y les otorgan durante el proceso de creación de la obra una cierta libertad, real o ficticia. Como ya he indicado, esto desde un punto de vista utópico, pues en la mayoría de los casos un animal difícilmente tiene la capacidad o la oportunidad de negarse a participar, de no colaborar, y siempre es forzado a ello en cierto sentido.

Sería interesante sondear estas actitudes buscando la posible influencia de los avances científicos recientes en cuanto a la posición ocupada por los animales con respecto a los seres humanos, y de la mayor continuidad que ahora percibimos entre nosotros y ellos. El salto que suponen estas nuevas actitudes hacia los animales de determinados artistas se puede apreciar en la distancia que media entre estas dos imágenes. *I love America and America loves me* (il. 5), es una famosa acción de 1974 en la cual Joseph Beuys utilizó un coyote y otros objetos como instrumentos a través de los cuales expresar un determinado contenido. De este modo el coyote jugaba un papel equivalente al de la manta de fieltro en la que se envolvía el artista, y el hecho de que el animal se hubiera comportado de una forma y no de otra en el transcurso de los tres días que duró la acción no hubiera afectado de forma relevante a alterar el resultado, el significado de la misma. La otra fotografía (il. 6) muestra al artista francés Lucien Tassarolo y a la chimpancé Kunda en 1987, pintando juntos. Tassarolo admitía las correcciones de Kunda, que en ocasiones borraba las aportaciones humanas, y en otros momentos simplemente las completaba con sus propios trazos. En definitiva, en este caso el animal participa, hace elecciones relevantes durante el proceso porque el artista se lo permite, y está interesado en trabajar en esa dirección. En tenderle la mano, metafóricamente hablando.

Otros ejemplos de artistas que han llevado a cabo este tipo de colaboraciones serían Komar y Melamid, Hubert Duprat o Aganetha Dyck. Una cuestión a tener en cuenta es que algunos de estos intentos están cargados de ironía, como es el caso de las *Ecolaboraciones* de Komar y Melamid, pero no creo que por ello tuvieran necesariamente que ser tomadas a la ligera como simples bromas o gamberradas postmodernas.

Para terminar con las claves que recomiendan un debate o una reflexión acerca de la posibilidad de un arte animal, hay dos casos concretos muy significativos que pueden ilustrar esa reflexión y contribuir a completar las cuestiones que he ido ofreciendo. El primero de ellos sería el de unas aves australianas, los capulíneros. Y el segundo el del perro *doberman* Donnie, que vive con su dueña en Maryland, Estados Unidos.

Los capulíneros, llamados también pájaros pergoleros, jardineros o glorieta, (*bowerbirds* en inglés) constituyen la familia *Ptilonotidae*, cuyas diversas especies se reparten entre el Norte de Australia y Nueva Guinea (24). Es éste uno de los casos de animales en libertad que con mayor frecuencia suscita el uso de términos como arte o artístico en aquellos que lo comentan.

Los machos de la gran mayoría de las especies de esta familia construyen unas estructuras parecidas a pérgolas. La única finalidad de pérgolas es atraer a las hembras, seducirlas durante la época de apareamiento. No son nidos, y no sirven de refugio. De hecho los machos se desentienden del cuidado de las crías, que son atendidas por la hembra en un nido sencillo construido por ella. El sobrenombre de jardineros les viene a estas aves de la apariencia de estos conjuntos, ya que los pergoleros, lejos de limitarse a levantar esas construcciones, cuidan todo su entorno, tapizando los alrededores con musgo fresco y reparando los desperfectos que se producen día a día.

Cada una de las especies de los pergoleros realiza estructuras con unas características que le son propias. A grandes rasgos, hay dos tipos principales de pérgolas: tipo avenida, con un eje de simetría bilateral y dos paredes paralelas que constituyen un corredor; o en torno a un eje centralizado, a modo de un pequeño pabellón de jardín (il. 7).

Estas arquitecturas se utilizan como enclave en el que disponer una serie de objetos inútiles seleccionados por sus supuestas cualidades estéticas: hongos, flores, élitros, alas de mariposas, plumas, bayas, bellotas, piedras, huesecillos o incluso elementos de origen humano, como piezas de plástico o cintas de película. Todos estos objetos se disponen aislados o en montones, en función de su color y tamaño respectivo. Su colocación nunca es casual, y los pájaros reservan los lugares de privilegio, aquéllos situados hacia el interior del conjunto, para los más especiales. Se podría aventurar que en la ordenación y en la elección de los materiales se ponen en práctica una serie de principios estéticos básicos. Además, cada ave parece obedecer a unas preferencias personales, e impulsado por ellas, se decanta por tonos más sobrios o más alegres, por colecciones más barrocas y abigarradas o más austeras y minimalistas. Se diría que cada pérgola, cada jardín, funciona como un pequeño gabinete de las maravillas, un diminuto museo repleto de curiosidades destinadas a fascinar e hipnotizar a la hembra (il. 8). Dado que se trata de un museo “vivo” los materiales perecederos se descartan y reponen con la frecuencia necesaria. A pesar de que muchos de ellos son también comestibles, nunca se consumen. Determinadas especies de capulineros incluso pintan las paredes de estas estructuras utilizando la pulpa de bayas machacadas o una sustancia oleosa presente en sus excrementos.

Tanto la pérgola como los elementos dispuestos en ella están concebidos como un escenario en el que el macho ejecutará su danza de seducción. Para ello, llaman la atención de la hembra con sus cantos, y una vez que ésta acude, bailan ante ella, ofreciendo con el pico algunos de los pequeños tesoros. El efecto total debe ser el adecuado, y por ello resultan de vital importancia aspectos como la orientación del conjunto, la manera en que cae la luz sobre el escenario, o el tipo de arbustos que encuadran la composición, todo ello presuntamente estudiado de modo que realce los encantos del macho y de su plumaje. Es por ello que los mejores rincones del bosque son ocupados año tras año por los machos más experimentados.

Una vez terminada la pérgola, es el turno de las hembras, que valoran el resultado, optando por la construcción, la decoración y el macho cuyo baile más les plazca. Para formar su juicio, las hembras atraviesan un proceso de aprendizaje que dura varios años, durante el cual forman sus preferencias acudiendo a visitar las pérgolas en grupo, gracias a lo cual pueden fijarse en las elecciones de hembras de mayor edad y experiencia. Por su parte, los machos jóvenes hacen lo propio, y dada la complejidad de la tarea, abordan la construcción de sus primeras pérgolas como un esfuerzo conjunto. Unos cuantos machos jóvenes se asocian y colaboran, aprendiendo así unos de otros al tiempo que observan e imitan a otros machos adultos.

Si se analizan las diversas pérgolas construidas por capulineros de una misma especie, se llega a la conclusión de que éstas son diferentes en cuanto a los objetos recogidos, su orden, los colores que se prefieren, etc. Las variaciones son mayores entre las construcciones de poblaciones aisladas unas de otras, pero como ya hemos comentado también existen entre los machos de una misma población, como si cada uno de ellos ejerciera un gusto propio, particular.

Estas variaciones se abordan en un artículo mencionado anteriormente publicado en 1986 por el zoólogo Jared Diamond, y titulado: “Arte Animal: Variaciones en el estilo de decoración entre los machos pergoleros *Amblyornis inornatus*” (25). Este trabajo describe una investigación de campo por la cual se siguieron durante varios años ciertas poblaciones, situadas en montañas aisladas entre sí, de la especie *Amblyornis inornatus* o Capulinero de Vogelkop. Las construcciones producidas por estas poblaciones parecían responder a tradiciones o culturas claramente diferenciadas. Dos de estas tradiciones eran casi opuestas: en una, los pájaros optaban por los colores más vivos para decorar sus construcciones, mientras que en la otra se limitaban a usar el negro y el marrón. Diamond catalogó los objetos utilizados. También testó los gustos de los pájaros proporcionándoles fichas de póquer de varios colores. Los machos o bien las tiraban todas en el bosque si los colores no eran de su gusto, o las usaban selectivamente disponiéndolas en distintas partes de los pabellones junto a objetos de tonos similares.

Finalmente el investigador llegó a la conclusión de que las variaciones locales no respondían a los condicionamientos del terreno en el que se hallaban las poblaciones, o a la herencia genética de los individuos. Por el contrario, esas variaciones obedecían a distintas tradiciones que habían sido al menos parcialmente aprendidas por los pájaros, los machos a través de la observación de sus vecinos, y las hembras tomando nota de los gustos de sus mayores. Al igual que sucedía con los hábitos de los chimpancés y otros primates, una vez que se realizasen los suficientes estudios y se comparasen los resultados, es probable que se considerara adecuado hablar de esas tradiciones como rasgos culturalmente aprendidos. De hecho en sus conclusiones el autor incluso traza una analogía entre esas variaciones locales y los estilos artísticos humanos.

No hay que perder de vista, sin embargo, que las palabras “arte animal” o “estilo” se utilizan en este artículo como un reclamo, sin que se llegue a plantear, o justificar, si es o no adecuado emplearlas para describir las actividades de esta familia de aves. Tampoco se profundiza en las implicaciones de asociar dichos términos a animales. No obstante, tanto este artículo en particular como el caso de los capulineros en general, serían elementos significativos de cara a plantear un debate acerca de la posible existencia o no de un arte animal.

El otro caso relevante se corresponde con el de un animal doméstico, un perro de raza *doberman*, Donnie (il.9), que vive junto a su dueña en Maryland, Estados Unidos. Abandonado en circunstancias que se desconocen, a los cuatro años fue recogido en un refugio y posteriormente adoptado por Carole Young, su dueña actual (26). Young le proporcionó a su nueva mascota peluches y juguetes, y le permitió moverse a sus anchas en el amplio jardín de su propiedad.

Al poco tiempo Donnie empezó a actuar de un modo poco común y su dueña se dedicó a observarle con atención. Llevaba los juguetes de un lado a otro del jardín, y los ordenaba en figuras geométricas muy definidas: triángulos, combinaciones de líneas rectas, círculos y semicírculos, flechas... Asimismo los agrupaba en disposiciones o conjuntos en los que se repetían una serie de constantes, como el hecho de que todos estuviesen colocados boca arriba o boca abajo, los mismos tipos de muñecos (ranas, monos) agrupados o alternados, y en muchos casos, abrazándose o tocándose ligeramente las manos en gestos que parecen deliberados y cuidadosamente arreglados (il. 10).



Según Young las composiciones de Donnie, están directamente relacionadas con determinados episodios de la vida del animal. De acuerdo con el relato que hace en el documental, Donnie dispuso por primera vez dos parejas de peluches abrazados al día siguiente de que permitiera a su dueña abrazarle por primera vez. Puesto que hasta ese momento, y según se cree debido a su experiencia anterior, había sido un perro huidizo y desconfiado. Carole Young, intrigada por el comportamiento del perro, empezó a documentar sus composiciones por medio de fotografías, y trató de ponerse en contacto con expertos que pudieran estar interesados en el fenómeno.

En un principio nadie quiso creerla. Sin embargo la biopsicóloga Barbara Smuts, reconocida autora de un libro acerca de la vida social y sexual de los babuinos y pionera en el estudio de la vida social de los perros, decidió darle al asunto una oportunidad. Instaló cámaras y para su sorpresa documentó la progresiva elaboración de las figuras, en las que sólo participaba Donnie, sin intervención humana alguna.

De momento Smuts ha planteado una interpretación provisional de las acciones del perro, todavía no refrendada por un número suficiente de evidencias. Según su teoría, el animal está tratando de reconstruir creativamente el nexo de unión entre perros y seres humanos, utilizando para ello las composiciones de peluches como medio de transmitir un mensaje. Este vínculo entre los perros y los seres humanos es una realidad dinámica que en el fondo es la razón de ser de los primeros, una rama domesticada derivada de los lobos que ha evolucionado a nuestro lado y desarrollado una aguda percepción de nuestras intenciones y reacciones que todavía no se entiende en su toda su profundidad. Es por ello que estos animales son capaces de destrozar uno de nuestros objetos favoritos a modo de protesta, o de orinar en nuestros zapatos si los hemos contrariado o dejado solos. Parece que las composiciones de Donnie son ejemplos más estilizados, y más abstractos, de esas protestas y mensajes, a través de los cuales este perro expresa su estado de ánimo, aunque en este caso todo está por demostrar.

En la actualidad, la investigación centrada en Donnie continúa abierta, habiéndose habilitado una página en internet con el objetivo de buscar otros perros que muestren comportamientos parecidos a los de este *doberman* (27). Reúna o no Smuts las evidencias suficientes para probar su hipótesis, lo cierto es que el caso de Donnie, al igual que el de los capulíneros, invita a la reflexión, y al debate.

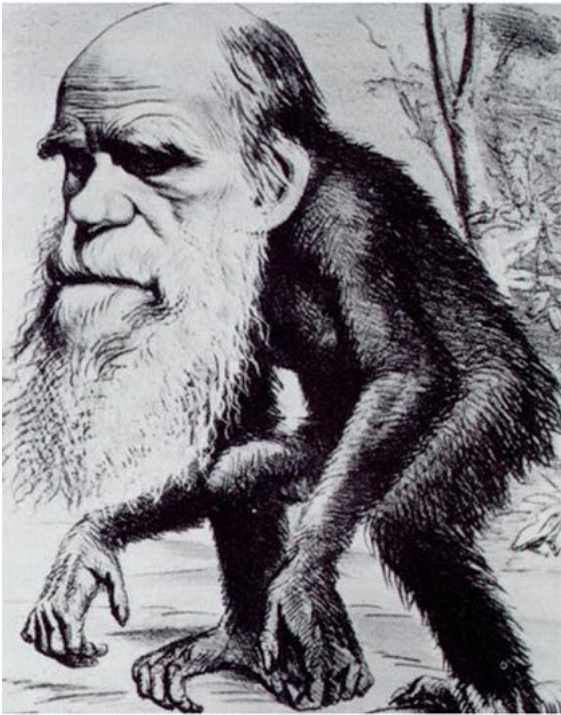
Con estos dos casos particulares, termino la presentación de esta serie de puntos o claves esenciales. A través de ellas he pretendido poner de relieve el interés que podría residir en plantear un debate acerca de la existencia de una cultura, y especialmente, un arte animal. Debate en el cual debieran implicarse las disciplinas humanísticas en general y la historia del arte en particular, como contrapunto necesario a los enfoques exclusivamente científicos que han dominado este campo hasta el momento.

## Notas:

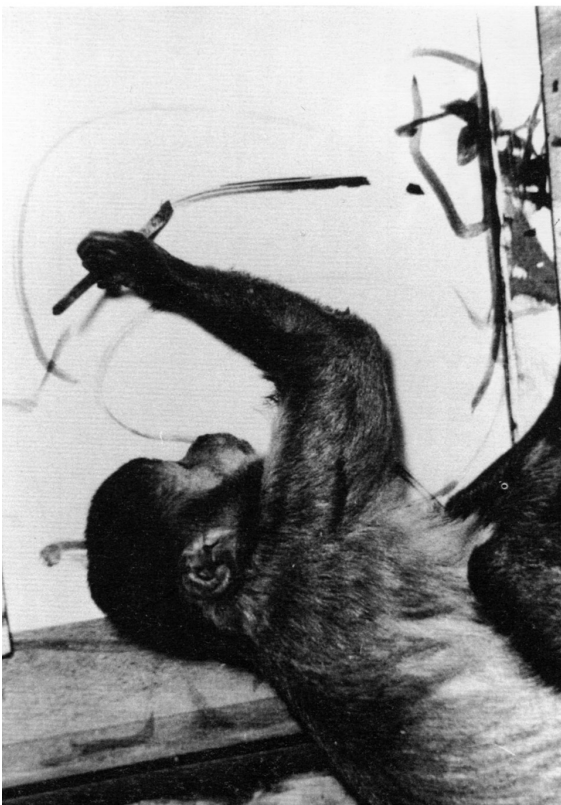
1. Para consultar la obra completa de Charles Darwin, ver: <http://darwin-online.org.uk/>
2. Siento una especial debilidad por la siguiente edición, todavía disponible, y que corresponde a una traducción del alemán realizada por mi bisabuelo, Antonio de Zulueta, un pionero de la introducción de la genética en España: DARWIN, Charles: *El origen de las especies*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
3. KROEBER, Alfred: “Sub-human culture beginnings”, en *The Quarterly Review of Biology*, vol. III, nº 3, Baltimore, 1928 págs. 325-342.; BONNER, John Tyler: *La evolución de la cultura en los animales*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
4. WHITEN, Andrew *et al.*: “Cultures in chimpanzees” en *Nature*, nº 399, 1999, págs. 682–685.
5. DE WAAL, Frans: “Cultural primatology comes of age”, en *Nature*, nº 399, 1999, págs. 682–685.
6. Las diversas reacciones aparecen resumidas en MCGREW, William: “Culture in nonhuman primates?”, en *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, 1998, págs. 301-328.
7. VAN SCHAIK, Carel *et al.*: “Orangutan cultures and the evolution of material culture.” en *Science*, nº 299, 2003, págs. 102-105.
8. BEDAUX, J.B.; COOKE, B. (eds.): *Sociobiology and the Arts*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1999, pág. 24.
9. BEDAUX, J.B.; COOKE, B. (1999) op. cit. p. 240.
10. KROODSMA, Donald: *Acoustic Communication in Birds*, 2 vols., Nueva York, Academic Press, 1982.
11. AUSTER, Paul: *Tombuctú*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Compactos, 2003, pág. 43.
12. LENAIN, Thierry: *Monkey Painting*, Londres, Reaktion Books, 1997, pág. 71 y siguientes.
13. RENSCH, Bernhard: “Die Wirksamkeit ästhetischer Faktoren bei Wirbeltieren”, en *Zeitschrift für Tierpsychologie*, vol. XV, tomo 4, 1958, págs. 447-461.
14. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243>
15. [http://news.nationalgeographic.com/news/2004/02/0206\\_040206\\_tvmacaques.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2004/02/0206_040206_tvmacaques.html). Para más información sobre la práctica del manejo de piedras ver: HUFFMAN, Michael: “Acquisition of innovative cultural behavior in nonhuman primates: A case study of stone handling, a socially transmitted behavior in japanese macaques” en *Social Learning in Animals, the Roots of Culture*, C.M. Heyes and B.G. Galef (eds.), 1996, págs. 267-289,
16. HENLEY, David: “Facilitating Artistic Expression in Captive Mammals: Implications for Art Therapy and Art Empathicism”, en *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, vol. 9, nº 4, 1992, págs. 178-192.

17. Un ejemplo es la asignatura “Arte Marginal” del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.
18. VON FRISCH, Karl: *Animal architecture*, Nueva York, Harcourt, 1974.
19. PALLASMAA, Juhani: *Animales Arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001.
20. RAMÍREZ, Juan Antonio: *La metáfora de la colmena: De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998.
21. LENAIN, T. (1997) op. cit.
22. MORRIS, Desmond: *La biología del arte: un estudio de la conducta en la ejecución de pintura de los grandes monos y su relación con el arte humano*, México, Siglo XXI Editores, 1971.
23. CORTÉS ZULUETA, Concepción: “El caso de los mamíferos pintores”. Trabajo inédito.
24. Para una información general acerca de esta familia de aves, consultar: DIAMOND, Jared: “Biology of Birds of Paradise and Bowerbirds”, en *Annual Review of Ecology and Systematics*, vol. 17, 1986, págs. 17-37.
25. DIAMOND, Jared: “Animal art: Variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*.” en *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 83, Estados Unidos, 1986, págs. 3042-3046.
26. *Brilliant Beasts: Dog Genius*, documental, Estados Unidos, National Geographic Channel, 2008.
27. [http://sitemaker.umich.edu/barbara.smuts/donnie\\_](http://sitemaker.umich.edu/barbara.smuts/donnie_)

**Ilustraciones:**



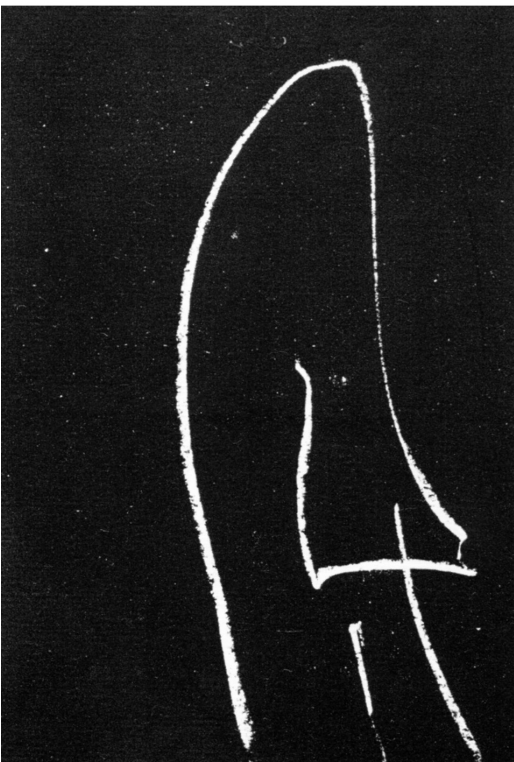
1. Darwin como simio, caricatura, Hornet magazine, 1871.



2. Pablo, el mono capuchino de Bernhard Rensch, pintando, fotografía.



3. Bozo, chimpancé, acrílico.



4. Moja, chimpancé: Pájaro, tiza.





5. BEUYS, Joseph: I Like America and America Likes Me, 1974, fotografía de una acción.



6. Lucien Tassarolo y Kunda pintando juntos en el zoo de Fréjus, fotografía, 1987.



7. Distintos tipos de pérgolas.



8. Diversos montones de objetos hallados en pérgolas.





9. Donnie en acción.



10. Varias composiciones de Donnie con peluches.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Un pasado que devuelve la mirada: Carl Einstein y la historia radical del arte

José María de Luelmo Jareño  
Universidad Politécnica de Valencia.

### **Resumen:**

El valor de la historiografía crítica de Carl Einstein ha sido desatendido durante largo tiempo y sólo con esfuerzo empieza a estimarse en Alemania, Francia y España, lugares vinculados a la biografía del autor alemán. Quizá tal negligencia se deba al carácter anómalo y urgente de sus textos, fruto de una labor analítica concebida como ejercicio artístico en sí mismo, pero esta peculiaridad no debiera enturbiar sus afinidades con determinadas corrientes contemporáneas. Especial relevancia en este sentido adquiere el concepto de “transvisualidad”, concepto tardío y experimental que cabe situar en el núcleo de su teoría estética y en el de su original articulación de la historia del arte moderno.

### **Abstract:**

The value of Carl Einstein's critical historiography has been scarcely attended and only with great effort is beginning to be estimated in Germany, France and Spain, three places firmly bound to the biography of the German author. Maybe that refusal is caused by the strange and urgent character of his texts, born from an analytical work which is conceived as an artistic task in itself, but this peculiarity should not blur his connections with some contemporary currents. In this sense, his experimental and late concept of “transvisuality” gets special importance: it must be situated in the very center of his aesthetic theory and in the nucleus of his original articulation of history of modern art.

En una época que ve pasar ante sí numerosas y muy diversas alternativas a las formas historiográficas convencionales, parece existir un arraigado prejuicio según el cual toda apelación al pasado como sustrato de validez cae por principio del lado del conservadurismo o de la pura nostalgia. Sucede no únicamente en lo relativo a toda aquella producción artística que se considera superada –aunque sólo sea por haber resultado prolija y reiteradamente analizada–, sino también en lo tocante a determinadas lecturas de la historia del arte que fueron activadas cuando la Modernidad no se daba aún por extinta. En efecto, rescatar hoy en día la obra de determinados historiadores que ampliaron los márgenes de su propio tiempo constituye no sólo un ejercicio de malabarismo epistemológico sino una arriesgada consideración de la Modernidad como vía de escape de sí misma, toda vez que en su seno se habrían desarrollado numerosas alternativas que la llamada Posmodernidad apenas habría tomado en cuenta. Quizá el paradigma de todo ello se encuentre en la fascinante obra de Carl Einstein (1885-1940), víctima de un prolongado e inmisericorde olvido que contrasta de forma dramática con la gran influencia que tuvo en su tiempo: sus críticas de arte en publicaciones alemanas o francesas fueron durante muchos años tan reverenciadas como temidas, y su estudio *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, publicado en 1926 dentro de la prestigiosa colección Propyläen, devino un mapa fundamental para recorrer el arte de vanguardia y todo un referente teórico sobre la cuestión.

El complejo nudo de influencias, intereses y circunstancias biográficas que alienta el pensamiento de Carl Einstein le confiere aún hoy una fuerza insólita, una genuina vitalidad que alcanza de lleno a un presente poco dado a lo genuino y menos si cabe a lo vital. De hecho, la aparente originalidad que exhiben los llamados “estudios visuales” se atenúa considerablemente al cotejar su apuesta con la que realiza Einstein, y es en este sentido que su obra merece ser tomada en cuenta como antecesora de corrientes que actualmente irrigan el panorama de las artes, pero también como un agente desestabilizador que denunció –quizá antes que nadie– la esclerosis de la institución historiográfica. Su espíritu cohesivo, su ansia desmitificadora o su voluntad de rescate de cuanto queda en los márgenes del discurso académico merecerían ser al fin valoradas por quienes, en su calidad de inopinado antecesor, tanto le deben.

La personalidad de Carl Einstein es contradictoria y enrevesada en extremo, pero una de sus mayores peculiaridades reside sin duda en su curioso emplazamiento entre la práctica del arte y el análisis teórico del mismo. Enclavado desde muy pronto en las filas del expresionismo literario –su *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, de 1907, constituye a todos los efectos una referencia clave del movimiento, aunque años más tarde se calificase de “novela cubista”–, pocos historiadores podrán sostener como él que han ejercido la creación artística, que conocen a fondo sus entresijos, sus mecanismos internos. Einstein no solo entraría en contacto con el arte a través de la escritura creativa, sino mediante la colaboración directa –en publicaciones panfletarias como *Die Pleite* o *Der blutige Ernst*– con artistas como George Grosz, John Heartfield o Raoul Hausmann, figuras que por sí solas orientan bien acerca de qué sesgo destacaba nuestro hombre en el arte contemporáneo: aquél que pone el acento en la duda activa y, más aún, en la denuncia y en la quiebra de una realidad tan opresiva como artificialmente compacta. Parte de esa realidad, sobra decir, estaba constituida por el arte común y por la lectura que de él realizaba un



estamento confeccionado a su justa medida, el de la estética y el historicismo oficiales. De esta suerte, contrarrestar y quebrar el “estado de las cosas” exigía al arte y a la crítica la constitución en la práctica de una sola unidad, de un único frente en el que ambos compartiesen intenciones, procedimientos y fines. El arte moderno, en definitiva, parecía requerir una historiografía moderna y artística en sí misma: “levantaremos una columna de este edificio de papel, pues quiero igualmente hacer arte” (1), confiesa a su amigo Daniel-Henry Kahnweiler al hilo del proyecto de creación de la revista *Action. Cahiers de Philosophie et d'Art*.

Su aversión hacia el estamento crítico del momento –“a fin de cuentas, los jóvenes críticos de mierda son gente que ha reflexionado muy poco”- (2) y su calificación de la estética como una “burocracia de las emociones” (3) que efectúa una tabula rasa del arte con vistas a su domesticación son juicios plenamente acordes con su militancia, y no sólo en las filas de la vanguardia sino en las del anarquismo activo. Que, años después de participar en la revuelta espartaquista y de ser procesado por injurias a la religión católica –vertidas en su drama satírico *Die schlimme Botschaft*–, acabara enrolándose en la Columna Durruti y permaneciera en ella durante toda la Guerra Civil Española sólo vendría a consolidar la primacía de la acción que siempre subrayó en el ejercicio de la existencia y, en tanto que extensión natural suya, en el del arte –“sabemos que los discursos y las conversaciones, espirituales o idiotas, no sirven de nada cuando uno se enfrenta a un tipo que le amenaza con una pistola [...] hay que saber dónde acaban las palabras”, refiere a Picasso en enero de 1939 (4). Al carácter acomodaticio del artista burgués, que en pleno choque entre democracia y fascismo se limitaba a verlas venir, Einstein oponía el vigor de un arte auténticamente revolucionario y, en tanto que tal, propositivo. No un arte político en el lato sentido de un propagandismo al servicio de ésta o aquélla causa, de uno u otro cometido, sino en el de un arte que, lejos de reproducir o subvertir lo real, aspirase con todas sus fuerzas a “crear” lo real, toda vez que “la transformación de la idea del mundo no tiene lugar a través de la creación de la obra de arte ni de su observación, sino más bien a través de la obra de arte en sí”, esto es, por razón de su propia configuración (5). Poco le interesarán por consiguiente la huera simbología de un Dalí o los cuadros-sorpresa de un Magritte, entre otros sucedáneos vanguardistas, pues “este arte proporciona al burgués la ficción de una rebelión estética que permite desfogar cualquier deseo de cambio de una manera inofensivamente “espiritual” (6). Einstein sabía por propia experiencia que el confort del chiste sectario se paga al precio de ceder la victoria a quienes, como diría Benjamin, nunca han dejado de vencer, y dado que las obras de arte “no son, en modo alguno, ficciones, sino energías prácticas efectivas” (7), tergiversar o desatender ese caudal transformador significa negar la propia capacidad del ser humano. Desde su origen mismo posee la obra una especie de “fuerza insurreccional” (8) que puede y debe ser reconducida para extraer de ella todo su potencial dialéctico, porque “los cuadros sólo tienen para nosotros un significado cuando a través de ellos se destruye la realidad y se vuelve a crear de nuevo [...] no tienen que representar, sino ser [...] los cuadros son seres vivos” (9). Esta es, por tanto, la pauta que Einstein viene a proponer: la obra no ha de referir en modo alguno la realidad, ni aspirar a desdoblarla siquiera –lo cual implica sancionarla, a todos los efectos–, sino que ha de actuar en su contra y proponer a cambio auténticas alternativas vitales, “pues ya no se trata de una inerte conservación, sino de la metamorfosis de la existencia” (10). Es evidente que durante un tiempo Einstein confía esta tarea al cubismo, pues halla en las técnicas de fragmentación y recomposición

el paradigma de un replanteamiento de la realidad e incluso de la voluntad –“las formas tectónicas, no siendo mesurables, nos parecen más humanas, ya que son los signos de un hombre visualmente activo, que ordena él mismo su espacio y se niega a ser esclavo de las formas dadas”– (11), pero años más tarde el desencanto ocasionado por la deriva dogmática de las vanguardias y por la escasa incidencia de sus propuestas le llevará a interesarse por expresiones culturales de otra índole, netamente participativas.

Sea como fuere y más allá de ejemplos puntuales, los términos “manifestación”, “acontecimiento” o “síntoma” serán empleados con recurrencia para referirse al modo operativo de todo arte que venga a romper con los atavismos y aspire a fundar una nueva realidad. La tarea del historiador del arte quedará, desde este punto de vista, definida por sí sola: no pasará por describir, tasar o clasificar objetos sustancialmente pasivos, no habrá de reducirse a interpretar sus significados con éstos o aquéllos instrumentos epistemológicos. Frente a la tarea del historiador al uso, ceñida a la elaboración de un modelo positivista, secuencial y jerarquizado, Einstein propondrá una tarea basada en la búsqueda y detección de “síntomas” sustancialmente activos, en su justa valoración y en el cálculo de sus implicaciones. Él mismo reconoce que de este modo se abren las puertas a un saber no sistemático, y que su propuesta se expone a la inestabilidad, a un desequilibrio que es el propio del mundo al que pertenece y al que va destinada, pero no existe alternativa, defiende, pues si la propia obra de arte ha dejado de ser una unidad coherente, cerrada y presta para ser interpretada, ¿cómo entonces seguir analizándola según los parámetros de la estética kantiana, cómo anular su “fecunda inestabilidad” mediante su sometimiento a un modelo anquilosado y coercitivo? Así las cosas, la primera tarea de la historia del arte consistirá en acometer su autodeslegitimación, en contravenir su propia tradición y su característico reduccionismo académico con el fin de establecer un modelo auténticamente crítico y acorde a las necesidades contemporáneas, y a partir de ahí el historiador deberá no sólo sentar las bases para un nuevo modo de acceso y conocimiento al arte, sino los perfiles mismos de aquello que puede ser considerado como tal. Einstein predica con el ejemplo prestando atención a fenómenos “espurios” como la escultura africana, por medio de ensayos –el primero de ellos, *Negerplastik*, fechado en 1915– que por vez primera toman en pie de igualdad el arte “primitivo” y el arte moderno del momento y tienden puentes entre ambos que trascienden lo puramente formal, pues, mientras “el primitivo cree en la metamorfosis porque su yo todavía no está limitado, el moderno trabaja metamórficamente a consecuencia de la hipertrofia del yo” (12). Esta ósmosis entre fenómenos distanciados en el tiempo, en el espacio y en la escala de valores al uso da lugar a una “metodología ametódica” decididamente revolucionaria, en lo que tiene de subversiva e igualitaria, metodología que sería consustancial a la revista *Documents* –de la cual fue coeditor– y aspiraba a verse culminada en una historia general del arte, apenas esbozada a causa de su trágico suicidio huyendo de la Gestapo, como el propio Walter Benjamin, en el sur de Francia.

Pese a responder en gran parte a esta y a otras pretensiones finalmente insatisfechas, las notas conservadas en su archivo permiten apreciar hasta qué punto han sido seguidos de forma inopinada los pasos por él marcados, y ello con especial nitidez en lo tocante a un concepto, el de “transvisualidad”, que procede como bisagra entre lo visionario y lo visual o entre lo intuitivo y lo material, pero sobre todo como embrión de una estética y una historiografía que han acabado haciendo fortuna. Las alusiones

a la *Transvisualität* aparecen aquí y allá entre todo ese material inédito, y si bien la idea sobrevuela su trayectoria intelectual casi desde el comienzo, no será sino a lo largo de la década de los treinta que llegue a tomar suficiente concreción y una denominación específica. Lejos de consistir en una ósmosis entre fenómenos visibles de toda índole, como el término parecería indicar, la “transvisualidad” remite a una apertura máxima de la subjetividad, al “modo de ver” de un espectador que en cada acto de visión incorpora tanto el marco físico e ideológico en el que tal acto se inserta como el corpus entero de sus experiencias anteriores, ya sean conscientes o inconscientes. Conviene precisar cuanto antes que para Einstein la visión tiene un claro carácter sincrético, físico-psíquico, en abierta consonancia con las tesis de Ernst Mach – “desde una perspectiva teórica, de quien estoy más cerca”– (13) y en no menos abierta lucha con el neokantismo imperante en la escena cultural alemana –uno de cuyos adalides era Georg Simmel, de quien fuera alumno en Berlín. Para el historiador alemán la visión actúa “como fijación de funciones dialéctica (antikantiana)” (14), como un mecanismo osmótico altamente dúctil y refractario a cualquier intento de reificación, y parece obvio que en la elaboración de este significado el referido interés por el cubismo juega un papel primordial. Antes de considerar determinados condicionantes externos e internos como factores “transvisuales” – “mitos, tradiciones, edad, sexo”– (15), Einstein se interesará por la concurrencia de aspectos propiamente perceptivos que hacen de la visión un fenómeno altamente complejo, y dado que “la experiencia cubista no es ninguna cuestión teórica, sino una transformación progresiva de las sensaciones” (16), las obras de Picasso, Gris o Braque constituirán verdaderos sismogramas de tal sinergia sensorial. Así, en su pintura resulta fundamental el papel de agente “transvisual” plástico que desempeña “la dimensión memoria, es decir, la integración en la percepción, por ejemplo de una escultura, de las vistas que uno no abarca al mismo tiempo” (17), gracias a la cual “el motivo ya no es una cosa objetiva separada del espectador [sino que] la cosa vista participa de la actividad de este último, que la clasifica según la sucesión de sus “percepciones ópticas subjetivas” (18). “Sé de sobra –confiesa a Kahnweiler– que esto que llamamos “cubismo” conduce mucho más allá de la pintura”, pero “sólo será duradero si se crean sus equivalentes psíquicos” (19), y todo indica que su proyecto de un *Tratado de la visión (Abhandlung von Sehen)*–bosquejado en plena contienda española– perseguía consolidar esa red de equivalencias articulándolas alrededor del concepto de “transvisualidad”. No en vano el índice temático previsto para la obra contemplaba dedicarle un apartado específico:

“Parte I

Cap. I: Las condiciones históricas

Cap. II: El espacio imagen

Cap. III: La composición

Cap. IV: De la alucinación visual

1. Cap. V: “Lo transvisual”

Cap. VI: El espectador

## Cap. VII: Patología de la visión

### Parte II

#### Análisis comparado de obras

### Parte III

#### Estética experimental” (20)

Sin llegar siquiera al capítulo correspondiente, ya en el dedicado a “las condiciones históricas” se define lo “transvisual” como “la integración del conjunto psíquico y de la personalidad en la función óptica y los cambios de la visión”, pues dado que “lo que vemos no satisface nuestros deseos psíquicos, nos vemos obligados a ‘inventar’ las figuras, los objetos y las formaciones espaciales” (21). De acuerdo con esto, cualquier acto de visión convoca y trae a presencia un archivo de sensaciones y experiencias acumuladas que sirven para paliar la insuficiencia de la realidad, para enmendar su precariedad. “Los procesos psíquicos complejos –toda la personalidad– son activados por la percepción óptica [...] Gracias a estas reacciones actúan los complejos “transvisuales” sobre nuestra visión” (22); la mera visión es únicamente un estímulo, un cabo de cuerda que saca a colación múltiples factores hasta entonces sólo latentes, pues el propio mundo sensible, señala en sus *Aphorismes méthodiques*, “es un conjunto de experiencias mixtas, y por ello puede poner en marcha un gran número de reacciones diversas” (23) –tantas como sujetos y estados de conciencia o de ánimo puedan existir, como habrá ocasión de pormenorizar. Lo fundamental aquí es esa “aleación de sensaciones en la forma “transvisual” (24), esa concurrencia capaz de crear una “realidad distinta a la real”, porque en su seno se juega la posibilidad de crear alternativas a ese enteco mundo que hemos dado en llamar “lo que hay”. “El valor de la visión estriba sobre todo en la insurrección metamórfica frente a lo existente [...] ya no se trata de asegurar la persona o la realidad, sino de transformarlas”, afirmará en otro lugar (25).

Pero vayamos por partes y abundemos en la articulación de la forma “transvisual” antes de estudiar su eventual capacidad propedéutica. Se plantea una “intervención de la memoria visual en los actos ópticos” (26), se apela al “envoltorio psíquico de la visión [y a los] grados de activación de capas psíquicas por parte de la visión” (27). Ni que decir tiene que el concepto de visión que de aquí se infiere dista de referir, como ya se ha apuntado, una simple cualidad fisiológica, un instrumento pasivo presto a captar sin esfuerzo ni discernimiento cuanto al sujeto le salga al paso. Es obvio que Einstein postula en todo momento una vigilia activa que supone una apuesta epistemológica en toda regla: el sempiterno eje sujeto-objeto salta por los aires y se abre a una red de condicionantes y variables de toda índole, de ahí que pueda llegar a afirmarse que “lo “transvisual” es la ruptura de la continuidad” (28). Nuevamente se constata que la realidad ha dejado de consistir en una uniforme retahíla de cosas, en un suma y sigue de elementos inertes, y “para transformar este espacio en una función psicológica dinámica ha hecho falta, para empezar, eliminar los objetos rígidos, cuna de las convenciones [...] poner en cuestión la percepción visual misma” (29). *Il faut être absolument moderne*: mal puede asimilarse el mundo con mecanismos y métodos periclitados cuando la contemporaneidad exige una mirada contemporánea en sí misma. La fe vanguardista se alea con el

sustrato científico de la visión y alumbraba un nuevo dispositivo, “lo “transvisual” moderno” (30), modelo que lejos de constituir un automatismo remozado responde al *modus operandi* de un sujeto engastado a conciencia en su tiempo. El compromiso adquirido requiere la máxima entrega, pues corresponde a un imperativo dictado por la propia modernidad, y ante tamaña exigencia no sorprenderá que haya quien se niegue a asumir su responsabilidad y mire hacia otro lado o, pero aún, hacia atrás. Einstein se ve en la necesidad de aclarar que,

“Todas las nuevas visiones, toda forma o idea que se condense en el ser, requieren el olvido, una anestesia con respecto a la realidad ya gastada. De este modo, sin embargo, uno se expone al automatismo de la visiones y entonces la persona ya sólo supone una fuerza fluida; el yo rígido, resto mortecino de una fe en la inmortalidad, queda así liquidado. Es normal que tal disolución del yo cause temor, pues el débil corre peligro de sucumbir a los atavismos” (31).

Difícilmente pasará desapercibido el tono nietzscheano de semejante admonición, que prescribe el concurso necesario de modernidad y “voluntad de poder” al tiempo que arremete sin contemplaciones contra el cálido regazo de lo habitual, calificándolo de “debilidad”. Entre las notas que el *Tratado de la visión* consagra al espectador podemos leer, en efecto, que “la obra de arte privada de sus espectadores existe solamente como cuadro-objeto, pero no como cuadro-fuerza o cuadro funcional”, pues son ellos los que justifican su existencia (32). El interlocutor que solicitan el arte contemporáneo y la sociedad en la que se inscribe dista de ser un tipo de “espectador esteta” o “contemplativo” (33), bien arrellanado en su absorbente pasividad y resignado a verlas venir –indolencia que, subraya Einstein, cabe entender como extensión de su indiferencia política. Parece claro que en esta “resistencia contra lo “transvisual” (34) se manifiesta el “estilo como conformismo social” (35), como patrón acomodaticio que protege a este espectador neutro de la inestabilidad atmosférica de la modernidad: en el estándar halla la mansa recurrencia de lo ya sido, y por este motivo vincula Einstein el estilo con “la visión fija” (36) y con “lo “transvisual” dogmático y colectivo” (37). Los hábitos representativos desestiman el potencial modificador del arte al tiempo que defraudan las expectativas del buen espectador, y es evidente que Einstein toma por bandera este criterio a la hora de evaluar la labor de los artistas de su tiempo, como cuando tilda la pintura de Matisse de mero ornamento en tanto aprecia que un Grosz se aparte “de la óptica deficiente y la vanidosa subjetividad” para crear obras que “son quizá una lección, pero en ningún caso un dogma” (38). Una vez más se subraya la virtualidad didáctica y la consiguiente dimensión política que Einstein descubre en el arte moderno, a saber, no la de una programática teleología que haga de él un panfleto o una mera ilustración, sino, muy al contrario, la de una comunidad estructural con la sociedad, toda vez que “el arte moderno está “transvisualmente” constituido” e igualmente “nuestra persona está hoy constituida por una óptica “transvisual” (39). En sus escritos tempranos aparecen ya trazadas las directrices que, más allá de avatares de toda índole, han de guiar esta convergencia operativa:

“El recuerdo de todo el arte contemplado pesa sobre el observador cuando ve un solo cuadro o registra una impresión de la naturaleza. El arte ha transformado la visión conjunta, y el artista determina las nociones visuales generales. De ahí que el objetivo del arte sea organizarlas [...] Nuestras ideas sobre



el espacio adquieren un sentido para nosotros porque, a través del arte, somos capaces de crearlas y modificarlas” (40).

Aturdida por la diversidad e inestabilidad de los estímulos que le salen al paso, la mirada halla en el arte pautas de lectura y organización a la altura de las (nuevas) circunstancias y reinvierte dicha experiencia en la asimilación de lo mundano. El arte moderno actúa como vector de la realidad porque la refiere de forma sintética, esencial, pero también porque la dota de una coherencia y un sentido que de otro modo resultarían “impensables” o pasarían “desapercibidos”. Esa fricción orquestada en el seno de la obra es lo que enfrenta al espectador con su propia experiencia y le obliga a cuestionarla, a replantearla: parafraseando a Wolfgang Iser, la obra ya no intenta crear una “ilusión de realidad” sino certificar la “realidad de la ilusión”, al tiempo que formula una alternativa epistémica. Sobra decir que aludir en este contexto a Iser, uno de los referentes de la llamada “estética de la recepción”, dista de ser casual: cuando Einstein se declara enemigo del dualismo kantiano, cuando sostiene que “es gracias a la integración de lo “transvisual” en la visión que el hombre rebasa en las obras de arte lo “real óptico” (41) y que el espectador ha de ser “considerado como colaborador en la definición de cuadro” (42), no únicamente se está alineando junto a un Valéry para quien la obra no existe más que en acto, sino también aventurando una teoría estética que sólo décadas más tarde recibirá carta oficial de naturaleza. En efecto, en una época que ve cómo saltan las costuras de la convención contemplativa mediante la puesta en evidencia de su fatídico carácter cultural (así Benjamin), Einstein está dando ya un paso más y emplazando la cuestión en una nueva tesitura, a saber, aquélla que desmantela de una vez por todas la hegeliana unicidad de la obra y la abre al concurso necesario del espectador, estableciendo su absoluta interdependencia. En virtud de este cambio de perspectiva, a la anulación de cualquier variable estética que suponga una sumisión de la obra a lo real (mímesis, representación...) viene a sumarse la de cualquier variable basada en la supeditación de la obra al sujeto (impresión, efecto), pues el hiato entre uno y otro queda anulado en beneficio de una articulación netamente dialógica. Ahora bien, si la mutabilidad inherente a los agentes “transvisuales”, ya sean internos o externos, modifica a cada instante la relación estética convirtiéndola en mero episodio, parece evidente que en estas circunstancias la historicidad del arte se vuelve una materia extraordinariamente correosa. “El acto óptico está ligado a cargas “transvisuales cambiantes”, lo cual “explica en parte la evolución de las artes, de la visión, su variabilidad y su multiplicidad” (43): de ahí que en su categorización la “transvisualidad” se constituya en agente copulativo y disyuntivo por antonomasia, y de ahí también la trascendencia que adquiere en manos del historiador alemán. Einstein sienta de este modo las bases para una historiografía entroncada en la estética misma, habida cuenta de que “la historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, los espacios inventados y las figuraciones” (44), esto es, el mínimo común denominador, ni irrefutable, ni estacionario, ni definitivo, de cuantas “manifestaciones” o “acontecimientos” –por retomar aquellas expresiones recurrentes en sus escritos– sea posible recabar y fijar. Sólo mediante el “encadenamiento de recepciones” y no a través de la mera yuxtaposición de objetos podrá concertarse la historia, viene a decir, y no será sino mucho tiempo después que Hans Robert Jauss pronuncie un juicio similar, cuando establezca que la historicidad del arte debe ser comprendida a partir del cambio permanente de las expectativas que activa.

Para estimar hasta qué punto Einstein anticipa este criterio basta contrastar las muy divergentes ediciones de su monumental *Der Kunst der 20. Jahrhunderts*, aparecida en 1926 y reeditada en 1928 y 1931, y comprobar cómo artistas y obras se mueven al compás de las cambiantes valoraciones realizadas por el autor; “la historia no es única: las diversas generaciones crean sistemas de valores diferentes que reposan en el presente” (45), y sin duda él mismo predica con el ejemplo modificando a discreción una lectura del arte moderno cuya fluctuación queda atestiguada en las sucesivas ediciones. Si ya la factura de la primera versión porta ecos cubistas merced a la angulosa concurrencia de puntos de vista, la segunda presenta numerosas modificaciones que alcanzarán la categoría de verdaderas reformulaciones en la tercera, dando lugar a un poliedro que muta en el tiempo y cuyas aristas se vuelven si cabe más cortantes a causa del estilo –siempre anfractuoso y siempre deudor del expresionismo– característico del autor. Que Einstein concebía el género del ensayo, las formas sintácticas y la palabra misma a modo de catalizadores del contenido y no como simples materiales constructivos viene a ratificarlo su correspondencia con Kahnweiler, a quien confiesa hasta qué extremo “quería transmitir algo: la transformación del sentido del espacio, pero no desde un punto de vista teórico, para que no nos arrojaran como siempre la teoría a los pies, sino mostrando “mediante el propio relato” cómo los objetos, las ideas, etc., transforman las sensaciones de espacio en el ser humano” (46). Dar a ver cómo el arte opera un giro radical en la conciencia sólo puede cumplirse operando un giro radical en su exégesis y en su estructura, en disputa con el historicismo al uso y a contracorriente de cualquier convención formal. “¿No es acaso la naturaleza de las experiencias [...] más importante que la descripción de una serie de situaciones alineadas?” (47), esto es, ¿no constituye la seriación archivística una impostura y una traición en toda regla al carácter oscilante de la “transvisualidad”, base de la apreciación estética y del mismísimo valor del arte? El juicio implícito en la selección de los motivos –ausencias y presencias a menudo inexplicables–, su sometimiento a fricción dialéctica, el discurso constelacional, el enérgico lenguaje con el que, para bien o para mal, movimientos, autores y obras son valorados..., todo participa en *Der Kunst der 20. Jahrhunderts* y demás ensayos de un radical antiacademicismo que bebe de los procedimientos de vanguardia y muestra al autor alemán, como él mismo reconoce, “siempre concentrado en las *sensaciones*, que constituyen la experiencia real y no una reducción o un accidente de la misma” (48). Las huellas, podría concluirse, prevalecen sobre las formas, porque “es precisamente *la historia de esas sensaciones* la que se aproxima a las experiencias cuyos síntomas son, en el mejor de los casos, las así llamadas cosas” (49): he aquí tal vez la clave de la peculiar apuesta historiográfica de Carl Einstein, aleación improbable pero cierta de múltiples querencias, aventura abierta de par en par a nuevas y necesarias lecturas.

**Notas:**

1. EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Correspondance 1921-1939* (Liliane Meffre ed.), Marseille, André Dimanche, 1993, pág. 123.
2. Ibídem, p. 130.
3. EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band III: 1929-1940* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1996a, pág. 140.
4. EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993) op. cit., p. 114.
5. EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band I: 1907-1918* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1994, pág. 215.
6. EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band II: 1919-1928* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1996b, pág. 27.
7. EINSTEIN, C. (1996a) op. cit., p. 273.
8. Ibídem, p. 269.
9. Ibídem, p. 221.
10. Ibídem, p. 247.
11. EINSTEIN, Carl: *Documents*, facsímil vol. I (Denis Hollier ed.), Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 155.
12. EINSTEIN, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen* (Sibylle Penkert ed.), Reinbek, Rowohlt, 1973, p. 238.
13. EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993) op. cit., p. 144.
14. EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band IV: Aus dem Nachlaß I* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1996c, pág. 343.
15. Ibídem, p. 244.
16. EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993) op. cit., p. 141.
17. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 252.
18. EINSTEIN, C. (1991) op. cit, p. 153.
19. EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993) op. cit., p. 139.
20. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 236.
21. Ibídem, págs. 238-239.
22. Ibídem, p. 250.

23. EINSTEIN, C. (1991) op. cit., p. 33.
24. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 253.
25. EINSTEIN, C. (1996a) op. cit., p. 248.
26. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 253.
27. *Ibídem*, p. 249.
28. *Ibídem*, p. 252.
29. EINSTEIN, C. (1991) op. cit., p. 32.
30. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 251.
31. EINSTEIN, C. (1996a) op. cit., p. 247.
32. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 256.
33. *Ibídem*, p. 257.
34. *Ibídem*, p. 253.
35. *Ibídem*, p. 360.
36. *Ibídem*, p. 250.
37. *Ibídem*, p. 250-251.
38. EINSTEIN, C. (1996b) op. cit., p. 466.
39. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 368.
40. EINSTEIN, C. (1994) op. cit., p. 214.
41. EINSTEIN, C. (1996c) op. cit., p. 252.
42. *Ibídem*, p. 256.
43. *Ibídem*, p. 251-252.
44. EINSTEIN, C. (1991) op. cit., p. 32.
45. *Ibídem*, p. 152.
46. EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993) op. cit., p. 139.
47. *Ibídem*, p. 142.
48. *Ibídem*, p. 140.
49. *Ibídem*, p. 140.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Arte y Memoria. Del arte sin objeto y de la memoria del arte. La construcción histórica del arte y el caso del cementerio enmascarado

Renée Del Porto de Ortúzar  
Universidad Autónoma de Barcelona

### Resumen:

Esta es la historia de la Historia del Arte que se olvidó de la Historia. A través de un estudio de caso pretendemos alegar nuestra condición de historiadores (y de contadores de historias) en una disciplina que parece renegar de su denominación.

### Abstract:

*This is the story of Art History which has forgotten History. Through a particular case we hope to claim our ability as historians (and also as storytellers) in a field of study that seems to renounce its title*



**Y, al principio, estuvo la “y”.**

Partiendo de la simplificación de ciertas teorías de E. Husserl y de la lectura de éste hecha por J. Derrida, la “y” es la conjunción y la coordinación pero también la adjunción, el injerto y la oposición (1). Sin querer llevar la fórmula más lejos, esta reflexión nos sirve de marco para encajar nuestra comunicación en un contexto –el CEHA– en el que la “y” presente en su título nos parece haber dado al título y, por ósmosis, al congreso el valor de metáfora de la actualidad epistemológica de la disciplina histórico-artística en España.

Arte y Memoria, dos categorías puestas en relación por una partícula de doble filo de las cuales las diferentes mesas de discusión instigaron el fenómeno de unión-desunión. Así, en un ejercicio de abstracción y de relativización del conjunto de intervenciones, Arte (y) Memoria se revelarían como dos bandos unidos sintácticamente pero irreconciliables semánticamente y que, unidos por la “y” dan una imagen de ilusoria colaboración. Cada uno de estos conceptos implicaría pues, una postura diferente frente a la disciplina que se adjunta, conjunta y opone a la vez a la otra, creando un interesante ensamblaje de ideas en el que unos pretenderían liderar la modernidad y los otros la fuerza de la tradición. De este modo, bajo la bandera del Arte, concurrirían aquellos que elaboran o recuperan las complicadas teorías modernas o post-modernas que alejan al Arte de sus objetos y la centran en el estudio de sí misma como disciplina. Frente a ellos, los representados por el término Memoria, defenderían, desde su baluarte empírico, el positivismo conservador que muestra su desconfianza frente a todo intento de teorizar e interpretar los objetos que le son –a su parecer– propios y defienden el arte como salvaguardia de la memoria del pasado. De esta suerte, los representantes de la disciplina se distrajeron de ella por completo y unos por sólo el Arte y los otros todo por la Memoria, desatendieron el componente principal: la Historia del rótulo que nos engloba y define como colegas. Esta “Historia” que encabeza el intitulado de la disciplina implica, por un lado una toma de posición frente al componente temporal y eventual del pasado y por otro su actualización en el relato del historiador. Sin duda, la Historia es una construcción artificial del pasado, una novela basada en hechos reales en la que la opinión del historiador es inherente al proceso de construcción. No en vano la palabra misma, *istor*, de origen griego, define a “aquel que ve”, el “*voyeur*”, el espectador (2). El historiador es a la vez el que ve y el que cuenta lo que ve. Sin embargo, entre tanto supuesto historiador, faltó a veces una visión ecléctica o integrada del Arte con la Memoria ya fuera demostrando que las posturas teóricas son aplicables a los objetos y por lo tanto, posibles en una realidad espacio-temporal, ya mostrando que el positivismo tiene un método para analizar los objetos que cataloga y que, en consecuencia, los pone en relación con una realidad y un tiempo más allá de ellos mismos que hubiera podido demostrar que la disciplina hace honor a su denominación, y el componente histórico que la define tiene algún sentido para los que la practican. Y es en esta posición de no-injerencia que la disciplina encausa una dinámica centrífuga que no la lleva a ningún sitio.

Ante dicho panorama, nuestra comunicación, sin pretenderlo, intentó la alquimia “teoría-objeto-historia” en una mesa “cajón de sastre” en la que muchos nos encontramos por no encajar en ningún otro lugar aunque no encajáramos tampoco entre nosotros. De un modo un poco paradójico, la mesa de las “novedades” se

aisló del resto como si no hubiera nada que innovar en los otros objetos o que las innovaciones se reservasen para los objetos “sin clasificar”. De este modo, nuestra propuesta se enmarcaba en una discusión sobre las “Nuevas historias del Arte” aunque para nada es ni pretende, una novedad. No lo es porque el objeto del estudio no es nuevo ni moderno, ni nada que pueda entenderse desde en la etimología de “*novus*”. Se trata de un objeto medieval, conocido y estudiado, no desaparecido totalmente ni enteramente reconstruido, cosas estas que lo alejan de toda la novedad que se le pueda suponer. No lo pretende por las mismas razones, pues sería imposible tal pretensión y porque además las bases metodológicas en las que se apoya no son nuevas tampoco, ya que parten de la concepción misma de Historia y de su construcción epistemológica. Viejo pues, el objeto y viejo el método que le aplicamos para su estudio. La novedad parece ser el hecho de presentar los resultados como una posibilidad del historiador del arte que hace historia monumental abocado a un objeto visible pero inexplicable sin su despliegue en el tiempo y en el espacio, descrito pero no comprendido en su papel de pieza de un puzzle histórico.

La novedad es –quizás– Hacer Historia.

### “Hacer (la) Historia”

En los últimos años –desde el final de los años 60 para ser más exactos– han aparecido una serie de nuevas tendencias históricas que, aplicadas a la Historia del Arte, permiten una nueva visión de los objetos de estudio y en consecuencia, de la disciplina misma. La llamada “Nueva Historia” o “Historia socio-cultural” por los intelectuales franceses, heredera de la escuela de los *Annales*, decreta ilimitado el terreno del historiador y le permite –le obliga, en cierto modo– tener en cuenta toda una serie de disciplinas –las ciencias sociales– que van a hacer de la Historia un campo de posibilidades infinitas. Esta nueva manera de hacer historia se enfrentaba a una asentada disciplina universitaria que no parecía tener nada que demostrar y pasaba desapercibida para otra disciplina, la Historia del Arte, a quienes el asunto no parecía competelerles. Ya a principios de los años 60, sin embargo, Georges Duby se prodigaba “en todos los campos de lo observable” (3), levantando ampollas en los círculos universitarios franceses que sufrieron el hecho que un historiador se aventure en los campos del Arte sin permiso ni, según ellos, derecho, llegando incluso algunos, a prohibir a los alumnos la lectura de sus obras. Podría ser este el principio de una guerra fría que se prolonga hasta el presente académico puesto que, si bien las ideas de Duby se situaban en un contexto dominado por el intelectualismo marxista, su intento de elucidación de las relaciones entre el movimiento de creación artística y las estructuras sociales hoy, superado ya el marxismo, sigue siendo válido y criticado o peor aún, ignorado.

A finales de esos años 60, bajo el último suspiro del estructuralismo y el empuje que representó el Mayo del 68, las disciplinas históricas conocen una edad de oro auspiciada por la herencia de los *Annales*. Así, la tercera generación de esta escuela va a desarrollar una antropología histórica, respondiendo a la tentación que suponía la lección de antropología estructural de Levi-Strauss, y que proporcionó al maestro la “sensación que hacemos todos lo mismo. La Historia es un ensayo etnográfico sobre las sociedades del pasado” (4).

Los años 70 empiezan con fuerza para esta Nueva Historia que se bate y debate con el academicismo

conservador e inauguran una obra que va a ser clave en los años siguientes y hasta nuestros días, tal que es el trabajo de Pierre Nora y Jacques Le Goff, *Faire de l'histoire*, “*summa* histórica” aparecida en 1974 (5). El compendio va a significar la carta de presentación oficial de la “Nueva Historia” posibilitando una historia dilatada, ampliada al infinito, no limitada por los objetos ni por los hechos sino construida por problemáticas, puntos de vista, fenómenos... una historia provocadora que, como si de un manifiesto nietzscheano se tratara, hasta se permite prescindir del hombre (6). Una historia impersonal que va a conducir al historiador de lo social a lo mental, enterrando profundamente la vieja historia de personajes, objetos y fechas individuales, únicos y desvelando las series, las repeticiones, las permanencias. Una historia que, además, permite una extensión temporal sin barreras de calendario pues como escribió J. Le Goff: “La mentalidad es lo que cambia más lentamente. Historia de las mentalidades, historia de la lentitud en la historia” (7).

### **Hacer (la) Historia (del Arte)**

La revisión de la disciplina pasa pues por dilatarse, ampliarse y no limitarse por los objetos que le han sido propios tradicionalmente. El historiador del arte tiene que concienciarse de su relativismo para poder abrirse a la recepción de otras ciencias sociales. Esta apertura, sin embargo, comporta algunos riesgos y obliga a ciertos compromisos necesarios: una selección de los principios provenientes de dichas ciencias y la consideración del tiempo histórico, pasivo en las ciencias sociales y factor principal del análisis del objeto en la historia. Desde esta nueva perspectiva, la Historia del Arte pierde sus límites para bascular, primero hacia una “Historia total” focalizándose en conceptos globales tales como lo sagrado, el texto, el poder, el monumento...etc. y desde esos conceptos articular los objetos implicados con el fin de darles una entidad de “particulares” en lo “universal”. En la misma línea, el otro concepto a ser tenido en cuenta por la Historia del Arte es la “historia de las mentalidades” identificada con esa “Iconografía de la mentalidad” que tanto gustaba a Jacques Le Goff. Tendencia epistemológica ésta que lleva a la disciplina a observar las ideas y las creencias colectivas e inconscientes como fuente de formación de las imágenes y de las formas. Del mismo modo, este prisma de visión de las cosas obliga al historiador –del arte– a posicionarse en el nivel de lo cotidiano y lo automático para deducir conclusiones universales. Le obliga a construir un relato histórico en que situar los objetos y a justificarlos en relación a éste incluso a riesgo de desdibujarlos a favor de una visión más amplia. Los resultados de aplicación de este método “interdisciplinar” a los elementos hasta ahora propios a la Historia del Arte no pueden ser menos que enriquecedores para los objetos mismos y para la disciplina que practicamos. En consecuencia, objetos aparentemente menores para la investigación llegan a convertirse en piezas claves del entramado socio-histórico, haciendo comprensibles determinados entresijos esenciales del universo que los rodea.

### **Un caso entre mil: la historia del cementerio que quiso ser claustro**

El trabajo sobre el claustro navarro de San Pedro de la Rúa (finales del siglo XII), monumento incompleto, dañado por el tiempo y sus circunstancias, se presentaba como un ejercicio académico de descripción

historicista. El claustro de San Pedro de la Rúa pertenece a la parroquia del mismo nombre. La documentación medieval de este edificio es prácticamente inexistente. Si a esto añadimos el deterioro del conjunto claustral por la explosión del castillo de Estella en el siglo XVI, nuestros datos sobre su historia medieval son más que modestos. Esta ausencia de documentos unida al mal estado de los capiteles historiados conformaban una situación crítica en el marco de un estudio histórico-artístico de corte tradicional. Dicho de otro modo, los límites impuestos por la disciplina nos impidieron durante cierto tiempo ver aquello que era a todas luces evidente: la parroquia de San Pedro tenía un claustro. Esta tautología es la clave de la investigación llevada a cabo posteriormente ya que la presencia de claustros en los conjuntos parroquiales del siglo XII es un hecho sorprendente. A partir de esa constatación, todas las otras cuestiones pasaron a un segundo plano. Pasamos entonces de lo visible a lo invisible, del objeto a sus condiciones de posibilidad. Pero seguíamos sin tener documentación alguna que permitiera afirmaciones empíricas. Se imponía una apertura a nuevos horizontes metodológicos.

De esta forma, en un primer momento concebimos el claustro como un conjunto incompleto del que urgía reconstruir las partes perdidas con el fin de devolverle su aspecto medieval. Pero esta solución metodológica resultó estéril ya que partía de premisas equivocadas ya que las respuestas dependen de las preguntas que nos planteamos. El cambio de cuestionamiento pasó por el viraje epistemológico desde una visión historicista a una visión que compete más bien a la antropología histórica. El espacio no podía ser estudiado solamente por la presencia en él de capiteles figurados. El claustro de San Pedro fue un espacio “percibido”, “concebido” y “vivido” por los hombres del siglo XII –naciones tomadas del sociólogo H.Lefebvre– y como tal espacio condicionó el comportamiento de aquellos que lo ocuparon (8). En consecuencia este espacio debía ser comprendido como producto de una sociedad o de un grupo social y sólo tras haber analizado ambos elementos podíamos empezar a comprenderlo.

Con esta idea de fondo decidimos pasar de la descripción del objeto existente a la descripción de la existencia del objeto. En este sentido, no debíamos ver el claustro como un espacio incompleto sino como un espacio mal comprendido. La nueva problemática, generada por el cambio de método nos condujo al descubrimiento de otra dimensión del espacio claustral que hace de su misma existencia un hecho extraordinario. Decidimos estudiar el claustro desde el punto de vista de los usuarios del pasado y no desde sus restos actuales. Para ello lo situamos en el entramado social que posiblemente lo vio construir y lo analizamos desde una perspectiva histórico-social que nos permitió dar una explicación coherente tanto al espacio como a los vestigios que hoy podemos observar. Fuimos de lo particular a lo general para volver a lo particular con una visión más amplia. Esta visión histórica nos permitió entender que ese monumento se insertaba en un complejo movimiento socio-cultural, de larga duración y extensión, una de cuyas consecuencias fue la “monumentalización” de los espacios funerarios. La aprehensión de la muerte como un valor individual y salvífico llevó a la sociedad de la Baja Edad Media a la búsqueda de la materialización póstuma de la memoria del individuo, en lugar de la anterior aceptación de la muerte colectiva y anónima en el seno de las comunidades monásticas. Es en este contexto que el claustro navarro se comprende y se alza como una de las primeras manifestaciones de esta “mentalidad” que se prodigará en Europa a partir del siglo XIII. Es probable que las condiciones particulares de la ciudad de Estella y del barrio en que se levantó iglesia y su claustro –barrio de francos burgueses– hayan

contribuido a la especificidad de este espacio funerario de aspecto claustral, de otro modo incomprensible. Dejando aparte las cuestiones puramente “artísticas” –sin duda, remarcables pero de difícil estudio debido a un accidente particular y a las múltiples intervenciones arqueológicas y arquitectónicas a lo largo del tiempo– el claustro es una fuente monumental preciosa para la Historia. La construcción de una “historia” que tenía al claustro como protagonista nos permitió dotarlo de una entidad distinta. En esta “historia” el claustro disfraza un cementerio monumental, posiblemente uno de los primeros ejemplos europeos de lo que será una larga serie y juega un papel clave en la vida de la parroquia pues la diferencia del resto de parroquias de la villa, reafirmando su relevancia y su poder. Rodear de finas esculturas la muerte de los parroquianos produce un golpe de efecto y dota al espacio de una funcionalidad civil que el claustro sólo no tendría.

### **(Y) Conclusiones**

La primera es que desde una disciplina titulada “Historia de” no es posible escapar a la Historia. La elección de la Historia y de la historia a contar depende de ese espectador implicado que es el historiador. La segunda es demostrar a través de la presentación de un ejemplo concreto cómo el interés del trabajo histórico no depende únicamente del objeto a estudiar sino también del método en que lo abordamos. La tercera y sin duda, clave para las dos anteriores el planteamiento de las posibilidades de una Historia del Arte comprendida dentro de un campo epistemológico más amplio.



## Notas

1. MALLET, Marie-Louise y MICHAUD, Ginette (dir.) : *Cahiers de l'Herne Derrida*, núm. 83, Paris, 2004. Ver capítulo: "Et cetera...", pág. 28.
2. VEYNE, Paul: *Comment on écrit l'histoire*, Ed. Du Seuil, Paris, 1971. LE GOFF, Jacques: *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988. Para las cuestiones de representación en historia ver CHARTIER, Roger: *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, col. "Bibliothèque Albin Michel de l'histoire", 1998. GINZBURG, Carlo: *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Gallimard, 1998, edición francesa de *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 1998.
3. LOBRICHON, Guy, "Préface", DUBY, Georges: *L'art et la société. Moyen Âge, XX siècle*, Paris, Gallimard, 2002, pág. 11.
4. La tercera generación de los Annales deja a F. Braudel en comité de dirección asumiendo la dirección efectiva A. Burguière, M. Ferro, J.Le Goff, E. Le Roy Ladurie y J.Revel. Como se puede ver, un buen ramillete de maestros de los que somos aun deudores y herederos. La frase de Levi-Strauss pertenece a una entrevista difundida por France Culture en 1971.
5. NORA, Pierre. y LE GOFF, Jacques (dir.) : *Faire de l'histoire*, 3 vol., Vol 1. *Nouveaux problèmes*, Vol 2. *Nouvelles approches*, Vol 3. *Nouveaux objets*. Paris, Gallimard, 1974.
6. LE ROY LADURIE, Emmanuel : "L'histoire sans les hommes" en *Le territoire de l'historien*, Vol.1. Paris, Gallimard, 1973.
7. LE GOFF, Jacques: "Les mentalités. Une histoire ambiguë", Le Goff, Jacques (dir.), *Faire de l'histoire*, vol.III, Paris, Gallimard, 1974, pág. 82.
8. LEFEVBRE, Henri: *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## ¿Lo visual / lo óptico? Continuidad y discontinuidad en los modelos de percepción

Dra. Julia Doménech López  
Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen:

El propósito de esta comunicación es el de plantearnos la posibilidad de trazar una línea de continuidad entre “el triunfo de la pura visualidad” que, en palabras de Martin Jay, encabezaba Greenberg, y parte de los estudios visuales en la actualidad. Frente a la noción de ruptura y de dos paradigmas bien diferenciados, propuesta por el cuestionamiento de la sustancia enteramente óptica por parte de la crítica francesa y norteamericana, analizaremos los espacios de superposición de ambos modelos: desde la cuestión Molyneux en el Siglo XVIII a los modelos de Gombrich y de Gregory.

### Abstract:

*It has been argued -by Martin Jay and others- that Greenberg meant the “triumph of pure visibility”. After him, an anti-optic reaction lead by the French and American critics lead to a history of discontinuity in the field of Visual Studies and Perception Theory. The aim of this paper is to question this idea, trying to point out possible spaces of interaction between both models, re-writing a history of continuities from the Molyneux Question in the 18th Century to different visual paradigms by Gombrich or Gregory.*

“Our sight is the most precious and delightful of our senses”.

Joseph Addison, *The Pleasures of Imagination*, (1712).

“The eye it cannot choose but see”.

Erasmus Darwin, *Zoonomía*, (1794).

### I. La primacía greenbergiana en los estudios visuales: continuidad y discontinuidad.

En su clásico y célebre *Downcast Eyes* (1994), Martin Jay afirmaba que la estética moderna, encabezada por Clement Greenberg, implicaba “el triunfo de la pura visualidad” al desarrollar y poner de manifiesto la pujanza de las cuestiones ópticas. La reacción anti-greenbergiana, encabezada por Leo Steinberg, Victor Burgin, Hal Foster y sobre todo Rosalind Krauss (1), puso, en una primera lectura, en entredicho este proyecto. Al cuestionar la sustancia enteramente óptica que caracterizaba la propuesta de Greenberg, estos críticos impulsaban un nuevo discurso que rebatía, en palabras de Krauss, la “moderna fetichización de la mirada” (2). Para Jay, la post-modernidad denotaba el triunfo del “impulso anti-visual” y, en cierto modo, la denigración de la visión en el pensamiento occidental, condicionado por la estética y el pensamiento francés re-articulado desde el grupo *October* en EEUU.

Sin embargo, lo que en un primer momento parecía la ruptura del formalismo positivista de Greenberg se traducía finalmente en su transformación, en su metamorfosis, con la creciente primacía y eclosión de los estudios visuales. En este sentido es clave la figura de Jonathan Crary. Crary consigue con la enorme difusión de su texto *Techniques of the Observer* (1990) imbricar el pensamiento francés del que es evidentemente heredero –sobre todo de Paul Virilio y su *La machine de vision* (1988)– con un poso de corte más anglosajón y positivista que analizaremos más adelante (Gombrich) y del que en cierto sentido Greenberg no era sino su continuador al otro lado del Atlántico (3).

En esta comunicación mencionaremos algunos de los planteamientos greenbergianos, especialmente lo que Caroline Jones denomina el “efecto greenberg” (4), que han sido, a nuestro juicio, transformados y readaptados como parte de los “*visual studies*”. Por “efecto greenberg”, Jones entiende la diseminación de los métodos formalistas en el sistema educativo de los Estados Unidos durante la post-guerra.

Jones afirma que Foucault y Deleuze, y a partir suyo todo el grupo *October* (Krauss, Steinberg, Foster, Burgin, etc.), hablan de la visibilidad moderna (“*modernist visibility*”) como un sistema constituido por lo que puede ser visto en el medio humano (lo que llamamos cultura visual), junto a lo que necesariamente permanece sin ser visto: lo oculto, lo invisible (“*the unseen*”). Este sistema “opera en un periodo histórico asociado a una rápida industrialización, que comienza durante el siglo XIX y se extiende a través de la

Segunda Guerra Mundial” (5). Greenberg, por otra parte, será estigmatizado como el responsable de un formalismo vacío, en el que lo visual prima en un sistema social particular de la post-guerra americana. La vista reinaría, pues, en esa “burocratización de los sentidos” greenbergiana.

Jones prosigue analizando la división que Greenberg establece entre lo “pictórico” y lo “óptico” en la obra de arte. A lo pictórico le corresponderían cuestiones como estilo, iconografía, es decir aquellas cuestiones que tradicionalmente asociamos con una obra de arte. A lo óptico le correspondería la visibilidad no pictórica de la imagen; es decir, aquello que se localiza en la vista específicamente. Para la autora, el “efecto Greenberg” interioriza esta separación y la articula como “objetividad profesional” del formalismo. Aunque, finalmente, la teoría del mirar, *“Theory of Looking”*, será una teoría de la subjetividad, ya que ineludiblemente el arte es un tipo de pensamiento que engendra un tipo de mirada y que constituye un tipo de sujeto...

En el fondo, la cuestión de la mirada y de la visión objetiva o subjetiva no es nada nuevo y arranca mucho antes con la “Cuestión Molyneux”: cuestión que William Molyneux –abogado dublinés amigo del filósofo británico– le había transmitido a Locke, en una carta en la que exponía el caso de un joven ciego que recupera la vista. Locke analiza esta cuestión en *An Essay on Human Understanding* (1690), primando una respuesta sensualista del conocimiento y por ende de los sentidos: de la vista. No existen imágenes “*a priori*”, todas nuestras construcciones visuales son el resultado de nuestro sentido de la vista. Y es la cuestión lockeana la que aparece intrínsecamente asociada a la propuesta no solo de Greenberg (6), sino de toda una tradición de interpretación artística y estética: de un modo de mirar.

Ahora bien, lo que Locke entendía por ver no era ciertamente el acto puramente físico, ya que tanto él como Molyneux entendían que, efectivamente, lo haría, si no si era capaz de nombrar aquello que veía (7). Es decir, si poseía alguna idea innata a la que comparar lo que su vista le transmitía. La respuesta era negativa, como el propio Locke afirma en su epígrafe “No innate Principles in the Mind” (Libro I, Capítulo II).

## II. La Cuestión Molyneux.

George Rousseau ha demostrado que las ideas de Locke y de todos los filósofos sensualistas están influidas de un modo determinante por la revolución médica y científica de finales del siglo XVII, en especial por la figura de Thomas Willis (1621-1675) (8). Willis afirmaba que el alma se encuentra limitada al cerebro y a los nervios, en su obra *Pathology of the Brain* (1667). La célebre carta de William Molyneux a Locke (1693) y la pregunta de si existen ideas innatas que preceden a las impresiones sensibles, y su respuesta negativa, estaban predeterminadas por estas nuevas concepciones de la mente y de los sentidos. La primera edición del texto de Willis en latín –*Cerebri Anatome* (1664)– se encontraba ya en la biblioteca del Duque de Osuna (9) (il.1).

Contrario a esta posición se expresaba William Porterfield. Porterfield, uno de los más importantes científicos que analizaban el problema de la visión en aquel momento, se mantenía sujeto a una concepción

pre-sensualista creyendo que nuestras mentes habían sido subordinadas a una ley inmutable previa, correspondiente al momento en el que habían sido unidas a nuestros cuerpos y que era en ese momento cuando se producía el conocimiento de la visión, opinando que tanto Locke como Molyneux estaban equivocados (10). Aun así, Porterfield localizaba la visión como un proceso de la mente y no como un acto puramente retiniano: “The Mind does not perceive in the Retina but in the Sensorium” (11).

Cheselden opinaba de un modo bien distinto, puramente empírico. William Cheselden –un cirujano británico– había inventado un nuevo modo de operar cataratas y narraba un caso clínico similar al de la célebre cuestión. El chico con cataratas era operado con trece-catorce años y había nacido ciego, como en el caso Molyneux, el joven no sabía ver:

*“When he first saw, he was so far from making any judgement about distances, that he thought all objects whatever touched his eyes (as he expressed it) as what he felt did his skin, and thought no objects so agreeable as those which were smooth and regular, those he could form no judgement of their shape, or guess what it was in any object that was pleasing him: he know not the shape of any thing, nor any one thing from another [...]; but upon being told what things were, whose form he before know from feeling, he would carefully observe, that he might know them again; but having to many objects to learn at once, he forgot many of them...”* (12).

El libro de Cheselden *The Anatomy of the Human Body* (1713) (il.2 y 3) popularizaba y difundía la experiencia médica y también los problema de percepción que estas nuevas cirugías estaban planteando. La relaciones entre Cheselden y el mundo artístico son intensas, ya que el cirujano era profesor de anatomía en St. Martin’s Lane Academy en Londres entre 1720 y 1724 (13); St. Martin’s fue el precedente de la Royal Academy. Las relaciones entre Cheselden, de cuyo libro existía un ejemplar también en la Biblioteca Osuna, y los artistas británicos del momento evidencian el triunfo en este ámbito de la postura Molyneux, incluso en el espacio de la práctica artística.

George Berkeley –que había conocido como joven estudiante de Trinity College el libro de Molyneux *Dióptica Nova* (1692), en el que obviamente se hacía eco de la postura lockeana– (14) se manifiesta de este mismo modo en su primera edición de *An Essay Towards a New Theory of Vision* (1709):

*“XLI. From what hath been premis’d, it is a manifest Consequence, that a Man Born Blind, being made to see wou’d at first, have no Idea of Distance by Sight. The Sun and Stars, the remotest Objects as well as the nearer wou’d all seem to be in his Eye, or rather in his Mind. The Objects intromitted by Sight, wou’d seem to him (as in truth they are) no other than a new Set of Thoughts or Sensations, each whereof is as near to him, as the Perceptions of Pain or Pleasure, or the most inward Passions of his Soul. For our judging objects perceiv’d by Sight to be at any Distance, or without the Mind, is (vid. Sect. XXVIII) intirely the effect of Experience, which one in those Circumstances cou’d not yet have attained to”* (15).

Podemos afirmar que en el ámbito británico la respuesta sensualista al problema de la visión caracterizaba en líneas generales tanto los discursos científicos como los filosóficos. No existen conocimientos a priori y es el sentido de la vista el que nos proporcionaba el contacto visual con el mundo. Además, la percepción visual es un proceso mental que tenía lugar en nuestro cerebro, no exclusivamente retiniano. Aprendemos, pues, a ver...



Contrarios a esta corriente se manifestaron tanto Voltaire, en *Elements de la philosophie de Newton* (1738), como Condillac en *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). En el ámbito francófono existía, pues, una condición anti-sensualista, probablemente heredera de la desconfianza de la vista como el sentido más importante, idea que ya había establecido Descartes y que abrazó con entusiasmo Diderot en su *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient* (1749).

Para Martin Jay, esta línea anti-óptica o anti-retiniana reaparece con fuerza en el pensamiento francés del siglo XX. Especialmente en la corriente de los cuarenta, con figuras tan determinantes como Sartre y Merleau-Ponty. El caso de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) es especialmente significativo por su reivindicación y relectura, en la actualidad, desde el ámbito anglosajón y su fuerte influencia en historiadores actuales, como Michael Fried quien, en un primer momento sobre todo en lo sesenta, había estado cercano a Greenberg, pero cuyo esencialismo le hizo apartarse paulatinamente del crítico norteamericano.

Merleau-Ponty analiza y estudia los aspectos fenomenológicos de la percepción desde un método neo-marxista. Para Merleau-Ponty nuestro conocimiento del mundo no proviene exclusivamente de los sentidos:

*“Le monde de la perception, c'est-à-dire celui qui nous révéle par nos sens et par l'usage de la vie, semble à première vue le mieux connu de nous [...] et qu'il nous suffit, en apparence, d'ouvrir les yeux et de nous laissez vivre y pénétrer. Pourtant ce n'est là qu'une fausse apparence”* (16).

Merleau-Ponty afirma que esta es una postura principalmente inherente al pensamiento francés. El autor se declara heredero directo de Descartes. Por lo tanto, el examen de las cosas sensibles por medio de los sentidos no nos pueden permitir un conocimiento de la realidad si no es a través de nuestra inteligencia. Para ello retoma y cita el ejemplo de Descartes: *“La vraie cire ne se voit donc pas par les yeux”* (17).

La percepción implica una combinación del lenguaje que nos ha sido dado, y también de nuestra relación con el mundo. Mas esta relación con los objetos no se explica desde una postura puramente sensorial, ya que implica una experiencia que viene determinada por la propia esencia de los mismos: *“Les choses ne sont donc pas devant nous de simples “objets” neutres que nous contemplerions; chacune d'elles symbolise pour nous une certaine conduite, nous la rapelle, provoque de notre part une certaine conduite [...]”* (18). Para el filósofo francés, esto se aclara en parte por las cualidades de los propios objetos; cualidades que él arguye nos han sido más fáciles de comprender gracias al psicoanálisis y a sus lecturas.

Pero no solo el Surrealismo se encuentra detrás de esta visión de la percepción ni tampoco Bachelard –a quién cita–, ya que fue el crítico británico John Ruskin quien, en su teoría de la *“Pathetic Fallacy”*, reelaboró el concepto de percepción y de cualidades y emociones de objetos inanimados, como si poseyeran sentimientos, pensamientos y sensaciones (19). Como veremos más adelante, la secreta fascinación y postura ambivalente respecto al crítico victoriano reaparece más tarde, en esta misma línea de pensamiento “anti-óptico” en Rosalind Krauss.

En *Les mots et les choses* Foucault, establece el concepto de “des-narrativación” de lo ocular en el siglo

XVII (20). Al recuperar este concepto y reelaborarlo en su propia posición fenomenológica, Foucault, como Merleau-Ponty anteriormente, perpetúa la continuidad cartesiana. Es un cambio epistemológico profundamente contrario a las posturas de la percepción británicas.

(Este impulso anti-retiniano, anti-óptico, ha definido la posición y la obra de Marcel Duchamp y el silencio por parte de Greenberg de su obra).

### III. Richard Gregory y Ernst Gombrich.

En 1966, Richard Gregory publica *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. Poco tiempo después, *The Intelligent Eye* (1970) e *Illusion in Nature and Art* (1973). Con sus estudios, este neuropsicólogo inaugura toda una revisión del modo de percepción visual. Gregory junto con Gombrich -que publicó por vez primera *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, en 1960- forman parte de la prolongación británica de los estudios sobre percepción visual que Arnheim popularizara y divulgara gracias a *Art and Visual Perception* (1954). Comprobamos, pues, que en el mundo anglosajón desde finales de los cincuenta, prima una construcción positivista del modo de visión y, por lo tanto, de nuestra relación con lo que vemos: también con las obras de arte.

Gregory se había sentido atraído desde sus inicios por la famosa “Cuestión Molyneux”. Así, en 1963 publica un artículo clínico sobre este tema (21). El sujeto, S.B., recupera la visión, pero confunde los colores, reconoce a las personas a través de la voz y no aprecia ningún sentido de profundidad en las figuras perspectivas como el cubo Necker. Es decir, S.B. debe aprender a ver. Es significativo que, en este estudio clínico previo, Gregory se posicione dentro del paradigma cognitivo que había inaugurado Locke siglos antes. Desde un punto de vista de la óptica, Gregory se decanta por toda la dirección de óptica fisiológica inaugurada por Hermann von Helmholtz con el *Manual de Óptica Fisiológica*.

Pero además del impacto e influencia de Gregory dentro de la neuro-psicología, lo que aquí nos interesa es su colaboración con Ernst Gombrich en el capítulo conjunto de *Illusion in Nature and the Arts* (1973). Esta colaboración debió resultar importante para Gombrich, que provenía de una tradición bien distinta.

Como estudiante en Viena, Ernst Gombrich (1909-2001) había asistido a las conferencias de Karl Bühler (1879-1963): Bühler, exiliado primero en Oslo (1938) y desde el 39 en los Estados Unidos (Minnesota), era un filósofo y lingüista formado dentro de la psicología de la Gestalt, aunque paulatinamente abandonó sus planteamientos (22). Gombrich también conoció en una estancia en Berlín a W.Köhler, que desde 1935 se encontraba también exiliado en los Estados Unidos (en Swarthmore Collage) y que formaba parte de los estudios de la Gestalt. Aunque no abrazara enteramente sus planteamientos, es evidente que en la formación del joven historiador se encontraba este poso de la Gestalt. Recordemos que para la psicología de la Gestalt, la mente configura los elementos que llegan a través de los sentidos (sensoriales, de la percepción) o de la memoria (pensamiento, inteligencia). Para la Gestalt, el todo es más importante que las partes. El exilio de buena parte de sus autores durante la persecución nazi hizo que la influencia de esta escuela en los Estados Unidos fuera determinante. También en los primeros proyectos de Inteligencia

Artificial. Rudolf Arnheim es heredero directo de este paradigma de percepción, como afirma en su pionero *Arte y Percepción Visual* (1954).

Además de este poso, fue determinante para Gombrich el conocimiento y la relación con Karl Popper, quien da prioridad a la hipótesis científica sobre el registro de los datos de la percepción sensitiva. En cierto modo, este determinismo pudo resultar a la larga un lastre al encontrarse tras la guerra en el ámbito británico más experimental. Asimismo, debemos añadir el primer trabajo de Gombrich junto a Ernst Kris sobre la caricatura, y la cercanía de Kris hacia el análisis y Freud.

Hemos intentado esbozar aquí, brevemente, el complejo e incluso contradictorio espacio en el que se forma el joven Gombrich, para intentar entender mejor su propia obra.

Cuando Gombrich comienza a preparar *Art and Illusion* (1962) en 1952, James J. Gibson había publicado *The Perception of the Visual World* un par de años antes. Gibson se manifestó profundamente anti-conductista en esta obra; posteriormente también arremetería contra la psicología cognitiva, proponiendo su propio modelo de percepción directa: “*direct realism*”. Pronto comienza entre ambos una disputa, basada en el supuesto no entendimiento y críticas mutuas sobre la percepción visual, aunque este no es el espacio para ahondar en ella (23). Lo que nos interesa aquí es comprender cómo el objeto del estudio de Gombrich residía en la psicología de la representación, y cómo esta forma de ver, de entender no solo el arte sino las imágenes en general, provenía del complejo mecanismo perceptual.

Para analizar el proceso óptico y mental, Gombrich se apoya en los psicólogos del momento sin decantarse por ninguna corriente en exclusiva (24). En el ámbito de la percepción visual cita a herederos de la Gestalt, como W. Metzger –*Gesetze des Sehen* (1953)–, a M.D. Vernon e incluso al propio Gibson. Es el profundo eclecticismo de las fuentes “gombrichianas” lo que nos parece más interesante, ya que se encuentra, en cierto sentido, como una bisagra entre modelos perceptivos distintos: entre la Gestalt y, evidentemente, también una corriente de corte anglosajón heredera de la óptica fisiológica, como su colaboración con Gregory bien atestigua. En cualquier caso, el proceso óptico y visual se funden en cierto modo en el proyecto de Gombrich: nunca un proyecto ni un sistema cerrado sino abierto, múltiple, permeable...

En el prefacio a la sexta edición de *Art and Illusion*, en 2000, un anciano Gombrich arremete contra la semiótica, citando entre otros a Norman Bryson. Para Gombrich, existe una diferencia esencial entre los signos y las imágenes. Esta diferencia parte del distinto proceso mental que debemos adoptar para su entendimiento (25). Gombrich no puede, ni quiere, sustraerse al puro proceso físico de la visión que desencadena un distinto proceso en la percepción.

Post-script: “Mirando a Rosalind, mirando a John mirando al mar”.

Rosalind Krauss comienza su influyente estudio de *Optical Unconscious* con una imagen de John Ruskin:

*“And what about little John Ruskin, with his blond curls and his blue sash and shoes to match, but*

*above all else obedient silence and his fixed stare? [...] Yet for all that, Ruskin cannot take his eyes from the sea. And it functions for him in the same way it does for Monet in Impression [...] The optical and its limits. Watch John watching the sea” (26).*

Krauss critica a Ruskin, y *Modern Painters*, pero no puede evitar comenzar su estudio sobre óptica y visión con él. Probablemente detrás de esta relación de repulsión y a la vez atracción, que siente por el crítico victoriano, se encuentra la contradicción inherente a la disyuntiva entre los dos modelos de análisis de las imágenes. Ruskin es responsable del axioma de que el arte debía ser veraz con la naturaleza “*truth to nature*”, y como resultado arrastrará a la Hermandad Pre-rafaelita en su búsqueda incansable por la veracidad óptica. Pero también hay un Ruskin autor de la idea de “*Pathetic fallacy*” en el mismo libro, idea que analizamos anteriormente y que atribuye sensaciones y emociones a los objetos inanimados. Es decir, dentro de Ruskin hay varios modelos perceptuales o por lo menos aparecen las contradicciones dentro de un mismo sistema.

Este era el objetivo de nuestra comunicación: trazar algunas líneas de continuidad y de relación entre ambos paradigmas de percepción y de la crítica, entre lo óptico y lo visual, ya que, finalmente, Rosalind no puede evitar mirar a John, mirando al mar...

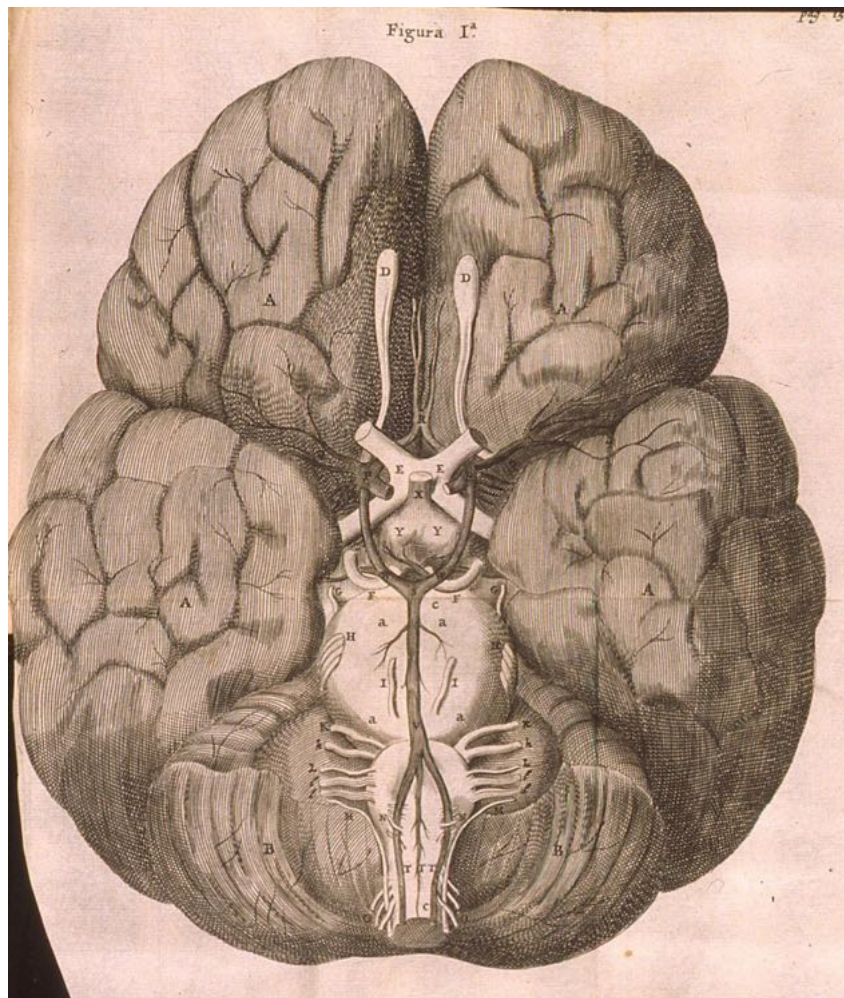
**Notas:**

1. KRAUSS, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and othe Modernist Myths*, Cambridge Mss, MIT Press, 1986. KRAUSS, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Cambridge Mss., MIT Press, 1993.
2. JAY, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1994 (1993), págs. 160-161.
3. CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mss & London, MIT Press, 1991 (1990). VIRILIO, Paul: *La machine de vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
4. JONES, Caroline: *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2005.
5. JONES, C. (2005) op.cit., p. XVI.
6. Sobre Greenberg y la Ilustración véase: JAHEC, Nancy: “Modernism, Enlightenment Values and Clement Greenberg”, en *Oxford Art Journal*, vol. 21, núm. 2, 1998, págs. 123-132.
7. Morgan cita W. Von Leyden que da la fecha del 7 de Julio de 1688 como la primera carta de Molyneux a Locke. MORGAN, Michael J.: *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambrige, Cambridge University Press, 1977, págs. 6-7.
8. ROUSSEAU, George: “Nerves, Spiritis and Fibres: Towards Defining the Origins of Sensibility”, en *Nervous Acts*, London, Mac Millan, 2004, págs. 165-166. ROUSSEAU, George: “Brainomania: Brain, Mind and Soul in the Long Eighteenth Century”, en *British Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 30, núm. 2, 2007, págs. 161-191.
9. Para más información sobre la difusión de las teorías sensualistas en el pensamiento del XVIII en España: DOMÉNECH, Julia: “The Influence of British Sensualist Theories upon Spanish 18th Century Thought and Francisco de Goya”, en *British Society for Eighteenth Century Studies Annual Conference*, Oxford, St. Hughes, Enero 2007. POLT, J.H.R.: “Jovellanos and his English Sources, Economic, Philosophical and political Writings”, en *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 54, núm. 7, 1964, págs. 1-74. SYMMONS, Sarah: “A new people and a limited society: British art and the Spanish spectator” en *PAYNE*, Christiana & VAUGHAN, William: *English Accents. Interactions with British Art c.1776-1855*, Aldershot, Ashgate, 2004, págs. 101-124.
10. Le agradezco al profesor George Rousseau el haberme puntualizado la importancia de Porterfield para el estudio de la visión en el Siglo XVIII. PORTERFIELD, William: *A Treatise on the Eye. The Manner and the Phaenomena of Vision*, Edimburgo, 1759, págs. 414-415. Una edición del libro se encontraba ya en la Biblioteca Regía.

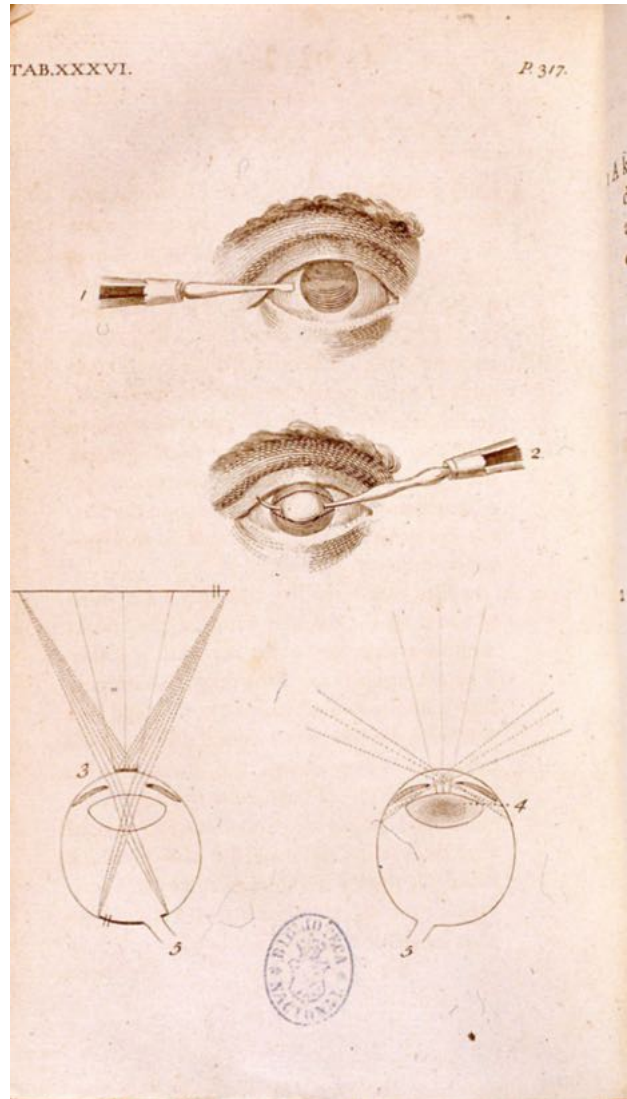
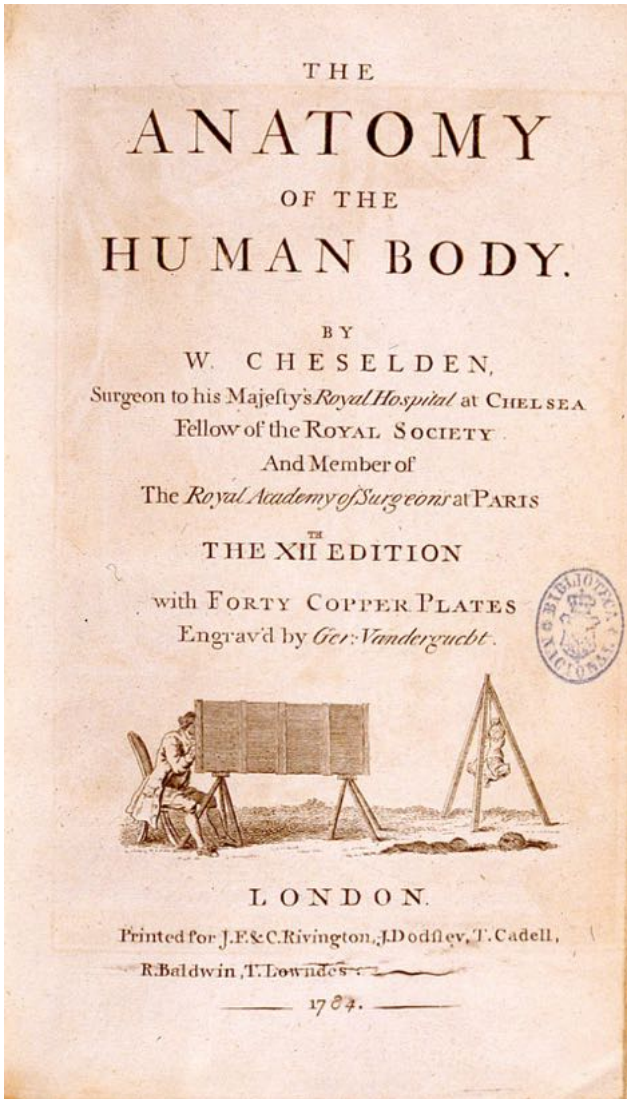


11. PORTERFIELD, W. (1759) op. cit., p. 360.
12. CHESELDEN, W.: *The Anatomy of the Human Body*, London, 1784 (1713), págs. 300-302.
13. KEMP, Martin: *Seen / Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford, Oxford University Press, 2006, págs. 251-253.
14. MORGAN, M.J., op.cit., p. 6.
15. BERKELEY, George: *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Dublín, Aaron Rhumes, 1709. Editado por David R. Wilkins: <http://www.maths.tcd.ie/~dwilkins/Berkeley/Vision/1709A/Vision.pdf>
16. MERLEAU-PONTY, Maurice: “Le monde perçu et le monde de la science”, en *Causeries 1948*, Paris, Éditions du Senil, 2002 (1948), pág. 11.
17. MERLEAU-PONTY, M. (2002) op.cit., pp. 12-14.
18. MERLEAU-PONTY, M. (2002) op.cit., p. 28.
19. RUSKIN, John: *Modern Painters*, London, 1860, vol.III, part 4.
20. FOUCAULT, Miche: *Les mot et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1992 (1966).
21. Agradezco desde aquí a la profesora Tonia Raquejo el haberme reseñando la importancia de Richard Gregory. GREGORY, Richard; WALLACE, J.G.: “Recovery from Early Blindness”, en *Experimental Psychology Society Monograph*, núm. 2, 1963. [http://www.richardgregory.org/papers/recovery\\_blind/contents.htm](http://www.richardgregory.org/papers/recovery_blind/contents.htm)
22. LESPKEY, K.: “Art and Language: Ernst H.Gombrich and Kart Bühler’s Theory of Language” en WOODFIELD, R. (ed.): *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
23. Para la disputa con James J. Gibson véase: <http://www.gombrich.co.uk/dispute.php>
24. Entre otros cita a C.E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology* (1954), O.L.Zangwill, *An Introduction to Modern Psychology* (1950), R.S. Woodworth & H. Schlosberg, *Experimental Psychology* (1954).
25. GOMBRICH, Ernst H.: *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London & New York, Phaidon Press, 2002 (1960), p. XVIII.
26. KRAUSS, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.), M.I.T., 1993, págs. 1-2.

**Ilustraciones:**



1. WILLIS, Thomas: *Cerebri Anatome nervorumque et usus..* Amstelodami, 1664. Madrid Biblioteca Nacional.



2 y 3. CHESELDEN, William: *The Anatomy of the Human Body*, London, 1784 (1713). Madrid, Biblioteca Nacional.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Un caso de estudio para una reflexión metodológica sobre la historia de la fotografía *del siglo XIX* en España: Pau Audouard, fotógrafo “retratista” de Barcelona\*

Núria F. Rius

Universitat de Barcelona – GRACMON (MEC-HAR2008-04327/ARTE)

### Resumen

La historia de la fotografía en España ha vivido un desarrollo intermitente y desigual desde que aparecieron los primeros trabajos publicados en la década de 1980, marcada además por un modelo historiográfico de carácter localista. Esta tendencia pone en cuestión, sin embargo, su supuesto contrario: las historias de la fotografía internacionales donde Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos hegemonizan su narración. Un análisis del patrimonio fotográfico desde los “datos” y no tanto desde las imágenes – poniendo en duda su autonomía– puede ayudar en la construcción de una historia de la fotografía que se enfrente a nuevos elementos como es el público, la mediación o la construcción de una identidad homogénea para el primer grupo profesional de la fotografía en España, los fotógrafos “retratistas”.

### Abstract

*The history of photography in Spain has developed unevenly and episodically since the publication of the first works on the subject in the 1980's, and it has been dominated by a historiographical model characterised by localism. Nevertheless, this localist trend questions its purported opposite: the international histories of photography in which France, the UK and the USA hegemonise the narrative. An analysis of photographic heritage based on data and not so much on images –questioning their autonomy– can help build a history of photography able to face new elements like public, mediation, or the construction of a homogeneous identity for the first professional group of photography in Spain, the portraitist photographers.*

La historia de la fotografía en España ha vivido un desarrollo intermitente desde que en la década de 1980 empezaran a publicarse los primeros trabajos dedicados a la recuperación del patrimonio fotográfico del país y su (re)valorización histórica (1). La intermitencia y sobretodo la heterogeneidad en la narración de esta historia de la fotografía en España durante su primer gran período –1839/1910– ha marcado la pauta de trabajo de los numerosos estudios regidos por el marco geográfico de las diferentes regiones de España, tanto administrativas como simbólicas cultural y políticamente. Sin contar los numerosos fascículos de la historia gráfica de nuestros antepasados editados por la prensa local, desde entonces y hasta la actualidad han ido apareciendo, con más o menos regularidad, diferentes publicaciones dedicadas a la historia de la fotografía por ciudades o comunidades autónomas: Juan Antonio Fernández Rivero para Málaga, Yáñez Polo para Sevilla; María José Mulet para las Islas Baleares, Ricardo González para Castilla y León y José Huguet Chanzá para Valencia, por citar sólo algunos de estos trabajos.

Sin embargo existe una explicación sobre la motivación de la presente comunicación: ¿qué enfoque metodológico adoptar para la elaboración de una tesis doctoral centrada en el estudio de un fotógrafo del siglo XIX en España? Las dudas nacen de dos coyunturas históricas, una internacional y otra muy propia de la España del siglo XIX: los primeros fotógrafos (1839-1880) fueron, antes que nada, comerciantes emprendedores que vieron en la fotografía un campo económico atrayente por lo que la mayoría de ellos se dejaron regir por el negocio más floreciente de la fotografía en ese momento, el retrato de estudio. Ciertamente, en países como Francia o Inglaterra sobresalieron de entre toda esta masa profesional homogénea, una serie de autores con unas supuestas inquietudes creativas que les empujó a llevar a cabo una producción fotográfica con aspiraciones estéticas (2). Sin embargo, España, dada su particular situación económica y, por ello, cultural, no contó con un impulso creativo similar con lo que a la hora de escribir una historia propia de la fotografía no es posible hilar el discurso en base exclusiva a los parámetros artísticos puesto que no encontramos fotógrafos de la estirpe de un Nadar, un Le Gray, o una Julia Margaret Cameron españoles. Consecuentemente, no es metodológicamente posible la centralización del estudio en el discurso estético a la hora de hablar de los fotógrafos españoles puesto que ni tan siquiera los más conocidos como Pau Audouard destacaron por una producción original –como se entiende desde el ejemplo europeo– sino más bien por ser aquéllos que construyeron los estudios fotográficos económicamente más poderosos y con mayor proyección pública. Así pues, a pesar de que Pau Audouard es uno de los fotógrafos más destacados del siglo XIX en España, ¿qué enfoque metodológico cabe aplicar en su estudio, teniendo en cuenta que basándose solamente en su producción fotográfica vemos drásticamente encorsetado el campo de análisis y sus resultados? (3). Igualmente peligroso resulta el trabajar el fotógrafo “retratista” de este periodo como “artista” puesto que, en la mayoría de los casos, los nombres que han sobrevivido a la historia son los titulares de unos talleres fotográficos con estructuras de pequeña empresa: con más de un socio capitalista, con una decena de trabajadores, a sueldo diario de un duro en la época de la industrialización del medio (1880) y con presupuestos anuales de miles de pesetas, en los casos de los estudios más importantes.



### Tensiones historiográficas: lo local, los localismos y el marco “internacional”

Marie-Loup Sougez en el I Congreso Universitario sobre Fotografía Española celebrado en Navarra en noviembre de 1999 inició una primera discusión retrospectiva y a su vez prospectiva sobre la metodología a seguir en la construcción de una historia de la fotografía en España (4). La tesis principal de Sougez residía en resolver la tensión existente entre la fotografía entendida como simple crónica local o, por el contrario, como ente documental con valor patrimonial. Igualmente analizaba la tendencia a la elaboración de investigaciones historiográficas centradas en fotógrafos y localidades con el apoyo de las administraciones municipales y autonómicas sin un sentido claro a lo que se refiere al valor real de estos fotógrafos y su contextualización en la historia de la fotografía internacional. Retomamos aquí esta cuestión ya que el caso Audouard –así como el de todos sus colegas fotógrafos de la Barcelona del siglo XIX– presentan una serie de problemáticas en relación al marco internacional y especialmente París.

Gerardo Kurtz en *El proceso de relectura de la fotografía del siglo XIX y la revisión de la función fotográfica*, ponencia presentada en el mismo congreso de Navarra referenciado anteriormente, sitúa el nacimiento del interés por la historia de la fotografía en España como una derivación de los “movimientos localistas” consecuencias de la promulgación de la Constitución del año 1978 (5). La redefinición geográfica de España, según Kurtz, abre las puertas al interés para una redefinición regionalista de los diferentes territorios que encuentran en el patrimonio fotográfico una vía para referenciarse al pasado y a través del cual reforzar la “recobrada” identidad de cada región (6). De ahí la implicación de las administraciones locales y autonómicas en la elaboración de muchas de las exposiciones y publicaciones dedicadas a la historia de la fotografía de una ciudad o de una comunidad autónoma, tendencia que todavía hoy sigue viva.

Sin embargo y a pesar de esta tendencia “localista” –la cual, por otra parte, se trata de una historiografía que cumple una función muy determinada que aquí no pretendemos juzgar– se hace obligado preguntarse por lo que vendría a ser las historias de la fotografía a secas, se entiende, universales. Nos referimos al otro lado de la historia, el dicho “marco internacional”. Se da por entendido que este marco que se sitúa fuera de España –en lo internacional– suele ser la tríada Francia-Gran Bretaña-EEUU. Entre otras cosas, porque estos países fueron en su momento los primeros en escribir las historias (universales) de la fotografía poniendo énfasis en los orígenes –Daguerre para Francia, Fox-Talbot para Inglaterra–, en el desarrollo económico del retrato fotográfico –los daguerrotipos estadounidenses y Eugène Disdéri y su invención de la *carte-de-visite*– y finalmente destacando los autores más “creativos” u originales de los tres países : Nadar, Le Gray, Atget (Francia), Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, David Octavius Hill (Gran Bretaña), Mathew B. Brady o Timothy O’Sullivan (Estados Unidos) (7). Se entiende que España, al no ser pionera en ninguno de los tres aspectos, es un ejemplo “local” del arraigo de todas las tendencias “internacionales”.

A nivel historiográfico podemos afirmar que también ha existido hasta el momento una tendencia de aceptación de los modelos “internacionales”. El primer país en exportar historias de la fotografía fue Estados Unidos en 1936 y en particular la institución del MoMA y el por entonces su conservador de fotografía Beaumont Newhall. Hoy en día es de obligada referencia “*The History of Photography*” de Newhall, obra

que ha ido siendo reeditada desde que en 1937 apareció como libro posterior a una primera exposición panorámica de la historia de la fotografía con el centenario de su invención muy cerca en el calendario (8). En un monográfico publicado en la revista *Les Cahiers de la photographie* bajo el título *50 ans d'Histoire de la photographie*, el propio Newhall describía el proceso de gestación y culminación de dicha exposición, la primera muestra panorámica jamás dedicada a la historia del medio siendo una consecuencia así de la política artistizadora del MoMA, el primer museo en acercar la fotografía a las colecciones museísticas: «*Conscient de ma passion pour la photographie Barr [Alfred H. Barr Jr.], en 1936, me demanda si cela m'intéresserait de monter la première exposition importante des photographies. A ma question: "Quel genre d'exposition?"*, il me demanda ce que je suggérais. "Eh bien, repliquais-je, un panorama de l'histoire de la photographie me semblerait le bienvenu"» (9). Ello explica el hecho de que la primera macro historia de la fotografía tenga por estructura cronológica de 1839, año de la presentación del daguerrotipo al mundo, hasta 1937, año de la celebración de la exposición en el MoMA.

A pesar de que no existe una única fórmula cronológica a la hora de analizar la historia de la fotografía en España no es menos cierto que ha existido una tendencia a escribir historias de la fotografía desde 1839 hasta 1836/1939, estableciendo un principio a partir de la llegada de la fotografía a España y un final a partir del cambio traumático que supuso el estallido de la Guerra Civil (10). Aparentemente puede entenderse este recorrido histórico como un bloque cronológico con sentido unitario y específico del caso español. Parte de la bibliografía citada anteriormente sigue esta estructura cronológica: MULET, M.J.: *Fotografía a Mallorca 1839-1936*. Barcelona/Madrid: Lunweg, 2001; González, R.: "El asombro en la mirada: 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)"; HUGUET, J. altres: "Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939", Barcelona/Madrid: Lunweg, 1992. Incluso en estudios dedicados a la época justo posterior a la que aquí tratamos, el auge del Pictorialismo, se ha recurrido al estallido de la Guerra Civil como clausura historiográfica: *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*. Barcelona: La Caixa, 1998.

Pero podríamos suponer también que se trata de una adaptación local del formato historiográfico de Newhall, con el centenario como pretexto, lo que obligaría a revisar el sentido en la definición de ciertas etapas históricas de la fotografía en España que se han ido siguiendo con regularidad: de 1839 a 1900 y de 1900 a 1936/1939, como subdivisiones del arco global de los 100 años de fotografía (1839-1939) (11).

Más allá de la arbitrariedad en la estructura cronológica de la historia de la fotografía –internacional y local– es posible ver en el análisis de la imagen causa de cierto localismo. La imagen fotográfica, en tanto que invento reciente, produce, como hemos expuesto anteriormente, un puente hacia un pasado no lejano que facilita la identificación de una comunidad con sus antepasados. El mismo Publio López Mondéjar, uno de los autores más importantes de la historia de la fotografía en España, habla del retrato de "nuestros tatarabuelos" al hacer referencia a los primeros profesionales de la daguerrotipia en España (12). Es por ello que precisamente el estudio de la imagen a partir de su hegemonía facilita la conversión de la historia de la fotografía en un producto cultural para una historiografía "localista" de la fotografía en España.

Acogiéndonos a la historia propiamente de los fotógrafos retratistas del siglo XIX en España, ya desde sus inicios estos profesionales usaron la referencia al contexto internacional como herramienta para la

reputación de sus estudios que, a diferencia de los talleres de artistas, no contaban con una tradición a la que apelar ni “genio artístico” mediante el cual hacerse sobresalir. El caso de Audouard y de los fotógrafos retratistas de Barcelona del último tercio de siglo son especialmente útiles para ejemplificar lo expuesto. Entre una competencia creciente de talleres fotográficos, Pau Audouard buscó destacar a partir de finales de la década de 1870 apelando a su condición de miembro de la prestigiosa *Société française de photographie* de París –cuando dicha publicidad estaba prohibida por los estatutos de la sociedad–, participando en exposiciones industriales y universales entre las que destaca la Exposición Universal de 1889 así como buscando la representación comercial de algunas de las casas francesas más conocidas como la de los editores Goupil también de París.

### **Para superar el localismo, un positivismo bien entendido**

Una de las constantes de las supuestas “nuevas” historias del arte es una permanente sospecha hacia el uso de documentos, fechas, y otro tipo de “datos” que historizan en exceso la imagen –que a su vez parece violar su autonomía narrativa–. Sin embargo, en el caso de la historia de la fotografía en España quizás sea necesario potenciar los datos aunque ello no imponga directamente una manera de trabajar positivista en la totalidad de las fases que constituyan dicho proceso. Un ejemplo muy claro es el reciente estudio de la profesora María de los Santos García Felguera sobre la casa fotográfica Napoleón de Barcelona (13). Después de años de confusión entre los miembros de esta saga, a pesar de que ya se conocía gran parte de “sus” imágenes, un trabajo documental en los principales archivos administrativos de Barcelona ha posibilitado diseñar una primera estructura de conocimiento genealógico de esta familia que explica, como no lo hacen las imágenes, su estructura comercial “endogámica”. Para completar esta información, tanto en el caso de los Napoleón como del mismo Audouard o de cualquier estudio fotográfico del momento, cabe recurrir a documentos que faciliten datos económicos como es el de número de accionistas y capital de la sociedad –actas notariales de constitución–, número de trabajadores y trabajadoras, sueldos y otros honorarios de estos estudios así como su producción anual –solicitudes de admisión en exposiciones industriales y universales–. Finalmente, cabría elaborar un análisis de los recursos publicitarios de estos estudios entendida dicha publicidad y promoción dentro de un largo proceso de instauración en la ciudad, consolidación y adquisición de prestigio de los estudios fotográficos alrededor de 1900. Para ello debe desplazarse el análisis desde la imagen hacia las traseras de las fotografías donde el fotógrafo intenta, a nivel gráfico, diseñar una marca reconocible por el público y donde se hacen visibles todos los méritos por él cosechados hasta llegar a su reconocimiento social así como a la fidelización de la clientela.

Intentando ir más allá de una historia únicamente técnica de la fotografía e intentando salir del corsé de la lectura basada en las imágenes, nos parece que un acercamiento desde los postulados de disciplinas como la sociología del arte puede ser útil a la hora de extraer nuevas lecturas de la historia de la fotografía que aquí nos concierne –local pero no localista–. En este sentido, la fotografía de los gabinetes de retratos del siglo XIX parece ser un objeto de estudio perfecto para la sociología puesto que se encuentra ubicado en una falla indeterminada entre lo simbólico –sus aspiraciones artísticas y representativas del ser– y lo real –su poder social y su omnipresencia en lo cotidiano–. Expondremos aquí solamente algunos de los

elementos de estudio propios de la sociología del arte que pueden ser asimilados también por el estudio historiográfico de la fotografía con el objetivo de intentar alcanzar la máxima profundidad en el análisis de los datos.

Partiendo del hecho evidente de que ya en el siglo XIX existen distinciones entre unos y otros fotógrafos, con ciertas categorías de clase y reputación, es necesario el estudio de su consecuente diversificación de públicos. No tienen el mismo tipo de clientes la casa Napoleón que la de Audouard y menos aún que la de otros talleres fotográficos que gozan de menos poder en la ciudad. La visita ritual al estudio del fotógrafo se configura aquí con la fidelización a un estudio fotográfico concreto que supone, colateralmente, el pertenecer a un grupo social determinado. La casa fotográfica Napoleón se caracterizó por su estrecha relación con la familia real española así como con distinguidas familias del rango militar mientras que Audouard, por su parte, obtuvo una clientela catalano-burguesa y mantuvo una estrecha relación con algunos de los artistas más destacados del *Modernisme*. La distinción de públicos entre dos de los estudios fotográficos más importantes de la Barcelona de fin de siglo refleja de esta manera la ramificación, en grupos diferenciados, del tejido social de la compleja ciudad *modernista*.

Otro punto importante que cabría analizar es la problemática de la mediación. A nivel historiográfico la prensa escrita de la época –periódicos y revistas ilustradas– constituye una de las fuentes primarias más ricas en cuanto a datos relativos a los fotógrafos de este periodo. Pero este hecho se da, en parte, porque fue la prensa escrita una de las plataformas más incisivas en la creación de una etiqueta de prestigio para estos fotógrafos. Los periódicos informaban a menudo de las andanzas de los fotógrafos, de sus últimos trabajos, de las reformas más lujosas de sus talleres, incluso de sus viajes hacia el extranjero para “actualizar sus conocimientos”. Este goteo informativo, que nos permite hoy en día tener casi el diario de algunos de estos profesionales, en su momento funcionó para el público como mediación no con la “obra” como con el fotógrafo –casi artista– mismo. Puede aportar nuevas lecturas el hecho de observar los cambios en la denominación de los fotógrafos a lo largo de las décadas del siglo XIX en las páginas de la prensa: del “retratista al daguerrotipo” de los años 1850 al primer grupo profesional homogéneo denominado propiamente fotógrafos a partir de 1860 y desde 1870-1880 hacia adelante los sucesivos “acreditado”, “reputado”, “conocido”, “célebre” fotógrafo. Este hecho demuestra que esta profesión, nacida en 1839 goza de una total aceptación y reconocimiento en 1900, llegando a ser algunos de estos profesionales, entre ellos Audouard, personajes con proyección pública e incluso patriarcas de familias distinguidas de la alta sociedad, en este caso, barcelonesa. Todo ello gracias a la perseverante presencia de los fotógrafos –mediante la prensa, mediante los escaparates de sus estudios– en la cotidianidad de la ciudad.

Este último punto nos lleva finalmente al problema de la visibilidad de la profesión del fotógrafo y su aceptación como núcleo homogéneo que, perdido entre lo industrial y lo artístico, necesita crearse una identidad que avale su ejercicio. En este sentido, el estudio de un fotógrafo del siglo XIX pone sobre la mesa su esquizofrénica identidad, entre el profesional “mecánico” y el aspirante a artista. En el caso de Audouard y de los fotógrafos retratistas de Barcelona del último tercio de siglo se da una coyuntura histórica pendiente de trabajar: la asimilación de estos fotógrafos en los núcleos dominantes del *Modernisme* como proceso de la aceptación de su condición de artistas.

El telón de fondo de todos estos elementos de análisis es la identidad de los fotógrafos que protagonizaron las primeras décadas de historia de la fotografía en España. Indicábamos en el título Pau Audouard, fotógrafo “retratista” puesto que con ello nos referimos al primer grupo profesional con peso en el país antes de la (auto)conversión de estos fotógrafos en “artistas” propiamente a raíz del Pictorialismo alrededor de 1900 y de la heroicidad que se le supone al fotoperiodista a partir del primer tercio del siglo XX. No se trata de analizar piramidalmente el patrimonio fotográfico español –jerarquizar los fotógrafos según la “calidad” de su producción– sino trabajarlos desde la transversalidad. Focalizar el estudio en lo común –el fotógrafo retratista– para evitar así tentaciones de apología localista. Puesto que esto último conlleva ciertos conflictos que superan el método para instalarse en la política queríamos concluir esta comunicación copiando un fragmento de la reseña “Marcando la diferencia” que Chema Conesa escribió para el periódico *El Mundo* (8-01-2001) sobre la publicación *Introducció a la historia de la fotografia a Catalunya* (Barcelona/Madrid, Lunwerg, 2000) cuyas palabras son un claro ejemplo de la incisión que tiene la historia de la fotografía en España y por lo tanto de la necesidad de desarrollarla con fundamentos metodológicos críticos para evitar observaciones desacertadas como las siguientes:

“La fotografía en Cataluña siempre ha marcado un cierto nivel diferenciador con el resto de España. Tal vez el hecho de su pujante burguesía industrial, junto a la cercanía al país inventor del evento en el pasado siglo fueron determinantes para esto. (...). Todo es susceptible de otra dimensión, y sobre todo, el tiempo dictará su sentencia sobre si las imágenes elegidas para construir el edificio histórico más reciente de la fotografía catalana son piezas de cantero artesanal o finas muestras de la quintaesencia de nuestra memoria”.



## Notas

\* *Un caso de estudio para una reflexión metodológica sobre la historia de la fotografía “del siglo XIX” en España: Pau Audouard, fotógrafo “retratista” de Barcelona* pertenece al proyecto de tesis “Pau Audouard, un pioner de la fotografia. Entre Barcelona i París (1857-1918)” dirigido por la Dr. Teresa-M. Sala (GRACMON) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona bajo la cofinanciación de la Generalitat de Catalunya (AGAUR) y del Fondo Social Europeo.

1. Nos referimos a los estudios de Publio López-Mondéjar “Retratos de la vida. Fotografías de Luis Escobar” (1980), Lee Fontanella “Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900” (1981), Marie-Loup Sougez “Historia de la fotografía” (1981), Miguel Ángel Yáñez “Retratistas y fotógrafos” (1981). Este interés por la recuperación de la historia de la fotografía durante la década de 1980 no fue exclusiva en España puesto que en Francia, país embrión del “daguerrotipo”, vivió una ola revisionista de sus estudios historiográficos aprovechando el cercano contexto del 150 aniversario del invento del daguerrotipo (1839). Resultado de esta efervescencia se publicaron obras que actualmente son referencia. Ver por ejemplo: LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André: *Histoire de la photographie*, París, Bordas, 1986.

2. Estas consideraciones estéticas se entienden como preocupaciones artísticas en la producción de las fotografías: composición, tratado de la materia fotográfica, etc. La mayoría de estos fotógrafos eran burgueses *amateurs* sin necesidades económicas en la práctica de la fotografía. Un buen ejemplo son algunos de los miembros más destacados de la *Société Française de Photographie*.

3. En los diferentes análisis del caso Audouard suele haber una tendencia en centrar los esfuerzos para explicar toda esa producción que sale del gabinete de retratos. Nos referimos a las series de la Exposición Universal (1888) y del Puerto de Barcelona (1888, 1894), por citar las más conocidas. Sin embargo estos trabajos fotográficos –cercaos al reportaje fotográfico– constituyen un tanto por ciento mínimo al lado de los miles de retratos de estudio que elaboró a lo largo de toda su trayectoria: primeras comuniones, primeras puestas de largo, matrimonios, etc. La elección metodológica se centra aquí en trabajar lo más destacado y de carácter esporádico –acercándonos a lo “genial”– o, por el contrario, en la producción fotográfica común y, estéticamente, menos atrayente. Lo que podríamos calificar como menos “artístico”.

4. SOUGEZ, M-L.: “En torno a la historia de la fotografía en España: una autocrítica y sugerencias” en *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1999.

5. KURTZ, Gerardo.: “El proceso de relectura de la fotografía del siglo XIX y la revisión de la función fotográfica. Un conflicto semántico y metodológico” en *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1999, pág. 74.

6. KURTZ, G. (1999) op. cit., p. 74-75.

7. En este sentido podemos afirmar que en estas historias de la fotografía supuestamente universales está presente un acento “nacionalista”. El mismo que el Dr. Vicenç Furió detecta en la construcción narrativa de la historia del arte de la primera mitad del siglo XX y el rol que en ello juega la institución del MoMA. Un hecho similar encontraremos con la célebre *The History of Photography* del norteamericano Beaumont Newhall. FURIÓ, Vicenç: “Las historias del arte de James Elkins y algunas más”, en *CEHA - XVII Congreso Nacional de Historia del Arte. Pre-actas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008, págs. 186-187.
8. NEWHALL, Beaumont: “50 ans d’histoire de la photographie”, en *Les Cahiers de la photographie*, nº 3, Laplume, L’Association de Critique Contemporaine en Photographie, 1981, págs. 5-9.
9. NEWHALL, B. (1981) op. cit., p. 7.
10. Existe una alternativa cronológica: *fotografía del siglo XIX*. Gerardo Kurtz desarrolla un análisis crítico entorno a esta fórmula o convención historiográfica en KURTZ, G. (1999) op. cit., p. 62-63
11. En este sentido cabe afirmar que existen autores que se han opuesto al modelo de Beaumont Newhall. Nos referimos en concreto a la “Nouvelle histoire de la photographie” dirigida por el investigador del CNRS francés Michel Frizot. El añadido de “nouvelle” hace referencia a la necesidad de tener un relato historiográfico propiamente francés, inédito hasta el momento. Así lo especifica Frizot en el prefacio de la obra: “*Cet ouvrage est né de la formulation, par la commission Arts du Centre national du livre (Ministère de la Culture), d’une lacune de l’édition française: l’absence d’une histoire de la photographie produite dans notre pays et en toute indépendance des modèles edités ailleurs durant les dernières décennies*”. FRIZOT, Michel (dir.): ***Nouvelle histoire de la photographie***, Paris, Larousse, 1994, pág. 5.
12. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: ***Historia de la fotografía en España***, Barcelona/Madrid, Lunweg, 2003 (1999), pág. 19.
13. GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, “Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica *Napoleon*” en **Locus Amoenus**, nº 8, Barcelona, Departament d’Història de l’Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005-2006, págs. 307-335.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Il Novecento di El Greco: ricezione critica, storiografia artistica e memoria visiva (alcune note italiane)

Davide Lacagnina

Università degli studi di Palermo, Italia

### **Riassunto:**

L'articolo analizza gli scritti italiani di storia dell'arte e di critica d'arte di tradizione letteraria dedicati all'opera di El Greco nella prima metà del secolo XX, al fine di approfondire le relazioni fra storiografia, letteratura e pittura, in termini di ricezione critica e memoria visiva. Il tentativo è quello di porre in rilievo quei paradigmi culturali che hanno determinato i modelli, in Italia, non solo della moderna storia dell'arte – da Roberto Longhi a Lionello Venturi – ma anche della stessa arte moderna, attraverso i casi esemplari dell'opera di Soffici, Morandi e Scipione.

### **Abstract:**

The article examines the Italian writings of Art History and Art Criticism of literary tradition devoted to El Greco's work in the first half of the twentieth century, in order to deepen the relations between historiography, literature and painting, in terms of critical reception and visual memory. The intent is to highlight those cultural paradigms that, in Italy, have determined the models not only of the modern Art History –from Roberto Longhi to Lionello Venturi– but also of the same Modern Art, through the study-cases of the painters Soffici, Morandi and Scipione.

1. Agli inizi del Novecento alcuni avvenimenti, di certo non casuali, hanno avuto un'influenza forse imprevista sui destini della storia dell'arte spagnola, lungo tutto il corso, almeno, della prima metà del secolo. Nel 1902 s'inaugurava nel Museo del Prado di Madrid un'esposizione di opere dell'allora pressoché sconosciuto Domenikos Theotokopoulos e solo sette anni più tardi, ancora una volta nella capitale spagnola, un'altra mostra, più grande e documentata, gli veniva dedicata su iniziativa della Real Academia de San Fernando. In Francia, invece, nel 1908, il parigino *Salon d'automne* derogava eccezionalmente alla proposta delle più avanzate posizioni di ricerca, per celebrare l'opera dell'eccentrico pittore cretese (1). Se a questi dati si aggiunge la rapida sequenza editoriale di titoli consacrati a El Greco, a partire dai due fondamentali lavori monografici di Cossío (1908) e Mayer (1911), seguiti a ruota dal volume di Lafond (1913) e dai due articoli di Longhi e Fry, a ridosso del terzo centenario della morte dell'artista (1914), si capisce bene come la sua fortuna, dopo secoli di obliterazione, si definisse improvvisamente nello stretto giro di poco più d'un decennio, e a livello internazionale, fra Spagna, Francia, Germania, Italia e Inghilterra, grazie alla firma di alcuni fra i più prestigiosi critici e storici dell'arte allora attivi in Europa (2).

Sono molti gli studi che hanno indagato vicende e ragioni di un così straordinario successo, tanto in una prospettiva di carattere squisitamente storiografico (3), quanto in termini di storia della cultura (4) e di 'attualità' dell'opera di El Greco rispetto alla sua ricezione artistica e memoria visiva in età moderna (5). Tuttavia, i contributi fin qui proposti, per quanto tutti molto pregevoli e attentissimi, hanno affrontato questi aspetti separatamente, senza mai dedicare particolare attenzione alle relazioni esistenti, e quindi alle implicazioni possibili, fra i diversi ambiti disciplinari – storia della critica, storia della cultura, storia dell'arte – generalmente considerati 'ausiliari', ovvero in subordine l'uno all'altro, a seconda del *focus* d'interesse specialistico privilegiato.

Indagare le stratificazioni di significato che le più diverse letture dell'opera dell'artista hanno sedimentato, vuol dire in realtà verificare soprattutto tenuta e qualità del sistema di quei valori culturali di riferimento entro cui s'iscrive lo stesso racconto storiografico. In tal senso, il caso italiano della ricezione novecentesca di El Greco appare emblematico per la complessità di rimandi e di articolazioni che la vicenda critica esprime, ben al di là della dura e pura storiografia artistica, fra letteratura, pittura contemporanea e storia culturale. Di là infatti dai contributi d'inizio secolo prima richiamati, sorprende la quantità di titoli dedicati all'opera del Cretese di carattere letterario, sulla falsariga, cioè, di quella critica artistica di tradizione letteraria che aveva come paradigma la pratica militante degli *écrivains-critiques* francesi, in una consistenza tale da indurre a credere che molti di questi scritti non dovettero rimanere lettere morta, riuscendo al contrario ad orientare lo sguardo e a condizionare – è una delle tesi che questo contributo vuole difendere – l'interpretazione della pittura del Nostro e con essa anche teorie e modelli della stessa storia dell'arte, per assimilazione o contrasto.

Sarebbe infatti un grave errore negare, ad esempio, la fascinazione che il romanzo-diario di viaggio di Maurice Barrès *Le Gréco ou le secret de Tolède* – apparso nel 1911, ad una data pertanto del tutto compatibile con l'accensione dell'interesse della storia dell'arte 'ufficiale' per la pittura di El Greco – esercitò su molte delle pubblicazioni, anche italiane, che a partire da questo momento sarebbero state dedicate, sempre più

numerose, al pittore (6). Per quanto subito rintuzzato dalla critica di settore, il libro, che già nel titolo dichiarava apertamente tutta l'ispirazione letteraria dei tratti notturni e misteriosi di umore propriamente simbolista della sua ambientazione, finì per influenzare più o meno direttamente tutta una generazione di scrittori d'arte. Non ci si sbaglierà nel riconoscere, anche a distanza di anni, l'eco della rutilante qualità evocativa della prosa di Barrès in alcuni insospettabili contributi, improntati, almeno sulla carta, al più severo rigorismo scientifico. Esempio è in tal senso il volume del 1931 di Valentina Magnoni, di cui si dirà più avanti.

Allo stesso modo, l'interesse per l'opera di El Greco da parte di molti artisti d'avanguardia in Europa –e bastino come riferimento i soli nomi di Cézanne e Picasso– invita ad allargare il campo d'indagine alla ricezione visiva del suo catalogo in Italia, nei termini in cui è documentata dagli scritti e dalla stessa produzione di alcune personalità emergenti della pittura in Italia nella prima metà del Novecento: attori a pieno titolo di un dibattito critico che, dal canto suo, si alimentava del confronto costante fra le più diverse posizioni espresse nel merito e in cui piuttosto il valore aggiunto di una lettura più aderente al dato tecnico del linguaggio pittorico era riuscita a registrare alcune stimolanti corrispondenze fra “antico” e “moderno”, come quelle proposte segnatamente da Lionello Venturi fra l'opera di El Greco e l'impressionismo.

Non si tratta chiaramente di esprimere un'opzione a favore ora di una storiografia accreditata ora di una critica letteraria libera dai legacci della “scienza”, o stabilire improbabili gerarchie di valore fra l'uno e l'altro ambito d'intervento teorico, quanto piuttosto di impostare una più corretta prospettiva storica in cui scrittura letteraria, scrittura specialistica e critica militante possano del pari essere restituite alla storia della cultura che loro stesse, in prima battuta, documentano. Le diverse forme letterarie sono del resto l'una lo specchio dell'altra. Ancorché su registri diversi, esprimono profondamente le ragioni del sistema culturale cui appartengono e ne rivelano sensibilità e intelligenze critiche, intese ad arricchire di nuove sfumature la comprensione della vicenda critica dell'artista. Nella convinzione che un “classico”, quale l'opera di El Greco certamente può ritenersi, rinnovi la sua consistenza attraverso le più differenti letture che di esso si compiono e in cui allignano proiezioni, aspettative, riserve o persino censure tali da svelare gli atteggiamenti culturali e i modi di organizzazione del pensiero e dell'immaginazione di una determinata epoca. Per poi magari scoprire, e quindi ammettere senza sensi di colpa, che sono state le fantasiose suggestioni letterarie che incendiarono l'immaginazione di artisti e letterati dei primi decenni del Novecento a sollecitare gli studi di più rigorosa metodologia scientifica, persino sul piano della più ortodossa filologia.

2. Per quanto riguarda la bibliografia italiana di stretto ambito storico-artistico, prima dell'articolo del 1914 di Longhi su *L'arte*, noto soprattutto per le preziose indicazioni sui tempi e le circostanze del soggiorno romano dell'artista (7), bisogna ricordare un breve nota del 1913 di Corrado Ricci sul *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*. Nel presentare una nuova attribuzione a El Greco di un quadretto nella Accademia Carrara di Bergamo, proveniente dalla collezione Lochis e già riferito a Tiziano, lo storico dell'arte ravennate riprendeva un brano del 1765 di Francisco Preciado, direttore dell'Accademia di Spagna a Roma, per ribadire quella “maniera così ridicola e stravagante» che a lungo aveva nuociuto alla fortuna del pittore e che invece adesso appariva la ragione della sua fortuna contemporanea. Era tuttavia



non senza imbarazzo che Ricci scriveva della “modernità” del Greco, scegliendo non a caso il corsivo per prendere le distanze, al fondo, da quella “considerazione, ammirazione, apoteosi” dell’ultima ora, nella quale egli affermava onestamente di non sapere “se [...] si siano alquanto oltrepassati i limiti”; come a volere indicare fra le righe che la nuova considerazione di cui godeva il pittore fosse il dettato di una moda culturale piuttosto che il frutto di una serena valutazione di carattere storico-critico. Con un’attribuzione a lungo controversa e solo di recente pienamente accolta dalla critica (8), Ricci scelse nondimeno di allineare i propri interessi di studioso al successo montante degli “apprezzatissimi, cercatissimi e pagatissimi” dipinti dello spagnolo, i cui difetti di disegno, “spesso scorretto fino all’exasperazione e nella lunghezza estrema delle figure”, venivano tuttavia spiegati ancora come qualcosa che “superata la prima impressione, nemmeno dispiaccia, anzi abbia in sé qualcosa di piccante, come certi cibi troppo maturi, ad esempio il gorgonzola che fa i vermi o la pernice un po’ passata: due cose che mandano in sollucchero i veri buongustai!” (9).

In assenza di altri riferimenti che non fossero a questa data –per Ricci, almeno– lo studio di Cossío e la conoscenza della collezione parigina di Zuloaga, entrambi onestamente dichiarati in nota, l’ardito paragone è il precipitato persino troppo ovvio di quella stravaganza un po’ “*branchée*» che segnò come in filigrana la riscoperta di El Greco nei primi decenni del XX secolo. Ne sono immediato riscontro, ad esempio, i molti riferimenti che Vittorio Pica faceva all’opera del maestro negli scritti dedicati a Zuloaga su *Emporium*, sulle cui pagine del 1914 non sorprenderà dunque trovare, a firma di Federigo Giolli, uno specifico approfondimento monografico su quel “pittore misterioso: [...] misterioso per la stessa sua espressione d’arte” (10).

Ad un anno dall’articolo di Ricci, il contributo di Giolli, un po’ sulla scorta di quanto aveva scritto Pica a proposito di Zuloaga, poneva l’accento, quasi in termini di determinismo ambientale, sul carattere iberico, e segnatamente castigliano, del fascino sinistro e perturbante dell’opera del pittore. Se infatti “quanto fu ripetuto circa il ‘Greco folle’ – sosteneva Giolli – può accogliersi con molta facilità e con un certo senso logico in Italia, poiché egli rappresenta quivi un anacronismo, una stravaganza, con le tormentate anime delle sue pitture”, “ciò che appare fuori del tempo e pazzesco, rispetto alle condizioni d’Italia, è invece normale e rispondente ed intuitivo nel rispetto della Spagna di allora”. Già in esordio delle sue considerazioni, del resto, l’autore aveva dichiarato che “l’arte del Theotocopulos si compenetrò tutta, durante la lunga dimora in Ispagna, di questa peculiare condizione dell’anima di Castiglia”, “grave di tristezza, grave di sogni, aspirante ad una perfettibilità sopra i cieli”.

L’articolo nasceva probabilmente come un resoconto di viaggio, come farebbero pensare l’indicazione della città di Toledo in calce ed il riferimento sempre puntuale all’ubicazione dei dipinti spagnoli, tanto nelle chiese toledane quanto “in quella sala allungata del Museo del Prado, dove le tele del Greco stanno opportunamente, fra il contrasto delle opere pletoriche di colori e di vita di Tiziano e di Rubens, all’ingresso della sala di Velasquez, come nella sagrestia e tranquilla e silenziosa che antecede il tempio dalle navate superbe”. L’immagine chiesastica, cui facevano eco i riferimenti a Santa Teresa d’Avila e allo “spirituale rifugio” del monastero dell’Escorial, trovava sponda però in una mistica della pittura tutta laica, in cui le figure “non sono uomini, ma roghi d’uomini” ed i cieli “non sono cieli puri né azzurri: sono foschie di

nubi che si cozzano, si accumulano” e “tanto si fanno leggeri, salienti e materiali di spirito gli uomini, e tanto si fanno grevi e rudi e determinate le nubi”. Rigurgiti neoromantici e declinazioni più propriamente simboliste finiscono per prendere il sopravvento e spostare così necessariamente l’asse dell’interesse, in chiusura d’articolo, dall’analisi della pittura al racconto anedddotico della biografia del pittore. Si dice infatti che questi “viveva una vita lussuosa, sedendo a tavole imbandite con cibi rari e con vini preziosi, rallegrato da musicisti ai suoi stipendi, accendendo lo sguardo sui broccati sui damaschi che vestivano le pareti della sue stanze. Non fu sobrio, non fu casto, non fu penitente”.

È fin troppo evidente quanto nel ritratto dell’artista gaudente e ricercato nei costumi così come nelle consuetudini del vivere e dell’abitare, Giolli trasferisse su El Greco l’immagine molto “*fin-de-siècle*” dell’artista “*dandy*” e decadente, capace di raggiungere le vette più alte dello spirito ed essere allo stesso tempo il più reprobato dei cristiani. Di fatto però rimaneva irrisolto, e tutto in superficie, il valore della sua pittura, in cui anche il problema del bizantinismo, o meglio della “stilizzazione bizantina” (formula in cui veniva condensata una complessa stratificazione di linguaggi che avrebbero meritato ben più articolate considerazioni), era sciolto in ragione di una precisa condizione culturale, religiosa e ambientale “appunto perché l’anima occidentale di Castiglia era tormentata ed inquieta come l’anima cristiana d’oriente, intorno al mille”. Di là dalla suggestiva quanto “misteriosa” vicenda personale dell’artista, i suoi meriti sembravano allora risiedere tutti nella “obiettività nel tradurre lo spirito della razza”, nell’essere “fedele interprete della stirpe”, nell’aver dipinto in definitiva “l’anima [...] di Spagna nel secolo XVI” (11). Per quanto documentato sotto il profilo bibliografico e del numero e della qualità delle riproduzioni, come nella tradizione, del resto, della prestigiosa rivista bergamasca, con ben 20 illustrazioni in bianco e nero (fra cui anche quattro particolari de *Il seppellimento del conte di Orgaz*), il contributo di Giolli testimonia quanto ancora fosse forte la suggestione di un El Greco *maudit*, umbratile, antesignano di ogni artista moderno; o almeno di quella banalizzazione nella letteratura corrente, che, così impostata, anche da un punto di vista strettamente ‘linguistico’, rispetto cioè sia allo stile dell’artista che ai modi del racconto della sua maniera, ha finito di fatto per irretire tutta una generazione non solo di artisti e critici militanti, ma anche di storici dell’arte.

Ancora nel 1920, infatti, anche uno storico di valore come Lionello Venturi si muoveva con compiacente disinvoltura all’interno della più recente mitografia su El Greco, per capovolgerne tuttavia la prospettiva in una direzione che nel medio e lungo termine non sarebbe rimasta priva di conseguenze. La stringata presentazione di un’inedita *Testa di vecchio* dalla collezione parigina del barone Michele Lazzaroni divenne così il pretesto per un vero e proprio saggio di scrittura critica d’intonazione letteraria. Già in esordio d’articolo le pennellate di El Greco apparvero a Venturi “poche”, “sprezzanti” e “argentine”, il costume dell’artista “bizzarro” e “la pelurie rada e vizza” incorniciava “una fonte inaridita di vita, ma [...] freschissima d’arte”. Le considerazioni a seguire adottavano allora scopertamente espressioni lessicali “militanti” prese in prestito dal gergo della critica dell’arte contemporanea, in cui “nervosa” era la “precisione” e “sicura” la “stilizzazione” della forma, per potere quindi insistere a più riprese sulla “nervosità impressionistica del suo tocco magico” e quindi sulle “vibrazioni del tocco” (12). Gli scritti di Venturi sull’impressionismo erano ancora di là da venire, ma già alla data del 1920 l’interesse espresso in questi termini per El Greco traccia un’invisibile genealogia, specie se si tiene conto, *mutatis mutandis*, delle dichiarazioni rese a Bernhard

Berenson un decennio dopo a proposito del “rapporto estetico” fra Giotto e Cézanne, e più in generale fra arte antica e arte moderna (13). Pur nel puntuale inquadramento stilistico e cronologico che Venturi affidava al confronto con il *Giulio Clovio* di Napoli ed il *San Girolamo* di Londra, a sorprendere, della sua scrittura, è soprattutto il registro ricercato e rutilante – estremamente incisivo, e in alcuni passaggi persino sincopato – delle formule utilizzate: “egli allunga striminzisce contorce le proprie forme”, “prima, il suo tocco rimaneva periferico, sfarfallava qua e là su forme preconcepite; ora, ecco il tocco penetra la forma la costruisce la crea”. Per cui se “non ci sono più limiti di scuola alla passione travolgente dell’animo suo”, non può meravigliare il fatto che “anche in una breve tela da strapazzo, il Greco ha saputo racchiudere il capolavoro” (14). Nell’entusiasmo delle conclusioni di Lionello Venturi c’era evidentemente l’orgoglio del giovane studioso per il riconoscimento e l’attribuzione di un inedito, ma l’interesse dell’opera, relativamente modesto rispetto al catalogo generale dell’artista, non basta da solo a motivare l’eccitazione della scrittura venturiana che in realtà poggiava soprattutto su un nuovo approccio allo stile e al linguaggio dell’artista, ovvero alla sua ‘forma’ (sono sei in tutto le occorrenze e le variazioni sul lemma in appena tre paragrafi di articolo!). Si trattava in definitiva di dare una specifica e ‘intrinseca’ qualità alla pittura del Greco, la cui più corretta interpretazione si andava chiarendo paradossalmente, proprio in una prospettiva storica, nel confronto con l’arte contemporanea (15).

Di “impressionismo” –ancorché “tizianesco”– poteva allora scrivere con agio anche Achille Bertini Colosso, collaboratore anch’egli di lungo corso della rivista *L’Arte* fondata da Adolfo Venturi, padre di Lionello, al momento di proporre l’aggiunta al catalogo italiano di El Greco di una *Adorazione dei Magi* proveniente dal mercato antiquario e acquisita alle collezioni della Galleria Borghese. La nuova attribuzione poggiava su tutt’altro che convincenti raffronti testuali con opere di Bonifacio, Tiziano, Tintoretto, Veronese e, soprattutto, del Bassano (al cui ambito la tela è oggi riferita), con alcune aperture, nondimeno, tanto stimolanti quanto poco documentate, sulla cultura figurativa parmense, fra il Correggio ed il Parmigianino. Il minuto descrittivismo delle pagine di Bertini tuttavia finiva per svilire ogni tentativo di ragionamento originale sull’opera dell’artista in un *déjà-dit* i cui pochi spunti interessanti proposti rivelavano l’aderenza ad una tradizione storiografica assestata sull’asse Longhi-Venturi.

Su questa falsariga, nella prefazione al volume monografico di Valentina Magnoni su El Greco del 1931, Corrado Ricci poteva allora affermare che “ad agevolare (...) la comprensione e l’ammirazione per il Greco intervenne l’impressionismo francese”, e senza tuttavia spingersi a dichiarare “con taluni” che “il Greco fosse precisamente il precursore dei moderni impressionisti”, non negava il fatto che questi ultimi “con la tecnica rapida e sciolta, con l’apparente e talora effettiva trascuratezza della forma, con la passione per la luce, o, meglio per i più contrastanti effetti di colore, mettersero lo spirito in grado d’avvicinarsi, prima senza ripugnanza, poi con interesse, infine con passione, al Greco”. Questo esplicito riconoscimento serviva nondimeno a ribadire –e a giustificare, allo stesso tempo– le riserve espresse già qualche anno prima e cioè che l’attuale “revisione del valore” di El Greco fosse figlia, in via quasi del tutto esclusiva, del gusto del tempo. Dichiaratamente perplesso sulla collocazione delle opere dell’artista fra quelle “scevre d’ogni elemento impuro, e quindi, pur tra il variare dell’arte e dei gusti, senza possibilità di decadenza”, Ricci operava una sorta di differenziale semantico nella scelta accurata di coppie di aggettivi che ad ogni passaggio qualificavano il pittore ora come “potente e strano”, ora come “grande e procelloso”,

ora come “prodigioso e fantastico”, in maniera tale da non declassare del tutto il giudizio storico alla resa incondizionata alle seduzioni di un maestro “le cui figure ardono come fiaccole accese anelanti al cielo” (16).

Il volume della Magnoni, dal canto suo, non contribuì di certo a dissipare l’entusiasmo crescente per l’opera del Cretese –anche sul mercato antiquario, non aveva mancato di notare Ricci nella sua prefazione– e in tal senso la qualità letteraria della scrittura dell’autrice cavalcava l’onda lunga di una caratterizzazione di El Greco “precursore” delle più moderne frange espressioniste della pittura contemporanea. Si scopre così che “le superbe basi che quei Maestri [Tiziano, Tintoretto, Veronese] gettarono per l’arte del discepoli, non servirono che da sicuri piedistalli per i voli dello spirito sensitivo, il quale non voleva vedere nella pittura che esposizioni di sensazioni sofferte” e che “il sole troppo vivo dei veneti [...] non era perciò fatto per illuminare gracili estasiati di cui il mondo di Theotocopuli andava man mano popolandosi, né avrebbe valso a rendere serene quelle atmosfere devastate, fantasticate nell’immaginazione di lui, il quale sembrava perdersi dietro la visione che doveva realizzare l’inverosimile dramma di Baudelaire: *terribile paysage que jamais oeil mortel ne vit*”. Le “visioni” di El Greco non potevano, di conseguenza, che essere “vaghe e sognanti” e i tratti distintivi della sua poetica “tristezza, gracilità, disfacimento”, in un crescendo argomentativo in cui le “vaghezze fantastiche” si facevano tramite per “diversi sconfinamenti psicologici”, fino all’ultima agnizione di “quel senso di recondito mistero che posava in fondo ai suoi occhi con la mestizia di una lacrima non pianta, [ed.] era moto di anima i cui fatti appartengono all’infinito”. Di qui in poi le riflessioni della Magnoni addensavano nel testo una rutilante carrellata di variazioni sul tema, in cui fin troppo evidenti sono i prestiti dalla letteratura d’arte simbolista, a partire dall’esplicito richiamo iniziale di un verso di Baudelaire. Per cui se da un punto di vista strettamente pittorico “l’effetto visivo deve riuscire fenomeno [...] perché in quei colori e in quelle linee fosse sprigionato il senso dell’astratto realizzato”, secondo l’autrice, dal punto di vista dei contenuti, nei quadri di El Greco si registrava “una strana fusione di paradisiaco e di dannato, di miracoloso e di ossesso”: “quegli esseri consunti, quei corpi sfibrati, possiedono sensuali, innocenti depravazioni, e paiono tutti sapere conoscenze vietate”, “nelle sue tele è fuso il barocco, il romantico, e lo spiritualismo più raffinato”, “la sua arte densa di significati, furibonda, audace, dilagante, assolve interamente il compito di esprimere in maniere reale gli stati dell’anima”, “l’animazione è costante, e tale forza espressiva [...] arriva a creare nella trasposizione del reale, l’irreale ricco e possente. Un irreale conquistato sempre sopra una base reale, ma immaginoso e vagante” (17).

A riportare l’interesse per la pittura del Cretese entro binari d’interesse e d’impegno di carattere più strettamente storico-artistico fu, a distanza di appena un anno dal libro della Magnoni, un’altra giovane studiosa allieva di Adolfo Venturi, Anna Maria Brizio, la quale subito precisava in apertura del suo articolo che “oggi lo studio del Greco è divenuto uno degli argomenti più trattati nella letteratura di storia dell’arte. Ma della sua riscoperta, dopo una trascuranza e una svalutazione di secoli, il movente non fu, inizialmente, un interesse erudito: fu un interesse spirituale più immediato e profondo, nato dal singolare parallelismo che venne determinandosi nella seconda metà dell’800 fra la sua posizione artistica e gli indirizzi assunti dalle tendenze pittoriche moderne più avanzate”. Volendo quindi riportare il problema della pittura di El Greco in una prospettiva orizzontale di studio, vale a dire di rigorosa contestualizzazione

storico-epocale, la Brizio, con gli strumenti della filologia, chiariva immediatamente che il giudizio di valore corrente su El Greco era determinato dalla storia della sua ricezione più che dall'analisi della sua pittura, non da ragioni "d'ordine filologico e analitico, ma esclusivamente d'ordine giudicativo", per concludere quindi in maniera molto intelligente che quello di El Greco è "un tipico caso dimostrativo dell'inscindibile connessione che intercorre fra il giudizio sul valore di un artista e la determinazione della sua situazione storica; e dell'inevitabile alterazione che un giudizio eccessivo o manchevole reca con sé della retta prospettiva storica". Il modo migliore per procedere non rimaneva dunque che quello "che risale alle fonti stesse di questi giudizi, che si propone esplicitamente la questione del giudizio". Le riflessioni della Brizio investivano soprattutto il problema della formazione italiana dell'artista, in cui sono assai ridimensionate le influenze del Bassano e di Tintoretto, a beneficio del confronto diretto con l'opera del maestro Tiziano, sul filo di una cronologia stilistica e documentaria ridefinita in maniera molto lucida e coerente (18).

Le considerazioni della Brizio, insieme agli spunti emersi da un saggio della Waterhouse, peraltro ripresi anche dalla studiosa milanese, costituivano lo sfondo su cui Rodolfo Pallucchini poteva rilanciare il problema del periodo italiano di El Greco, a partire dal sensazionale riconoscimento e quindi della pubblicazione del "Trittico di Modena" considerato opera giovanile, se non opera prima, dell'artista cretese in Italia. Lo "sviluppo cronologico dell'attività italiana del Greco" costituiva quindi per Pallucchini un "periodo essenziale per il coerente svolgimento di tutta una serie di problemi atti ad inserire il bizantinismo del Theotocopuli, arrivato a Venezia spiritualmente formato e con la conoscenza diretta della pittura cretese, in una corrente dell'arte occidentale (veneto-romana) tendenzialmente manierista, già pronta alla deformazione ed al luminismo più trascendente". Il problema era insomma quello di riportare la complessità dell'opera dell'artista ad un preciso indirizzo dell'arte occidentale, in cui legittimare irregolarità e stranezze di stile, compreso il sostrato di cultura figurativa bizantina, quali tratti ancora *in nuce*, quando non naturali evoluzioni, della più alta e accreditata tradizione del Cinquecento italiano, segnatamente veneto-romana (19).

In una breve nota bibliografica del 1937, poco o nulla citata negli studi su El Greco, Pallucchini recensiva tre titoli francesi dedicati all'artista cretese. L'articolo gli offriva il destro per ribadire la necessità di una "coscienza critica rinnovata", contro quegli scritti "di critica spicciola, documentaristica e giornalistica" che erano proliferati in maniera direttamente proporzionale all'entusiasmo per l'artista "suscitato mezzo secolo fa al primo apparire dei suoi quadri". In questo quadro se non sorprende leggere che l'"esemplare" catalogo della mostra organizzata a Parigi per iniziativa della *Gazette des Beaux-Arts*, a cura di Assia Rubinstein, Alexandru Busuioceanu e August L. Mayer, veniva considerato un "prezioso documento" per gli studi sul pittore, gli appunti prima richiamati spiegano la sonora stroncatura degli altri due titoli citati immediatamente dopo: un album di tavole a colori e in bianco e nero, a cura di A. Hartmann e Maurice Legendre, con una prefazione di quest'ultimo, e soprattutto il volume di Eugène Dabit dedicato a El Greco e a Velázquez. Secondo lo storico dell'arte italiano, nel primo caso si trattava poco più che di "pagine di tono salottiero, infarcite di impressioni snobistiche, di ricordi personali, di erudizione di seconda mano, insomma di pittoresco", e lamentava tanto l'ordinamento delle opere per soggetto, con la conseguente rinuncia ad ogni nuova ipotesi di cronologia, quanto la mancata distinzione fra opere



autografe, di bottega e copie posteriori, aggravata per di più dalla scarsa qualità delle riproduzioni (20). Nel secondo caso, ugualmente, la conclusione cui giunge Pallucchini, è che “il libro di questo volenteroso autodidatta –Dabit era un pittore– ha solo valore dunque in quanto postula la necessità d’una critica figurativa diretta a risolvere il problema del linguaggio artistico”.

Il tono era quello un po’ pedante che si perdona solo allo zelo del giovane filologo, attentissimo a cogliere falle, facilonerie e affermazioni paradossali. Tuttavia, nella bocciatura senza appello delle due pubblicazioni, contro “un metodo storicistico ed erudito incapace di fare critica, cioè vera storia, dinanzi alle opere d’arte”, non si sbaglierà nel vedere anche un’impennata nazionalista, segnatamente antifrancese, almeno nei confronti di quel “morigerato borghesismo” sui cui binari “molteplici tentativi [avevano cercato] di ricondurre l’arte moderna”. Non stupiscono pertanto le riserve dello storico dell’arte di fronte a frasi come quella da lui stesso riportata –“*Greco est, par certains côtés, un Cézanne dont la main aurait beaucoup mieux obéi à l’inspiration*”– così come è facile capire perché, a proposito del volume di Legendre e Hartmann, egli reclami l’assenza tanto di opere conservate in Italia –come il *Salvatore benedicente* della Galleria Comunale Parmeggiani di Reggio Emilia, presente invece alla mostra parigina dello stesso anno– quanto, in bibliografia, di specifici contributi in lingua italiana, con riferimento, in particolare, alla monografia della Magnoni, al catalogo della mostra di quadri spagnoli del conte Contini-Bonaccossi (con una prefazione di Roberto Longhi) e soprattutto alla voce biografica firmata da Giuseppe Fiocco per l’*Enciclopedia Italiana* (1933) (21). Sono tutte considerazioni che approdavano in chiusura d’articolo all’amara constatazione che “si sa quale necessità di svecchiamento e di maturazione abbia la cultura francese in questo campo!”, per cui il lavoro di Legendre e Hartmann veniva tacciato di “pseudo-critica” ed in ultimo persino di “pseudo-cultura” (22).

Prese le distanze da un indirizzo della critica che riteneva estraneo al proprio metodo di lavoro, Pallucchini ebbe modo di ritornare sul “Trittico di Modena”, pubblicando un dettagliato resoconto del nuovo ordinamento delle collezioni della Galleria Estense di Modena, a partire proprio dalla scoperta dell’opera di El Greco, intorno alla quale lo storico dell’arte decise di allestire un’intera sala (il. 1). Senza volere alterare il precedente progetto di ordinamento delle collezioni formulato nel 1934 da Giulio Carlo Argan, e ritenuto un “esempio di moderna organizzazione museografica”, Pallucchini scelse di esporre l’altare del Cretese nella sala in cui Argan aveva previsto la raccolta di alcune opere primitive dell’Estense, fra cui alcune tavole di Giovanni di Paolo, Simone dei Crocefissi, Barnaba e Tommaso da Modena, dal momento che “il gusto cromatico tendenzialmente neobizantino del trittico del Theotocopuli evidentemente s’accorda con quello di opere dove il bizantinismo è un elemento esplicito di linguaggio” (23). Quella che può sembrare una forzatura storiografica si spiega in realtà nel quadro degli argomenti prima richiamati a proposito della cultura italiana dell’artista, già “latente”, secondo Pallucchini, nella precedente produzione bizantina, la cui cultura figurativa poteva quindi essere assimilata *ipso facto* a quella dei primitivi conservati nella galleria modenese.

Evidentemente, a queste date, ad appassionare il dibattito storiografico italiano era soprattutto il problema della formazione del pittore, “movente centrale di tutto lo sviluppo stilistico del Theotokopoulos: il problema dei rapporti con l’arte italiana e, di conseguenza, l’importanza che l’Italia ha avuto nella

complessa formazione dell'artista", secondo l'opinione di Valerio Mariani, il quale, in un articolo del 1939 per *Rinascita*, la rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, metteva in guardia dalle insidie che potevano derivare dalla speciosità dell'"importante questione", "non sempre [...] affrontata con libertà di spirito e fuori dal campo polemico, rinascendo talvolta nel nome del Greco, sotto altre forme, l'abusata antinomia "Oriente o Roma"' (24): un'antinomia tutt'altro che oziosa e priva di conseguenze –com'è facile immaginare– per il contesto politico e culturale dell'epoca. Tanto più che la vicenda esistenziale e professionale dell'artista, consumatasi fra Grecia, Italia e Spagna, è stata spesso oggetto di appropriazioni ideologiche in chiave nazionalista da parte dei tre diversi Paesi (ma non solo), come ha ben dimostrato Hadjinikolau, in maniera strumentale all'attestazione tanto assurda quanto patetica della presunta superiorità di una tradizione culturale, piuttosto che di un'altra, nel determinare esiti e svolgimenti della migliore produzione dell'artista. Il nuovo ordinamento, nel 1938, della "Sala del Greco" nella Galleria Estense di Modena, se non costituisce evidentemente una deriva del nazionalismo imperante negli anni del regime fascista, è però sintomatica di un atteggiamento culturale che tradisce "una sorta di egocentrismo che circoscrive ogni interesse alla storia del proprio Paese" (25). "Museologicamente", per così dire, privilegiare l'opera di un artista nell'ordinamento di una sala significava stabilire inevitabilmente una gerarchia di valori, in cui "l'italianità" di El Greco così costruita poteva diventare –suo malgrado, e probabilmente in maniera non del tutto consapevole da parte di Pallucchini– argomento valido per le teorie culturali, e non già biologiche, sull'identità nazionale e la superiorità di "razza".

3. Tale ambiguità d'interpretazioni, ora in chiave progressista e modernista, ora in chiave reazionaria e conservatrice, segna in filigrana la fortuna italiana di El Greco nella prima metà del Novecento e trova una sponda analoga anche nella ricezione della sua opera da parte di tutta una generazione di artisti attivi negli stessi anni, di cui qui mi limiterò a dare solo tre esempi in rapida sequenza, rappresentativi soprattutto della fortuna del maestro cretese come pittore d'avanguardia *ante litteram*.

Precocissimo è l'interesse di Ardengo Soffici per la pittura di El Greco, condiviso con Picasso già negli anni della *bohème* parigina e documentato da una lettera del 27 maggio del 1909 conservata negli archivi del Museo Picasso di Parigi. Soffici informava l'amico spagnolo che "*Ici à Florence [...] il y a un monsieur qui possède une dizaine de très beaux Cézanne. Il possède aussi un Greco magnifique que je voudrai [sic] que vous puissiez voir. Il est vraiment [sic] hor [sic] ligne: c'est une Vierge avec l'enfant et St. Jean. Saint Jean est terriblement beau et quand je l'ai vu j'ai pensé à certaines de vos peintures. Voilà un artiste qui j'aime terriblement*" (26). L'affratellamento di El Greco, Cézanne e Picasso – e di se stesso con loro, evidentemente – segnava l'adesione ad un indirizzo di poetica ben preciso e la scelta di una cifra stilistica incondizionatamente votata a quei "gesti d'emozione suggellati in libere forme; dove le dissonanze dei toni, la sproporzione delle membra e la sformatura degli oggetti, lungi dal nuocere all'insieme dell'opera, concorrono in un'armonia più espressiva e racchiudono un significato più profondo e pregnante", dichiarò Soffici nel 1911, sulle pagine de *La Voce*, recensendo negativamente il volume di Barrès apparso quell'anno (27). A beneficio del "fenomeno artistico nella sua purezza, nel suo essere genuino", il bersaglio della sua invettiva, prima del richiamo all'ordine che segnò la sua radicale inversione di rotta rispetto alle impetuose contestazioni giovanili, era rappresentato da quei residui di cultura simbolista che ancora tenevano banco sulla ribalta delle biennali veneziane e nel gusto diffuso dalle principali riviste d'arte in Italia.

Dal punto di vista strettamente pittorico, sul piano cioè della composizione formale, della scelta del taglio e della qualità stessa della pennellata, è possibile stabilire precisi raffronti fra la produzione giovanile di Soffici e l'opera di El Greco. La *Veduta di Toledo* nel 'Met' di New York (il. 2), ad esempio, mi pare infatti che rappresenti un riferimento più che plausibile, se non una fonte visiva diretta, per un dipinto di Soffici di collezione privata come *Bulciano* del 1909 (il. 3). Il pittore fiorentino poté vedere la tela dell'artista cretese fra quelle documentate in mostra al parigino *Salon d'automne* del 1908 (in prestito dalla collezione Durand-Ruel), oppure riprodotta in una delle pubblicazioni apparse in quegli anni fra le molte già citate, e recepirne quindi le novità di linguaggio, rispetto ad esempio all'innalzamento della linea dell'orizzonte, al gioco di diagonali incrociate su cui poggiano i declivi accidentati del paesaggio, al precipizio, sul primo piano, di una materia pittorica densa e però estremamente veloce, che blocca in strutture compatte i volumi dei corpi di fabbrica utili ad equilibrare, così come nel dipinto dell'artista cretese, i ritmi sinuosi dei sentieri che scendono a valle, in un'invisibile griglia ortogonale. A molti anni di distanza l'artista avrebbe rievocato questo scorcio dell'Alta Val Tiberina con parole che sembrano quasi rivaleggiare con il dipinto, nel ritmo asciutto ed essenziale, quasi scarno, eppure ricercatissimo, perfettamente in linea con il carattere sintetico, aspro e ossuto –cezanniano, in una parola– della composizione pittorica: “non è un paese dei soliti e neanche un villaggio: in cima al cocuzzolo di un grosso sperone roccioso che si alza di riva al Tevere per tre o quattrocento metri e va ad appoggiarsi ad una più alta catena montuosa dietro la Verna; [...] poche casipole [...] si stendono lungo una mulattiera scoscesa e sassosa fino ad una sorta di palazzotto di nuda pietra di aspetto antico [...]. Boschi di quercioli, carpini, marruche, selve di cerri e castagni inframezzati di campetti poveri, piagge stente, grillaie, brevi pascoli vestono di vario verde i gioghi, le groppe più o meno poderose dei poggi, le loro anfrattuosità, gli avvallamenti, le tortuose forre circostanti. Più alte e più lontani, monti d'altra struttura e maggior mole, montagne grandiose e solitarie sbarrano l'orizzonte verso il Casentino” (28).

Un analogo trasporto per l'opera di El Greco, visto e interpretato sempre attraverso il filtro di Cézanne, è documentato – quasi a sorpresa, si direbbe – in Giorgio Morandi da un ricordo retrospettivo del letterato bolognese Giuseppe Raimondi, che rievocava un episodio particolarmente significativo ai fini del nostro discorso, legato ad un incontro avvenuto nello studio del pittore nel 1917. Racconta Raimondi che Morandi “possedeva un piccolo libro sul Greco, come i pittori ne tenevano fra le mani in quel tempo di economica letteratura artistica” e amava soffermarsi su alcune riproduzioni e molto spesso anche solo su piccolissimi particolari. Nelle sue memorie l'amico letterato riportava quindi le parole dell'artista, il quale dichiarava a proposito “di una *Assunzione* o di una *Annunciazione*” di El Greco: “Se lei vedesse [...] cosa sono questi fiori. Nessun pittore moderno ('moderno', diceva) ha dipinto fiori come questi. Forse solo Renoir...” (29). La testimonianza ha consentito di recente a Flavio Fergonzi di imbastire un discorso sulle modalità con cui Morandi si accostava alle sue fonti visive e quindi sulla selezione delle stesse, in uno spettro non ampissimo di opzioni, che però nella fattispecie aveva trovato nell'opera di El Greco un punto di riferimento certo, non solo per le più evidenti analogie che legano a doppia mandata un dipinto dichiaratamente cezanniano come le *Bagnanti* del 1915 (il. 04) alla suggestione degli 'ignudi' della *Visione di San Giovanni* (il. 05), già nella collezione privata di Zuloaga (dove ebbe modo di essere vista anche da Picasso, in un momento cruciale per la genesi delle sue *Demoiselles d'Avignon*), ma anche per i sottili

rimandi che per Fergonzi legano un *Paesaggio* del 1914, oggi in deposito temporaneo dalla collezione Mattioli presso la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, ad un dipinto di El Greco riprodotto nel 1912 in uno dei fascicoli de *L'Art Décoratif* (30). Se dunque per Morandi il riferimento a El Greco si qualificava ancora una volta nel segno della “modernità” di un linguaggio che si rinnovava nei saggi di pittura della più recente generazione degli impressionisti francesi (Renoir, appunto, ma soprattutto Cézanne), era dunque l’attenzione al singolo dettaglio –la solida compattezza di una teoria di fiori, le algide stereometrie di una struttura architettonica– ad accendere in realtà l’entusiasmo per i ‘valori plastici’ di un’ispirazione garbatamente intima e minimale.

Di tutt’altro accento sono invece i toni del marchigiano Gino Bonichi, in arte Scipione, nome scelto come omaggio alla propria e più autentica vocazione di pittore nostalgico della Roma barocca e papalina del Seicento. Non si fa fatica a comprendere dunque la passione bruciante per El Greco, che l’artista, in un articolo apparso sulla rivista *Primato* nel 1941, non esitò a definire “un visionario”, aggiungendo una serie di considerazioni che valevano tanto per il pittore cretese quanto per se stesso: “con la sua pittura sconvolge le menti, le chiese si popolano di incubi religiosi, risolve le immagini, e trasfigurandole, portandole su un piano irreali, confondendo i due elementi, dipingendo nel quadro tutto presenta e con la stessa intensità. Le sue figure sono fantasmi che si concretano con una realtà tattile terribile; le sue figure sono sottili maglie perché non finiscono” (31).

Le dichiarate posizioni anti-novecentiste degli aderenti alla cosiddetta ‘Scuola Romana’, e di Scipione in particolare, che nelle sue tele preferiva dipingere la capitale scalcinata e un po’ cialtrona delle cortigiane e dei cardinali sottratti ai gloriosi fasti di una civiltà che non era più, trovavano riscontro nella particolare qualità di una pittura slabbrata e incendiaria, sui cui carboni ancora ardenti l’artista lasciava bruciare quelle presenze larvali che così tanto lo avevano colpito nelle opere del pittore cretese (32). Se *Il cardinale decano* di Scipione del 1929-30 (il. 6) raccoglie allora più di una suggestione dalla galleria dei ritratti di porporati di El Greco, e valga per tutti l’esempio del *Ritratto del cardinale Tavera* (il. 7), gli *Uomini che si voltano* del 1930 raccontano del tragico epilogo di un’esistenza di sofferta interiorità e alienazione, in cui il ripiegamento dei corpi nudi ricalca ancora una volta pose ed espressioni desunte quasi alla lettera dalla pittura dell’amato maestro, ed in particolare dalle due figure al centro della concitata *Cacciata dei mercanti nel Tempio* della National Gallery of Art di Washington, o ancora dalle accidentate e sconnesse contorsioni del *Laoconte* e dei suoi figli ormai moribondi nella celebre tela conservata oggi nello stesso museo (33).

**Note:**

1. Le mostre seguivano le prime segnalazioni di Carl Justi apparse nel 1897 sulla *Zeitschrift für bildende Kunst*. Sui contributi di Justi e sui tre eventi espositivi d'inizio secolo si veda ÁLVAREZ LOPERA, José: "La costruzione di un pittore. Un secolo di ricerche e interpretazioni su El Greco", in ÁLVAREZ LOPERA, José (ed.) *El Greco. Identità e trasformazione*, Ginevra, Skira, 1999, pag. 23-54.
2. COSSÍO, Manuel B.: *El Greco*, Madrid, Suárez, 1908; MAYER, August L.: *El Greco*, München, Delphin-Verlag, 1911; LAFOND, Paul: *Le Greco*, Paris, Sansot 1913; LONGHI, Roberto: "Il soggiorno romano del Greco", in *L'arte*, vol. XVII, 1914, pag. 301-303, ora anche in LONGHI, Roberto: *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 vol., Firenze, Sansoni, 1961, pag. 107-109; FRY, Roger: "Some pictures by El Greco", in *The Burlington Magazine*, vol. 24, 1913-1914, pag. 3-4.
3. ÁLVAREZ LOPERA, J. (1999) op. cit.; CHATZENIKOLAU, Nikos: "La fortuna en España de los estudios foráneos sobre El Greco", in CABANAS BRAVO, Miguel (ed.): *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, 2005, pag. 595-612.
4. HADJINICOLAOU, Nicos: "El Greco rivestito di ideologie nazionaliste", in ÁLVAREZ LOPERA, J. (1999) op. cit., pagg. 55-82; LUBAR, Robert S: "Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco", in BROWN, Jonathan (ed.): *Picasso and the Spanish Tradition*, Yale University Press, 1996, pag. 26-60 e 164-173.
5. BARÓN, Javier: "La influencia de El Greco en la pintura española el siglo XX", in *El Museo del Prado y el arte contemporáneo: la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pag. 69-88; MILICUA, José (ed.): *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, Barcelona, MNAC, 1996; SCHROEDER, Veronika: "El Greco und die Moderne", in WENIGER, Matthias (ed.), *Greco, Velázquez, Goya: spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, München, Prestel, 2005, pag. 176-183; LUBAR, Robert: "La Preséncia del Greco en el arte español del siglo veinte", in *El Greco*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2003, pag. 445-462; Carvalho de Magalhães, Roberto: "El Greco in un sogno di Chagall", in *Critica d'arte*, VIII S., vol. LXVI, 2003, pagg. 66-80.
6. BARRÈS, Maurice: *Le Gréco ou le secret de Tolède*, Paris, Émile-Paul, 1911. In Italia la ricaduta più immediata del libro di Barrès è forse la notizia del progetto di Gabriele d'Annunzio di una 'apologia drammatica' di El Greco, lungamente discusso con Ignacio Zuloaga, noto cultore e collezionista dell'opera del pittore cretese, negli anni parigini della loro frequentazione. Si veda nel merito LACAGNINA, Davide: "Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Ignacio Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica su *Emporium*)", in FERRETTI, Massimo (ed.), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pag. 403-433.
7. Trascuro volutamente di soffermarmi sull'articolo, più volte citato nella letteratura su El Greco, di LONGHI, R. (1914) op. cit., che esula dalle considerazioni che qui si propongono con riferimento ai



contenuti di cultura espressi da una particolare qualità della scrittura. Rispetto a quest'ordine di problemi registro solamente ben tre occorrenze dell'aggettivo 'curioso' a proposito della narrazione del Mancini della vita del pittore, il cui temperamento è detto da Longhi "superbo e sdegnoso" ed "eccezionale" e la sua "indipendenza mentale e verbale". Nonostante l'insuperata qualità della scrittura longhiana, il contributo in questione –nota HADJINICOLAOU, N. (1999) op. cit., pag. 69– è "indicativo della mentalità pragmatica che continua tuttora a caratterizzare ogni buon *connoisseur*".

8. HADJINICOLAOU, Nicos, in ÁLVAREZ LOPERA, J. (1999) op. cit., pagg. 371-372, scheda 8.

9. RICCI, Corrado: "Note d'arte I. Un quadretto del Greco a Bergamo", in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, vol. 7, 1913, pag. 309-311.

10. Sulla ricezione critica di Zuloaga in Italia si veda ancora LACAGNINA, D. (2009) op. cit.

11. Tutte le ultime citazioni in GIOLLI, Federigo: "Arte retrospettiva: Domenico Theotocopulos (Il Greco)", in *Emporium*, vol. 39, 1914, pag. 352-366. L'impronta molto forte del romanzo di Barrès si spiega anche in ragione dell'interesse già documentato sulla stessa rivista da un articolo che qualche anno prima Pica aveva dedicato all'opera dello scrittore francese nella rubrica 'Letterati contemporanei'. PICA, Vittorio: "Maurice Barrès", in *Emporium*, vol. V, 1897, pag. 28-35, poi ripubblicato in PICA, Vittorio: *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini, Castoldi & C., 1899, riedizione a cura di CITRO, Ernesto, Genova, Costa & Nolan, 1987, pagg. 152-164.

12. VENTURI, Lionello: "Un'opera sconosciuta del Greco", in *L'arte*, vol. 23, 1920, pag. 76-77. L'articolo seguiva un precedente contributo in spagnolo, di carattere più divulgativo, sulla formazione veneziana del pittore. Cfr. VENTURI, Lionello: "La formación del estilo del Greco", in *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 26, 1918, pag. 229-240.

13. Si vedano le lettere di Lionello Venturi indirizzate a Bernhard Berenson e datate rispettivamente "New York, 4 gennaio 1934" e "New York, 23 novembre 1939". In quest'ultima, in particolare, Venturi affermava: "Oggi sono sempre più convinto che senza aver compreso la pittura moderna non si può intendere la pittura antica". Entrambi i documenti, conservati nell'Archivio Berenson della Villa I Tatti di Settignano, oggi sede dell'Harvard Center for Renaissance Studies, sono stati in parte pubblicati da IAMURRI, Laura: "Lionello Venturi in esilio", in *Ricerche di storia dell'arte*, 67, 1999, pag. 59-68.

14. VENTURI, L. (1920) op. cit., p. 76.

15. In un altro articolo del 1927 Lionello Venturi incrociava due *Annunciazioni*, rispettivamente nella collezione Sulley di Londra (oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid) e in una collezione privata madrilenza, in un rigoroso saggio di filologia visiva inteso a distinguere nettamente i modi propri del periodo italiano da quelli del periodo spagnolo. VENTURI, Lionello: "Una nuova 'Annunciazione' del Greco", in *L'arte*, vol. 30, 1927, pag. 252-255.

16. RICCI, Corrado: prefazione a MAGNONI, Valentina: *Il Greco*, Firenze, Casa Editrice 'Nemi', 1931, pag. 5-8.

17. MAGNONI, V. (1931) op. cit., pag. 20-22.
18. BRIZIO, Anna Maria: “Il Greco a Venezia”, in *L'arte*, N.S. vol. 3 [35], 1932, pag. 51-69.
19. PALLUCCHINI, Rodolfo: “Un polittico del Greco nella R. Galleria Estense di Modena”, in *Bollettino d'arte*, III S. vol. 30, 1936-1937, pag. 389-392 e WATERHOUSE, Ellis K.: “El Greco's Italian Period”, in *Art Studies*, vol. VIII, 1930, pag. 61-88.
20. Pallucchini riconosce addirittura la matrice utilizzata per la riproduzione del *San Francesco* nelle collezioni della Pinacoteca di Brera in un vecchio cliché derivato dal numero del luglio 1905 de *Les Arts!* PALLUCCHINI, Rodolfo: “Recenti pubblicazioni sul Greco”, in *Critica d'arte*, vol. 3, 1938, pag. 40, nota 1.
21. LONGHI, Roberto e MAYER, August L. (eds.): *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, Milano-Roma, Casa Editrice Bestetti & Tumminelli, 1930. Negli stessi anni al Fiocco si deve invece un intervento su Pietro Marascalchi che egli considerava il maestro di El Greco. FIOCCO, Giuseppe: “El Maestro del Greco”, in *Revista española de arte*, vol. 12, 1934-1935, pag. 100-117.
22. PALLUCCHINI, R. (1938) op. cit., pag. 39-40.
23. PALLUCCHINI, Rodolfo: “La sala del Greco ed altri ambienti sistemati nella R. Galleria Estense di Modena”, in *Bollettino d'arte*, III S., vol. 31, 1937-1938, pag. 510-514. Il problema della formazione italiana di El Greco sarà posto in primo piano anche nel volume di PALLUCCHINI, Rodolfo: *Il polittico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1937.
24. MARIANI, Valerio: “Problemi del Cinquecento: Domenico Theotocopuli detto ‘Il Greco’ e la pittura italiana”, in *Rinascita*, vol. 2, 1939, pag. 564-577. Anche Mariani riconosceva che “la pittura del Greco ha affascinato numerosissimi scrittori e critici, tanto più che da non molti anni è sembrato riscontrare nel manifestarsi dell'arte allucinata di questo pittore rivoluzionario una strana rispondenza a quelle esigenze di gusto e di cultura artistica che vivevano nella stessa pittura moderna, dopo l'impressionismo, quando un contenuto più profondamente emotivo, spezzando il compiacimento della materia pittorica goduta in se stessa intendeva di esprimersi, sia pure violentemente, nell'affermazione di esigenze primordiali, di sentimenti cosmici, talvolta con tendenze addirittura mistiche. E si spiega come nel travaglio della pittura moderna questo solitario, agitato e nervoso temperamento di pittore possedesse tutte le attrattive per l'inquieto spirito contemporaneo”.
25. HADJINICOLAOU, N. (1999) op. cit., p. 70. Sulla riduzione in chiave nazionalista di El Greco, letto in questi termini, attraverso il filtro della pittura di Zuloaga, soprattutto da Ugo Ojetti, rimando ancora al mio LACAGNINA, D. (2009) op. cit.
26. SOFFICI, Ardengo: lettera manoscritta indirizzata a Pablo Picasso e datata “Florence - Poggio a Caiano 27 maggio 1909”, Musée Picasso, Archives, trascritta in RODRIGUEZ, Jean-François: *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,

1994, Annexes, pag. n.n. Il collezionista cui Soffici fa riferimento è l'americano Charles Loeser. Assai difficile identificare l'opera con certezza: dalla donazione di parte della collezione a Palazzo Vecchio risulta solo una *Ultima Cena* di El Greco, in LENSI, Alfredo: **La donazione Loeser in Palazzo Vecchio**, Firenze, Comune di Firenze, 1934, tav. XXXVI.

27. SOFFICI, Ardengo: "Il Greco" (1911), in SOFFICI, Ardengo: **Scoperte e massacri** (1919), ed. cons. Firenze, Vallecchi, 1976, pag. 3-13. La qualità brillante della critica di Soffici merita un'ampia citazione: "E invero, chi potrà mai vedere un rapporto qualsiasi fra i dipinti di questo artista tutto severità e le flâneries toledane del deliquescente onorevole-accademico [Barrès]? Sono vagabondaggi da dilettante, da dandy mellifluo e febbricitante, titillamenti ambigui di una sensualità annoiata e magari un po' sadica; trine e ricami forte odoranti di saponetta e di sagrestia, che a qualche amante di 'petites secousses' potrebbero anche piacere, ma dove cercheresti invano una parola forte e decisa, capace di rischiarare a un tratto e di rivelare, sia pur per un attimo, l'attraente fenomeno che dovrebbe costituire il principale oggetto del libro".

28. SOFFICI, Ardengo: "Fine di un mondo" in SOFFICI, Ardengo: **Opere**, vol. VII/2, Firenze, Vallecchi, 1968, pag. 492.

29. RAIMONDI, Giuseppe: **Anni con Giorgio Morandi**, Milano, Mondadori, 1970, pag. 97.

30. FERGONZI, Flavio: "Su alcune fonti visive di Giorgio Morandi", in BANDERA, Maria Cristina e MIRACCO, Renato (eds.): **Morandi 1890-1964**, Milano, Skira, 2009, pag. 46-65.

31. SCIPIONE [BONICHI, Gino]: "Sulla pittura del Greco", pubblicato con il titolo "Scipione e il Greco", in **Primato**, 2, 23, 1941, pag. 19, ora in BAROCCHI, Paola: **Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti**, vol. III/1 (*Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*). Torino, Einaudi, 1990, pag. 129-130.

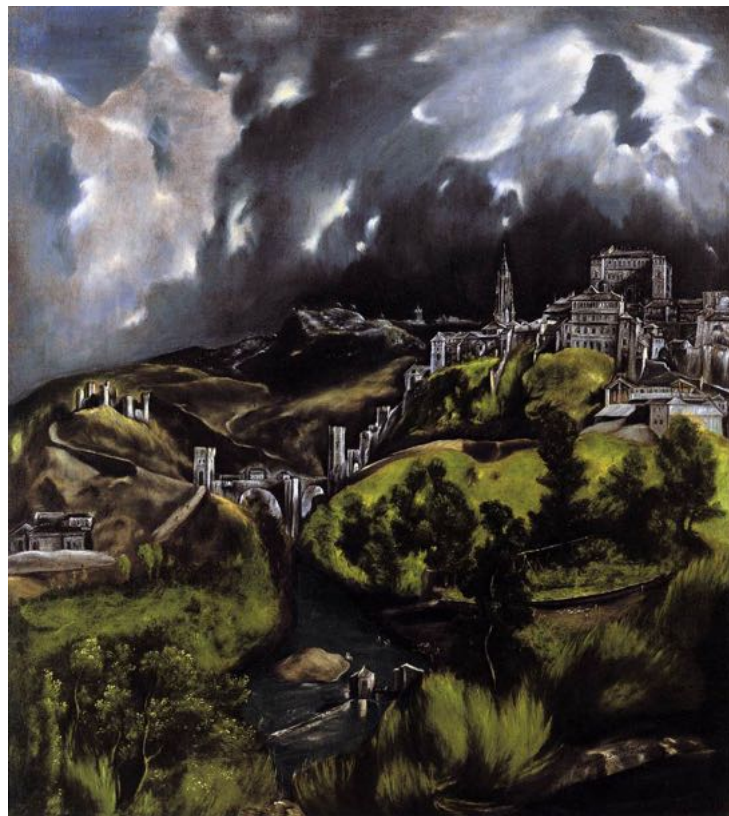
32. L'interesse per El Greco era condiviso anche da Mafai che in data 23 settembre 1928 annotava sul proprio diario: "il misticismo coloristico del Greco mi afferra in un turbine di luce". MAFAI, Mario: **Diario 1926-1965**, Roma, Edizioni della Cometa, 1984, pag. 36.

33. Tre schizzi di Scipione realizzati *d'après* dalla *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, dal *Laoconte* e dalla *Resurrezione* di El Greco sono stati pubblicati in FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio e RIVOSECCHI, Valerio: **Scipione. Vita e opere**, Torino, Allemandi, 1988, pag. 102.

**Ilustraciones:**



Il. 1. Sala del políptico de El Greco, Galleria Estense, Modena



Il. 2 EL GRECO: Veduta di Toledo. 1596-1600, Metropolitan Museum, New York





Il. 3 ARDENGO SOFFIZI: Bulciano, 1909, Collezione privata



Il. 4 GIORGIO MORANDI: Bagnanti. Fondazione Domus

Il. 4





Il. 5 EL GRECO: Visione di San Giovanni . 1608-1614, Metropolitan Museum, New York



Il. 6 GINO BONICHI "SCIPIONE": Il cardinale decano, 1929-1930. Galleria d'Arte Moderna, Roma



Il. 7 EL GRECO, Ritratto del cardenal Tavera, Hospital de Tavera de Toledo.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Una iconología para el futuro: la *Bildwissenschaft* y el debate alemán sobre el estudio de la imagen

María Lumbreras Corujo  
Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen:

*Bildwissenschaft* es el nombre con el que se conoce a los estudios visuales alemanes. Desde los años noventa se ha desarrollado un intenso debate sobre su estructura y sus paradigmas interpretativos que difiere sustancialmente del modelo angloamericano. En este artículo revisamos este debate a través de las propuestas de tres autores, Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp por su especial interés de cara a las relaciones entre *Bildwissenschaft* e historia del arte.

### Abstract:

German visual studies are known as *Bildwissenschaft*. Its structure and interpretative paradigms, which substantially differs from the Angloamerican model, have been discussed since the Nineties. In this paper we will review this debate through the work of the three premiere scholars, Hans Belting, Gottfried Boehm and Horst Bredekamp in order to explore the relationships between *Bildwissenschaft* and the discipline of Art History.

En los últimos años ha incrementado considerablemente el interés por los estudios visuales y por el debate sobre su relación con la historia del arte. En nuestro país este debate ha penetrado con fuerza produciendo un número considerable de publicaciones dedicadas al tema. No obstante, la atención a estos nuevos campos de investigación interdisciplinar, a sus desafíos y sus aportaciones a la historia del arte, se ha dirigido exclusivamente al modelo angloamericano, dejando de lado las propuestas desarrolladas en otros lugares. El propósito de este artículo es presentar el debate alemán sobre el estudio de la imagen y sobre la *Bildwissenschaft*, considerada en general como el equivalente germano de los estudios visuales. A través de la introducción de algunos de los enfoques, temas y problemas más representativos, intentaré mostrar cómo las voces del debate se han orquestado de manera distinta y cómo esta dinámica específica ha revertido en una forma diferente de concebir la investigación sobre las imágenes. La atención especial a la problemática en la que se ha visto sumergida la historia del arte ha hecho que me concentre fundamentalmente en las propuestas de tres autores, Hans Belting, Horst Bredekamp y Gottfried Boehm, tres historiadores del arte que se han lanzado decididamente a la consagración de una *Bildwissenschaft* en la que siga habiendo un espacio para nuestra disciplina.

### ***Bildwissenschaft*: del arte a la imagen.**

Puesto que ni la palabra *Bild* ni la palabra *Wissenschaft* se corresponden exactamente con nuestras nociones en castellano de imagen y de ciencia, la traducción literal de la palabra *Bildwissenschaft* como “ciencia de la imagen” resulta insuficiente. Casi todos los autores coinciden en que cualquier intento de definir este término en otro idioma que no sea alemán parece una empresa abocada al fracaso. *Wissenschaft* no tiene en alemán esa connotación positivista de objetividad, exactitud y empirismo que solemos atribuir a la palabra “ciencia” como si le fuera inherente. *Bild*, por su parte, puede traducirse por imagen, cuadro, pintura, dibujo, fotografía, ilustración, idea o metáfora. Aúna los dos sentidos que en inglés se diferencian con la pareja de palabras “*image*” y “*picture*”: la imagen en su sentido más abstracto e inmaterial –la imagen mental y la imagen verbal– y la de la imagen materializada en un medio. Es este matiz semántico el que da a la *Bildwissenschaft* su sentido como plataforma de investigación sobre las imágenes, a diferencia de los estudios de cultura visual cuyo objeto de estudio sería la visualidad y su construcción cultural.

Es difícil determinar el origen del término y la manera en que ha ido adquiriendo la variedad de sentidos con los que se utiliza hoy. Si el número de publicaciones relacionadas con la *Bildwissenschaft* no ha dejado de crecer cada año, no contamos de momento con ningún estudio general del estilo de los de Elkins o Dikovitskaya para los estudios visuales (1), que profundice en la genealogía del concepto y del conjunto de prácticas asociadas a él (2). Tal vez esto tenga que ver con el hecho de que la *Bildwissenschaft* no ha llegado a institucionalizarse, con lo que no ha surgido la necesidad de organizar programas de estudio, uno de los motores principales para la revisión, exposición e historicización de conceptos, prácticas y materiales.

En cualquier caso, creo que es posible relacionar la gestación de la *Bildwissenschaft* con dos fenómenos particulares, y estrechamente relacionados, que tuvieron lugar entre los años ochenta y noventa dentro del



ámbito de la historia del arte. Por un lado, el desgaste de una serie de discursos que ante la proliferación de la imagen en la cultura contemporánea habían derivado hacia posiciones radicales, bien la exaltación de un supuesto nuevo ocularcentrismo según el cual el individuo posmoderno conoce, piensa y se comunica esencialmente a través de la imagen; bien un pesimismo iconoclasta motivado por el miedo a la disolución de la realidad en el puro simulacro visual. Frente estas posturas iconóforas o iconofílicas que parecían ensombrecer la comprensión de la imagen en los inicios de la era digital, aparece el deseo de encontrar recursos teóricos y metodológicos más apropiados que trasciendan, a su vez, el tipo de análisis de corte semiótico que consideraba las imágenes en tanto textos. Por otro lado, estaría la reflexión de un conjunto de autores partidarios de ampliar e incluso traspasar los límites de la historia del arte articulando un pensamiento crítico que toma conciencia tanto de sus propias tradiciones historiográficas, como del conocimiento sobre las imágenes desarrollado en otras disciplinas. Aunque resulta imposible dar cuenta aquí de forma detallada de la sinergia que está detrás de ambas cuestiones, creo que es posible entender su alcance a través de algunos ejemplos concretos.

En 1983 Hans Belting había anunciado el fin de la historia del arte argumentando que el modelo conceptual en el que ésta había fundado su autonomía, la evolución lineal de estilos, había perdido su sentido como principio definitorio de la disciplina (3). Posteriormente, en su ya clásico estudio *Bild und Kult*, hacía patente la imposibilidad de aprehender el sentido de las imágenes religiosas cuando se analizan formalmente para adscribirlas a un estilo o cuando se descriptan iconográficamente, como se había hecho habitualmente con la obra de arte (4). Si los antropólogos habían demostrado la inadecuación del concepto de arte cuando se aplica a los artefactos visuales de otras culturas y la teoría poscolonialista, por su parte, trataba de desenmascarar la dimensión ideológica de tal aplicación, Belting se ocupaba de demostrar que la idea de arte, en tanto práctica asentada en la figura del artista y definida por una teoría específica, tampoco era válida en el seno de la cultura occidental antes del Renacimiento. Su aproximación a las imágenes empezaba por entender de qué manera actúan y cómo a través del uso adquieren un significado social y cultural. Por supuesto, esto requería la aplicación del conocimiento y las metodologías aportados por una gran variedad de disciplinas, entre otras la antropología, la teología, la sociología o la historia.

Simultáneamente, aunque desde una perspectiva distinta, un grupo de investigadores de la Universidad de Hamburgo liderado por Martin Warnke se dio a la búsqueda de nuevas formas de discurso que tomaban a la imagen –no a la obra de arte– como objeto de estudio. El legado de Warburg, del cual Warnke había llevado a cabo una exhaustiva revisión, condujo a la fundación de la iconografía política, un proyecto interdisciplinar con el que este autor se proponía estudiar la relación entre política e imagen concentrándose en la forma en que ciertos motivos iconográficos actúan en determinados contextos políticos: cómo determinan dicha práctica simbólica y cómo han pervivido transmitiendo su poder de evocación y su efectividad retórica a las imágenes de nuestra cultura contemporánea. Al establecerse en 1990 como programa de doctorado en la Universidad de Hamburgo, la iconografía política pasaría a ser el caldo de cultivo para un tipo de reflexión sobre el funcionamiento de las imágenes que sólo era posible al conjugar el utillaje teórico y metodológico de la historia del arte, la sociología, la crítica ideológica y la ciencias políticas (5).



La recuperación de Warburg, que muchos han percibido como una moda historiográfica, tuvo la virtud de proporcionar un modelo práctico en la manera de tratar con las imágenes, entre otras razones por el hecho de que, en su día, Warburg eligiese la imagen como objeto de estudio, que defendiera una historia cultural de la imagen de raíz antropológica, que se considerase a sí mismo historiador de la imagen (*“Bildhistoriker”*) y no historiador del arte, que se interesase por la dimensión política, psicológica y cultural de la imagen, o que animase la conexión entre imágenes materiales y mentales, entre presente y pasado, y entre diferentes culturas, traspasando para ello las fronteras disciplinarias (6). En el fondo, todas estas facetas del legendario investigador hamburgués animaban, y al mismo tiempo correspondían con las aspiraciones de renovación de la disciplina de la generación de Warnke. De modo que podemos pensar en el legado de Warburg más como en un catalizador que como en un precursor directo de la *Bildwissenschaft*.

Este interés por la investigación interdisciplinar de las imágenes alcanzaría un punto de inflexión con la propuesta del filósofo e historiador del arte afincado en la Universidad de Basilea, Gottfried Boehm. El rechazo a la filosofía del simulacro y la duda constante respecto a la supuesta “textualidad” de la cultura –en definitiva, el desgaste de ciertos discursos al me que me refería más arriba– motivaron a este autor a publicar en 1994 una recopilación de textos de diferentes autores titulada *Was ist ein Bild?* (¿Qué es una imagen?), con el que esperaba abrir un nuevo frente en el debate sobre la imagen. Aunque la mayor parte de los ejemplos que toma Boehm provienen del ámbito del arte, la idea fundamental que plantea en el ensayo introductorio del libro es que se ha producido un “giro icónico”, un desplazamiento desde el texto a la imagen como paradigma de las ciencias humanas (7). Es evidente la cercanía de esta fórmula a la del *“pictorial turn”* de Mitchell, que tan decisiva ha sido para los estudios visuales. Sin embargo, Boehm no se refería, como el autor americano, a un redescubrimiento de la imagen que afecta a todos los ámbitos de la cultura, ni tampoco a un tropo que se ha repetido a lo largo de la historia (8). Su argumento se sitúa específicamente en el ámbito de las humanidades y se remonta al pensamiento filosófico decimonónico, trazando un recorrido hasta el siglo XX, para constatar que la confianza total en el valor epistemológico de la palabra –en tanto certeza– se ha ido perdiendo, al tiempo que la imagen ha adquirido “un nuevo papel y legitimidad” como fundamento del conocimiento (9). Acudiendo, de un lado, a Nietzsche y Wittgenstein, de otro, a Adolf von Hildebrandt, Merleau-Ponty y Lacan, Boehm demuestra que la imagen ha sido una piedra angular en la construcción del pensamiento occidental no sólo porque la metáfora y la retórica sean herramientas constitutivas del pensamiento, sino porque además ofrece una forma específica de conocimiento que difiere de la del lenguaje y se resiste a ser descodificada según los modelos de la lingüística o la semiótica (10). Al plantear que “la pregunta acerca de la imagen toca el fundamento de la cultura y plantea exigencias verdaderamente novedosas a las ciencias” (11), Boehm estaba sugiriendo que su estudio afecta a todas las disciplinas, por tanto, que no puede ser reducido a un único denominador común. Sólo brotará un verdadero conocimiento sobre las imágenes cuando se establezca un diálogo entre ellas y cuando se desarrollen formas específicas de análisis. Éste es el para él el sentido de la *Bildwissenschaft*.

### Conflictos de la *Bildwissenschaft*.

Como vemos, la *Bildwissenschaft* se relaciona con un desplazamiento múltiple desde la obra de arte a las imágenes, desde la hegemonía del texto al reconocimiento de la imagen como *logos* y, finalmente, desde el ámbito restrictivo de la disciplina a la interdisciplinariedad. Sin embargo, esto sólo explica hasta cierto punto la gestación del nuevo campo. Hasta ahora me he referido a una serie de transformaciones que tuvieron lugar dentro del ámbito de la historia del arte pero hay que tener en cuenta que se produjeron al mismo tiempo que otras disciplinas descubrían la potencia de la imagen como objeto de estudio, lo que inevitablemente produjo fricciones en la manera de encarar su investigación. *Bildwissenschaft* no es un término unívoco. Desde mediados de los años noventa ha sido utilizado para denominar diferentes agrupaciones de disciplinas, o “clusters” en la terminología de Susanne von Falkenhausen, que amparándose –a veces no muy lícitamente– en la idea del “giro icónico” han situado a la imagen en el centro del debate académico (12). Aunque la interdisciplinariedad se ha ensalzado como la base del nuevo campo, la pluralidad de discursos ha ido unida a fuertes discrepancias en la manera de entender la estructura de la *Bildwissenschaft*, de ahí que muchos autores prefieran hablar en plural de distintas *Bildwissenschaften*. Como sostiene Belting, el mayor problema reside en que “una y otra vez aparece el término “imagen” como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las profundidades de la comprensión” (13). La amplitud semántica del término *Bild* juega con la ventaja de que permite establecer conexiones entre las imágenes interiores y exteriores, y entender la variabilidad de los vínculos entre la producción material de imágenes, su percepción y esa “*terra incognita*” que son la imaginación, la ficción, el sueño o el imaginario colectivo. Pero al hablar de la imagen se corre el peligro de convertir el concepto en un mero fetiche del discurso o de que éste sea entendido como una noción genérica y abstracta, vacía de todo significado: la imagen, como si fuese posible separar el concepto de la práctica que le da sentido y otorgarle una autonomía universal que bien podría recordarnos a aquélla a la que una vez aspiraba el arte. Sin embargo, esta “metafísica de la imagen” es la que propone el filósofo Klaus Sachs-Hombach, para quien el camino hacia una *Bildwissenschaft* debe partir del establecimiento de una definición consensuada de la imagen. La filosofía ejerce aquí una función rectora no sólo porque, en su opinión, “ha tematizado como ninguna otra disciplina la mayoría de los distintos aspectos de la imagen” sino porque además “el trato con los interrogantes metodológicos y de la teoría de las ciencias pertenecen al núcleo de competencias filosóficas” (14). Desde esta perspectiva la *Bildwissenschaft* es un marco teórico y metodológico general al que contribuyen diversas disciplinas de cara a la reflexión sobre este concepto genérico e intemporal de imagen (15). Interdisciplinariedad se entiende entonces como la adición de lo que cada disciplina puede aportar a una especie de súperdisciplina.

El de Sachs-Hombach es sólo uno de los intentos más conocidos de fundar una *Bildwissenschaft* general omitiendo casi por completo a la historia del arte, pero es especialmente significativo de la poca consideración que se ha tenido de la disciplina. Obviamente esto ha despertado la preocupación de los historiadores del arte. Entre ellos cabe destacar a Horst Bredekamp, que se ha rebelado con furia, primero desde el círculo de Warnke en Hamburgo, luego desde su puesto a la cabeza del departamento de historia del arte en la Universidad Humboldt de Berlín. Para él, la historia del arte en su desarrollo hasta 1933, al

menos en Austria y Alemania, fue una *Bildwissenschaft* en sentido moderno porque abrió las fronteras de la disciplina al extenso campo de las imágenes, asumiendo su estudio con rigor (16). Sin esconder su actitud reivindicativa, traza un recorrido por la historia de la “Historia del Arte como *Bildwissenschaft*”, donde el trabajo de Warburg destaca como uno de los momentos más esplendorosos. Esta identidad de verdadera “ciencia de la imagen” se habría perdido con el ascenso de los nazis al poder, al no haber encontrado un continuador directo dentro de la cultura hegemónica anglosajona (17). Sin embargo, renacería con fuerza a partir de los años setenta gracias, entre otros, al trabajo de Warnke, de Belting y de él mismo. En la última década del siglo recibiría un nuevo impulso al confirmarse el papel dominante de las imágenes, tanto en la filosofía como en la cultura, con las expresiones del “*iconic*” y el “*pictorial turn*”.

En lo que concierne a la posibilidad de una *Bildwissenschaft* al margen de la historia del arte, el problema para Bredekamp es la pérdida de memoria: la misma historia del arte ha olvidado su genuina identidad como *Bildwissenschaft*. Este olvido la vuelve tremendamente débil a la hora de defender su papel en el mundo actual, en un espacio cultural donde afloran en progresión geométrica los usos y discursos de las imágenes externos al espacio de actuación de la disciplina. En cualquier caso, con tal ausencia ambos bandos salen perdiendo: “Una *Bildwissenschaft* que se desprende de la historia del arte corre el riesgo de perder de vista la propia cualidad de la imagen. Una historia del arte que no se entiende a sí misma como *Bildwissenschaft* amenaza por su parte con perder su instrumental crítico y con debilitar su labor histórica” (18).

Un síntoma claro de esta amnesia es la acusación de que la historia del arte ha fracasado como *Bildwissenschaft* porque ha sido incapaz de enfrentarse a los nuevos medios (19). Este tipo de recriminación perjudica aún más si cabe la participación de la disciplina en la *Bildwissenschaft* si tenemos en cuenta la peligrosa, pero frecuente asociación de estos nuevos campos de investigación con el estudio de los medios de masas y la imagen digital apoyándose en el supuesto esencialismo visual de la posmodernidad (20). Para Bredekamp la historia del arte cumple un papel fundamental en el desmantelamiento de este tipo de discurso esencialista porque con su conocimiento histórico de la imagen proporciona una buena dosis de relativismo que contribuye además a la investigación de los nuevos medios debido a su capacidad para establecer un diálogo entre presente y pasado. Así lo demostró en 1993 con un lúcido ensayo sobre los gabinetes de curiosidades que estaba motivado por la repercusión de la tecnología digital en la cultura contemporánea. En él sostenía que estas colecciones, con su estrecha vinculación entre naturaleza, arte, ciencia y técnica, permitieron entender en términos visuales la historización de la naturaleza y del arte mucho antes de que Kant diferenciase entre los componentes histórico y descriptivo de la historia natural o de que Darwin propusiera la teoría de la evolución. En el epílogo afirmaba: “a la vista de que las barreras entre arte, tecnología y ciencia empiezan a romperse de forma similar a como ha sido demostrado por la *Kunstammer*, su lección sobre los procesos de asociación visual y de pensamiento que preceden a los sistemas lingüísticos adquiere una significación que podría incluso traspasar su status original. Las sociedades altamente tecnológizadas están experimentando un giro copernicano desde la dominación del lenguaje a la hegemonía de la imagen. La *Kunstammer*, que estuvo fundamentada casi por completo en el pensamiento en y a través de las imágenes, nos enseña que disciplinas como las matemáticas, la lingüística, la psiquiatría y la neurobiología, por nombrar algunos ejemplos de campos que han hecho uso del análisis

de imágenes surgidas de forma asociativa, ‘caótica’ o controlada, permanecerían cegadas si ignorasen el material histórico ofrecido por la historia del arte” (21). Para Bredekamp la disciplina se está enfrentando al que tal vez sea el desafío más importante de su historia y la pregunta es si deseamos que se dirija hacia una *Bildwissenschaft*, implicándose en el debate contemporáneo sobre las imágenes, o que se torne “una espléndida segunda arqueología” (22).

### **Hacia una nueva iconología.**

Bredekamp ha coincidido con Belting y Boehm en entender la *Bildwissenschaft* como una nueva iconología. Si se toma literalmente –como ciencia (“*logia*”) de la imagen (“*eikon*”)–, este antiguo término parece llevar inscrito un sentido contemporáneo, adecuado para el tipo de estudio sobre las imágenes al que aspiran estos tres autores. La noción de iconología sugiere como ninguna otra la idea de Boehm de concebir la imagen como verdadero “*logos*” y acabar así con su condena a ocupar una posición subalterna respecto a la palabra. Iconología lleva, pues, inscrita en su código genético la posibilidad de una epistemología de las imágenes. Al ir acompañada del adjetivo “nueva” lo que se apunta no es sólo que se trata de “otra” propuesta de iconología, sino más bien que se trata de una iconología “a definir de forma nueva”; una iconología “todavía por definir”. Con ello se entiende que es un proyecto en construcción, en constante renovación. También, que se trata de un espacio de trabajo interdisciplinar. No obstante, aquí “interdisciplinariedad” tiene un sentido diferente al que veíamos en el caso de Sachs-Hombach. Para Martin Schulz –fiel compañero de Belting en el Graduiertenkolleg de Karlsruhe– “trabajar interdisciplinariamente no significa renunciar forzosamente a las competencias propias de cada disciplina en favor de una súperdisciplina híbrida y desposeída de identidad” (23). Del mismo modo lo entienden Bredekamp, Belting y Boehm para quienes se trata de embarcarse en un proceso conjunto de aprendizaje sobre las imágenes, en un acto cooperativo de reflexión. La interdisciplinariedad viene a ser entonces una oportunidad para interconectar teorías y métodos desarrollados por diferentes disciplinas –previo conocimiento de sus respectivas tradiciones historiográficas y debates internos– y dar respuesta a preguntas que no pueden ser respondidas por una sola en particular. Frente a una definición cerrada del campo, se busca explícitamente que éste tenga un carácter abierto, desordenado y experimental.

Panofsky había rescatado también el término iconología pero acabó restringiéndolo casi exclusivamente al análisis de las imágenes artísticas del Renacimiento. Aunque, como apunta Bredekamp, contribuyera a extender los límites de la disciplina con sus estudios sobre cine o sobre el radiador del Rolls Royce, lo cierto es que concebía las imágenes como continentes de significados sólo accesibles cuando son corroborados en textos. En la “nueva iconología” la imagen pasa a ser entendida, por el contrario, como un agente activo. No es aprehensible cuando lo sometemos un proceso de descodificación, sino sólo en la medida en que entendemos su funcionamiento y su poder: cómo nos hace actuar ante ella, cómo de este modo recibe sentido en una sociedad y época concretas.

Boehm ha recurrido a la fenomenología para explicar nuestro encuentro con la imagen: puesto que no es un molde inerte al que transferimos un significado, siguiendo su propia lógica participa y nos guía en

su construcción: “La imagen motiva un entendimiento que nace exclusivamente de ella misma” (24). O como explica Martin Schulz: “la experiencia que las imágenes facilitan no es un acto de reconocimiento de una reproducción dada –material, lingüística o conceptualmente–, sino una potencia activa, constructora de conocimiento, creativa, por tanto no la interpretación de un sentido que ya estaba, sino ante todo la génesis antepredicativa de significado, no la “representación”, sino la “presentación” de algo” (25).

Bredekamp parte de esta misma ontología de la imagen para caracterizarla como un medio autónomo del pensamiento, distinto e independiente de la palabra aunque muchas veces vaya combinado con ella. En su combate contra el concepto de ilustración, recoge de Warburg la idea de que las formas son portadoras de significado. Su intención es demostrar que los aspectos formales determinan la constitución de las imágenes, condicionando el tipo de pensamiento visual que se genera y su comprensión durante la recepción. Pero además, las formas están insertas en tradiciones estéticas y culturales cuyo análisis requiere un conocimiento específico tanto de la historia de las imágenes y las tradiciones visuales, como de la cualidad propia de la imagen. Las decisiones que atañen a los aspectos formales de las imágenes no son ni banales, ni ingenuas, aun cuando permanezcan inadvertidas a quien las produce como suele ocurrir en el caso de las imágenes técnicas, médicas y científicas debido al grado de objetividad que les atribuimos. Bredekamp recurre por ello a lo que denomina el “principio de disyunción” según el cual “cuanto más natural parece un objeto en su reproducción, tanto más construida fue su imagen” (26). Este aparente nuevo formalismo se integra en realidad en un tipo de investigación interdisciplinaria que parte de las formas sólo como el inicio para indagar en la lógica de las imágenes. Es la manera de no perder de vista la especificidad de lo icónico. Así lo expresa junto a Gabrielle Werner en el editorial de la revista *Bildwelten des Wissens*: “nuestro concepto de crítica de la imagen parte del análisis de la forma, por tanto de aquél que constituye lo que es específico de la imagen. Si nos ha sido posible hacer de nuevo de la medialidad un problema de la forma, ha sido con la certeza de que no es posible explicar los contenidos y efectos visuales, ya sea en el ámbito del arte, de las ciencias o de la política, sin la discusión de las formas y sus historias” (27).

Belting, por su parte, ha hecho uso de la metáfora animista para describir las cualidades básicas de la imagen: el proceso por el que una imagen llega a ser imagen. Desde su punto de vista todas las imágenes, endógenas o exógenas, están corporeizadas en un medio portador que les permite hacerse visibles. No obstante, sólo se convierten en imagen cuando son animadas por el espectador en el acto de la percepción, una experiencia que varía de una época a otra y entre diferentes culturas. El medio se convierte en una metáfora del cuerpo al tiempo que nuestro propio cuerpo actúa como medio de las imágenes interiores. La relación de estos tres conceptos históricamente variables, imagen, medio y cuerpo, proporciona un modelo básico de explicación que es válido en todos los casos en que podemos hablar de imágenes –siempre que, como Belting, entendamos éstas no como “el campo general de lo visual”, sino como “simbolizaciones personales o colectivas”, como aquello que tras el acto de percepción queda fijado “en tanto significado simbólico” (28)–. La tríada anima además la conexión entre imágenes interiores y exteriores, individuales y colectivas, sin colocar cada una de estas parejas bajo un esquema binario. Por el contrario, contribuye a indagar en su dependencia mutua, en las complejas relaciones de realimentación que las mantienen conectadas a lo largo de la historia, impulsando un intercambio variable, pero constante, entre ellas. A



diferencia de la fenomenología revisada de Boehm o de la historia del arte expandida de Bredekamp, Belting enfoca su investigación desde una perspectiva antropológica. Su referente es la antropología histórica, un campo de investigación que ha penetrado incisivamente en los procesos culturales de simbolización para desarticular la “pureza” de conceptos como el de “hombre” o el de “cuerpo”. Lo hace colocándolos en una doble historicidad: la del concepto mismo y la de los métodos con los que éste es aproximado (29). Belting traslada esto al estudio de las imágenes de modo que la coordinación de los ejes imagen–medio–cuerpo se convierta en la base de una forma de heurística, un método de indagación que permita estudiar, comparar e interconectar distintos fenómenos relacionados con la praxis de la imagen en distintos medios, épocas y culturas.

La imagen como potencia activa, la imagen como forma de pensamiento o la imagen como mediadora en nuestra relación con el mundo, las tres convergen en la idea apuntada por Schulz de la imagen como “presencia” y no como “representación”. Recientemente Keith Moxey se ha servido de estos dos conceptos, presencia y representación, para explicar la diferencia entre los dos paradigmas metodológicos que dominan hoy los discursos de los estudios visuales (30). De un lado, estaría el modelo interpretativo heredado de los estudios culturales que concibe la imagen en tanto representación, es decir, como un constructo cultural de significado variable que puede ser manipulado ideológicamente con arreglo a determinadas estrategias políticas y culturales. Del otro, estaría el reciente interés por tratar a la imagen como un ente con vida propia, otorgándole un status existencial que pone sobre la mesa la resistencia de las imágenes a ser moldeadas o sometidas por los significados que les acoplamos. La cuestión en este caso no es tanto lo que las imágenes “dicen”, como lo que las imágenes “quieren” (31). Representantes de esta segunda corriente serían Elkins, Mitchell o Didi-Huberman, y, por supuesto, nuestra terna Boehm, Belting y Bredekamp.

En mi opinión, la distinción que establece Moxey puede ayudarnos a entender algunas de las diferencias fundamentales entre la *Bildwissenschaft* como nueva iconología y los estudios de cultural visual angloamericanos, aunque sea, como para él, una “oposición binaria” con fines puramente heurísticos, “un mecanismo” que nos permita también en este caso separarlos y evitar que “se vuelvan indistinguibles” (32). Como ejemplo de los estudios visuales tal vez sea útil el trabajo de Mitchell dado que en *Iconology: Image, Text, Ideology* rescató el término iconología para designar una ciencia general de las imágenes. Su punto de partida es que este tipo de representaciones no pueden ser explicadas mediante el paradigma de la textualidad (33). Aunque la cercanía con la versión alemana de iconología es evidente, el término “ideología” que Mitchell incluye se nos resiste si intentamos acoplarlo al discurso alemán. Ni la teoría crítica, ni las políticas de identidad, ni el postestructuralismo o la deconstrucción han tenido en el ámbito académico alemán el peso y la repercusión que han alcanzado en el angloamericano. La herencia de todas ellas, filtradas a través de los estudios culturales, está presente en la unión entre iconología e ideología que reivindica Mitchell –ejemplificada magistralmente en el encuentro entre Panofsky y Althusser (34)– pero no en la *Bildwissenschaft* donde la aproximación fenomenológica parece incompatible en sus fundamentos con este tipo de análisis ideológico (35). La propuesta de Moxey de hacer converger ambas aproximaciones en una suerte de simbiosis metodológica resulta verdaderamente sugerente, y como él mismo explica, en muchos de casos sucede de forma natural. Sin embargo, parece que al enfrentar los estudios visuales a la *Bildwissenschaft* este distanciamiento se enfatiza como si fuera inherente a la propia

diferencia entre *Bild* y *Visuality* o a la reflexión crítica que los sustenta y que ha llevado en cada caso a elegirlos como objeto de estudio. Como observa Susanne von Falkenhausen, mientras que el camino desde la historia del arte a la *Bildwissenschaft* se debe principalmente a que la obra de arte se considera demasiado restrictiva como objeto de estudio, la consecución de los estudios de cultura visual tiene más que ver con la crítica a un tipo de discurso que se siente “demasiado elitista, estético, apolítico, colonial, eurocéntrico, hegemónico, burgués y orientado hacia el genio del artista”, a un discurso que pide a gritos ser desenmascarado ideológicamente. Para ella, “en los términos de imagen y visualidad se muestran las diferencias en las estructuras y las culturas del conocimiento, las ciencias, los horizontes cognitivos y las instituciones, entre las empresas académicas angloamericana y alemana” (36).

### **Una historia en marcha de las imágenes.**

A pesar de los crecientes intercambios entre investigadores de distintos ámbitos académicos en un debate cada día más internacional, es evidente que las tradiciones de pensamiento, condicionadas por la propia lengua, y la dinámica específica del debate interno cumplen un papel importante en las diferencias entre un proyecto y otro. De hecho, durante mucho tiempo el debate alemán ha sido prácticamente ajeno al norteamericano y, en menor medida, también en sentido inverso. Es sorprendente por eso mismo la cercanía de las expresiones “*iconic*” y “*pictorial turn*”, pero incluso en ellas se perciben estas diferencias. En el caso alemán, la preocupación por la vida de las imágenes tiene que ver con un tipo de reflexión fuertemente arraigada en las discusiones sobre las imágenes y los medios que han tenido lugar dentro del propio ámbito académico. El concepto de imagen que manejan Bredekamp, Belting y Boehm surge en oposición a la metafísica de la imagen. Belting ha llegado a hablar de una “física de la imagen” para definir su propio paradigma interpretativo, situándose con ello en el polo contrario a esa tendencia esencialista (37). De ahí la insistencia en no perder de vista la especificidad del objeto y en dirigir la labor hermenéutica desde el conocimiento concreto que sólo se adquiere con el análisis cuidadoso de sus particularidades formales, históricas y culturales. En este mismo sentido puede entenderse el formalismo de Bredekamp que ya mencionamos.

Lo mismo ocurre con el concepto de medio. La presencia incondicional del término “medio” en los discursos sobre las imágenes tiene que ver, como ha explicado el historiador del arte norteamericano Christopher S. Wood, con el hecho de que “los *media studies*” se han convertido en un paradigma dominante dentro del cosmos académico germanoparlante hasta un punto que los historiadores del arte americanos apenas pueden imaginar, excepto quizás en sus pesadillas. Da la sensación de que durante los últimos diez años todo historiador del arte alemán, en cada subcampo, se ha visto obligado a tratar de una forma u otra con el concepto de media. Quizás esto tiene algo que ver con la presión de tener que justificar la investigación académica sobre las artes en un sistema universitario controlado por el estado. Quizás los investigadores se han convencido de que los *Medienwissenschaft* son la última esperanza de las humanidades para conectar con cuestiones decisivas de tecnología, comunicación y globalización” (38).

Con frecuencia, al hablar de los nuevos medios, se ha apelado a una crisis de la imagen o incluso del

fin del concepto tradicional de imagen suponiendo que esto exige un discurso completamente distinto. Sin embargo, es evidente que el tipo de fenómenos visuales que generan los nuevos medios mantiene una vinculación –formal, cultural, conceptual– con las imágenes “tradicionales”. Como apuntan Yvonne Spielmann y Gundolf Winter el problema al que se ha enfrentado el debate ha sido la falta de un concepto adecuado de imagen que permita entender su naturaleza condicionada por tener que estar siempre asociada a un medio, así como su constante transformación al pasar de un medio a otro. (39). Disciplinas como la historia del arte, los “*media studies*” o los estudios de cine no han podido hacer frente a este dilema porque manejan conceptos de medio diferentes y siempre con un carácter restringido que se refiere, respectivamente, a los materiales y los géneros, a los medios de comunicación, o a medios técnicos, pero no a una noción general de medio intrínseca a la definición misma de la imagen. Al plantear el concepto de “medio de la imagen” como “medio portador”, Belting ha dado una solución razonable proporcionado además la base para una verdadera historia conceptual de la imagen, “una historia que continúa, que no termina con la aparición de la tecnología digital. Sólo si uno comparte esta posición tiene sentido mi planteamiento de iconología. De otra manera, cualquier intento llevaría a una arqueología de las imágenes cuyo significado ya no puede aplicarse más a la experiencia contemporánea” (40).

Tal vez esta idea de una historia en marcha de las imágenes, con todo lo que su desarrollo conlleva –la investigación interdisciplinar sobre la imagen y su cualidad de imagen, el reconocimiento de la imagen como logos, la indagación en la historia de los medios, el análisis de los procesos sociales y culturales por los que las imágenes reciben sentido, etc.– sea la que mejor expresa los desafíos de la nueva iconología como proyecto de futuro. El hecho de que esté “en marcha” alude a su estado de constante transformación: las imágenes seguirán perviviendo en nuevos medios, ofreciendo nuevos desafíos a la investigación, animando el constante replanteamiento de los enfoques metodológicos. Al mismo tiempo es una forma de recordarnos que es imposible entender los fenómenos visuales de nuestro presente sin conocer los del pasado y que nos acercamos al pasado siempre desde el presente. En este punto vuelve a cobrar sentido la pregunta de Bredekamp sobre el futuro de la historia del arte: ¿queremos que camine hacia una *Bildwissenschaft* o que se convierta en una nueva arqueología? ¿Qué puede ofrecer la historia del arte a estos nuevos campos de investigación interdisciplinar y qué nos ofrecen ellos a nosotros? Al menos parece evidente que la formación de Bredekamp, Belting y Boehm como historiadores del arte –especializados, por cierto, en arte del Barroco, Edad Media y Renacimiento respectivamente– brilla con intensidad desde el fondo de esta *Bildwissenschaft*.

## Notas

1. ELKINS, James: *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York and London, Routledge, 2003; DIKOVITSKAYA, Margaret: *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (Massachusetts) and London (England), The MIT Press, 2005.
2. Lo más cercano sería el libro de Martin Schulz (*Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink, 2005) que realiza una excelente presentación de la mayor parte de temas, teorías y enfoques metodológicos asociados a la *Bildwissenschaft*. No obstante, está principalmente enfocado hacia la antropología de la imagen y no se detiene en una genealogía propiamente dicha.
3. BELTING, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983.
4. BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990.
5. Sobre la iconografía política véase MÜLLER, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz, UKB, 2003, págs. 211-222, con una extensa bibliografía; y DIERS, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a.M., Fischer, 1997.
6. BREDEKAMP, Horst: "A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*", en *Critical Inquiry*, vol. 29, 2003, págs. 418-428; BREDEKAMP, Horst: "Im Königsbett der Kunstgeschichte" entrevista realizada en 2005 por Jens Jessen y Petra Kipphoff para el periódico *Die Zeit*: [http://www.zeit.de/2005/15/Interv\\_Bredenkamp?page=1](http://www.zeit.de/2005/15/Interv_Bredenkamp?page=1) (4.10.08); DIERS, *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*, Weinheim, VCH, 1991; y BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael; SCHOEL-GLASS, Charlotte: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, 1991.
7. BOEHM, Gottfried: "Die Wiederkehr der Bilder", en BOEHM, G. (ed.): *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink, 1994, págs. 11-38.
8. Sobre la diferencia entre "iconic" y "pictorial turn" véase el intercambio de cartas de ambos autores realizado en 2007 a petición de Hans Belting: "Briefwechsel: Gottfried Boehm und Tom Mitchell", en BELTING, Hans (ed.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Wilhelm Fink, 2007, págs. 27-46.
9. BOEHM, G. (1994) op. cit., p. 12. Excepto que se especifique lo contrario todas las traducciones de citas literales son mías.
10. Esta brecha en la explicación de las imágenes es lo que Boehm denomina la "diferencia icónica", aquella que tal como lo explica Martin Schulz "no es alcanzable lingüísticamente ni preestablecida logocéntricamente", sino una diferencia "que reside en la riqueza de la experiencia de la imagen y sus posibilidades genuinas de conocimiento" SCHULZ, M. (2005) op. cit., p. 70.
11. Así veía Boehm retrospectivamente su propuesta de 1994. BOEHM, Gottfried: "Iconic Turn. Ein Brief", en BELTING, H. (2007) op. cit., p. 27-36, p. 27.

12. FALKENHAUSEN, Susanne von: “Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft”, en PHILINE, Helas; POLTE, Maren; RÜCKERT, Claudia; UPPENKAMP, Bettina (eds.): *BILD/GESCHICHTE*, Berlin, Akademie-Verlag, 2007, págs. 3-13, pág. 5.
13. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, Buenos Aires y Madrid, Katz, 2007 (2001), pág. 13.
14. SACHS-HOMBACH, Klaus (ed.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, Herbert von Halem, 2004, pág. 9.
15. SACHS-HOMBACH, Klaus (ed.): *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*; Frankfurt a.M., Surhkamp, 2005, especialmente el capítulo del mismo autor (“Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdiziplinären Bildwissenschaft”, págs. 11-20).
16. BREDEKAMP, H. (2003), “A Neglected Tradition?” op. cit.; y BREDEKAMP, Horst: “Bildwissenschaft”, en PFISTERER, Ulrich (ed.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar, J.B Metzler, 2003, págs. 56-58.
17. Con la emigración de los historiadores del arte alemanes la “*Kunstgeschichte*” tomó un nuevo rumbo al ser integrada en la tradición anglosajona, transformando a ésta de forma decisiva. Véase al respecto ONIANS, John: “Wilde, Pevsner, Gombrich...: la “*Kunstgeschichte*” en Grande-Bretagne”, en *Perspective*, vol. 2, París, INHA, 2007, págs. 194-206; y BANN, Stephen: “Histoire de l’histoire de l’art en Grande-Bretagne: grandes tendances et nouveaux débats”, en *Perspective*, vol. 2, París, INHA, 2007, págs. 207-225.
18. BREDEKAMP, H. (2003) “Bildwissenschaft” op. cit., p. 58.
19. Lo más alarmante para Bredekamp es que esta acusación viniese de un historiador del arte tan reconocido como Belting. Véase BELTING, H. (2007) op. cit., p. 19 y 22.
20. El caso más conocido es el de Nicholas Mirzoeff, cuyo pensamiento ha sido importado y defendido en Alemania por Tom Holert (*Imaginierung. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln, Oktagon, 2000). Para una crítica de este “esencialismo” véase BAL, Mieke: “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, en *Estudios Visuales*, vol. 2, 2004 (2002), págs. 11-49; y MITCHELL, W.J. Thomas: “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales 1*, Murcia, CENDEAC, 2003 (2002), págs. 17-40.
21. BREDEKAMP, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2007 (1993), pág. 102; y “Die digitale Kunstammer. Ein Interview mit Horst Bredekamp”, en *Texte zur Kunst*, año 4, nº 14, 1994, págs. 109-113.
22. BREDEKAMP, H. (2003), “A Neglected Tradition?” op. cit., p. 428.
23. SCHULZ, M. (2005) op. cit., p. 13, nota 18.
24. BOEHM, G. (1994) op. cit. p. 21.



25. SCHULZ, M. (2005) op. cit., p. 68. La cursiva es mía.
26. BREDEKAMP, Horst: “Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn”, en MAAR, Christa; BURDA, Hubert (eds.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, págs. 15-26, p. 20.
27. BREDEKAMP, Horst; WERNER, Gabriele: “Editorial”, en *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 1/1, 2003, p. 7.
28. BELTING, H. (2007), *Antropología de la imagen*, op cit., p. 13.
29. “Einleitung: Auf dem Wege zu einer Historischen Anthropologie”, en WULF, Christopher y KAMPER, Dietmar (eds.): *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*, Berlin, Dietrich Reimar, 2002.
30. MOXEY, Keith: “Visual Studies and the Iconic Turn”, en *Journal of Visual Studies*, vol 7, nº 2, 2008, págs. 131-146.
31. Esta cuestión la había planteado Mitchell en 1996 (“What do pictures really want?”, en: *October* 77, págs. 71-82).
32. MOXEY, K. (2008) op. cit., p. 141.
33. MITCHELL, W.J. Thomas: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
34. MITCHELL, W.J. Thomas: *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pág. 3.
35. Este modelo metodológico ha recibido duras críticas, especialmente por parte de investigadoras feministas. Véase: LORECK, Hanne: “Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen” en FALKENHAUSEN, Susanne von; FÖRSCHLER, Silke; REICHLE, Ingeborg; UPPEENKAMP, Bettina (ed.): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin*, Marburg, 2002, págs. 12-26; y FALKENHAUSEN, S.v. (2007) op. cit.
36. FALKENHAUSEN, S.v. (2007) op. cit., p. 3-4.
37. BELTING, H. (2007), *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 16.
38. WOOD, Christopher S.: “Hans Belting, *Bild-Anthropologie*”, en *Art Bulletin*, vol. 2, nº LXXXVI, 2004, págs. 370-373, p. 370.
39. SPIELMANN, Yvonne; WINTER, Gundolf (eds.): *Bild, Medium, Kunst*, München, Wilhelm Fink, 1999, pág. 7.
40. BELTING, Hans: “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, en *Critical Inquiry*, vol. 31, 2005, págs. 302-319, pág. 303.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El resquebrajamiento de la mirada dominante. Poscolonialismo y feminismo ante *Les Demoiselles d'Avignon*

María Teresa Méndez Baiges  
Universidad de Málaga

### Resumen:

Desde su ejecución en 1907, *Les Demoiselles d'Avignon* ha recibido interpretaciones acordes a casi todas las metodologías experimentadas por la disciplina de la historia del arte a lo largo del último siglo. En las últimas décadas del siglo XX y a principios del XXI, su examen bajo los presupuestos de la crítica poscolonialista y feminista –desde una postura deliberadamente militante y política– arroja nueva luz sobre la propia noción de modernidad. Entre otros, estos enfoques provocan el efecto de cuestionar las supuestas universalidad y neutralidad de la mirada hegemónica, así como su legitimidad; y, por eso, constituyen herramientas eficaces para desbaratar los argumentos del “relato ortodoxo de la modernidad” y construir relatos alternativos.

### Abstract

*From the moment that the work was painted (1907), interpretations of Les Demoiselles d'Avignon have been made according to every methodology that the discipline of the History of Art has tested during the last century. At the end of XX<sup>th</sup> century and the beginning of XX<sup>1st</sup> century, its consideration under the premises of feminist and postcolonialist criticism –from a politic and militant point of view– modifies the very notion of Modernism. These approaches have provoked the interrogation about the assumed universality and neutrality of the hegemonic regard, and its legitimacy as well. Because of that, they are effective tools for questioning the arguments of the “orthodox narration of Modernism” and the construction of new alternative narrations.*

*Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* parece haber funcionado, durante sus cien años de existencia, casi como un campo de pruebas de las distintas metodologías que ha ido asumiendo la disciplina de la historia del arte durante los siglos XX y XXI. Así, la obra se ha sometido a los enfoques del formalismo, la iconología, la historia contextualista, las derivaciones del postestructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, los estudios de género, el feminismo, el poscolonialismo o los “*Subaltern Studies*”. Y su fortuna crítica ha ido constantemente ligada a la suerte y la valoración de la propia pintura moderna bajo cada una de estas ópticas.

Como es bien sabido, a pesar de la estupefacción general que en un primer momento provocó esta pintura entre los amigos de Picasso, la primera lectura consistente que logró abrirse paso se desentendía de toda cuestión emocional. Era una interpretación estrictamente formalista, que contemplaba a las mujeres del cuadro exclusivamente como “problemas desnudos”, esto es, problemas meramente artísticos, como escribiría el marchante de Picasso, D.-H. Kahnweiler. Así, según este enfoque, lo que había planteado el pintor era fundamentalmente la investigación sobre la sustancia misma de la pintura; por eso se podía afirmar que esta obra era la cuna del Cubismo, y con él, de toda la pintura moderna (1).

Para que se localizara en el asunto del cuadro su interés primordial, tuvo que pasar, por extraño que pueda parecer, un periodo de más de cincuenta años. Fue efectivamente en 1972 cuando Leo Steinberg, en su mítico texto “El burdel filosófico” (2), dejó de considerar a las señoritas como problemas desnudos para convertirlas en algo que más bien podríamos calificar de “desnudos problemáticos”. La extraordinaria y agresiva carga sexual de la pintura pasa entonces a ser el principal objeto de disección de la crítica y la historia del arte. Steinberg había examinado la obra empleando “Otros criterios”, muy distintos a los del formalismo, y expuestos en un artículo de ese mismo año: “Reflections on the State of Criticism” (3): criterios cuya aplicación supondría, a la postre, el ataque más virulento que las tesis formalistas sobre el arte moderno habían recibido hasta ese momento, así como una decidida llamada y defensa de estudios que atendieran al contenido de las obras en lugar de centrarse exclusivamente en sus formas. No más Greenberg, en pocas palabras; en una postura abanderada por el líder de la resistencia contra Greenberg a partir de 1968, que era precisamente Steinberg.

En “El burdel filosófico”, *Las señoritas* se convierte en una pintura acerca de la fuerza del encuentro sexual, una obra centrada en la relación entre desnudos-prostitutas y espectador como cliente del burdel, de tal forma que todas sus características formales acaban sexualizándose. La consideración de la obra como un depósito de historias de sexo y seducción fatal también provocará su desvinculación paulatina del Cubismo, un lenguaje demasiado aséptico como para que se lo pueda inmiscuir en este tipo de asuntos. Hay un antes y un después de Leo Steinberg en la historia de las interpretaciones de la obra; la pareja sexo y muerte es demasiado poderosa, así que ninguna lectura posterior a su desvelamiento conseguirá zafarse de las consecuencias que acarrea.

Ahora bien, las interpretaciones poststeinberianas de *Las señoritas* (y, entre ellas, las que nos ocuparán en este texto: la poscolonialista y la feminista), también responden a la influencia de otro legado, el

postestructuralista, y, dentro de los postulados de éste, el semiótico. De forma simultánea a la aplicación de los “otros criterios” de Steinberg a la historia del arte, se abría paso, en los años sesenta y setenta, la semiótica, un enfoque que también problematiza la relación entre la obra y el espectador, echando por tierra su supuesta neutralidad, como si no estuviera determinada por un sinfín de condicionantes. Desde los presupuestos de la semiótica, se percibe que el Cubismo puso en marcha una conciencia autoreflexiva sobre los sistemas de significación, es decir, sobre los códigos o lenguajes que usan las diferentes representaciones visuales. Y, evidentemente, sobre cómo se relacionan esos códigos o lenguajes con el conocimiento, la clase social, el género, y con lo que Bourdieu llamará el “*habitus*” y el “capital cultural” del espectador de la obra de arte. Pues también al margen del campo semiótico los estudios de Bourdieu o los argumentos de Panofsky (4) minaban la presunta inocencia de la contemplación artística, mediante la presentación de argumentos irrefutables sobre los condicionamientos social, económico o cultural del gusto.

Es evidente que estas perspectivas tenían mucho que decir acerca de un cuadro como el de las *Señoritas*, donde salta a la vista la implicación del espectador, que es interpelado por la mirada de las jóvenes.

De hecho, la lectura que Steinberg había hecho de *Las señoritas* concedía todo el protagonismo al espectador como responsable de la unidad estilística y escénica de la obra; con ella se había abierto un camino tan prolífico que de sus postulados van a surgir no sólo fieles seguidores, sino incluso duras críticas al punto de vista de Steinberg; pues si el espectador cobraba tanta importancia, era inevitable que tarde o temprano surgiera la pregunta sobre quién es ese espectador, acompañada de otras muchas interrogaciones, como por ejemplo: ¿tiene sexo la mirada?, ¿y raza?; como afirmábamos antes, se abría camino la problematización de esa relación entre obra y espectador que hasta entonces había parecido neutral, natural o no sometida a condiciones como la “identidad” del que mira.

Como acabamos de ver, distintos frentes habían puesto en crisis la universalidad de la mirada y su legitimidad. El clima intelectual propiciado por el postestructuralismo favorecía tomas de postura semejantes. Recordemos a Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, afirmando: “no hay una lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, una realidad esencialmente heterogénea. No hay una lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política” (5).

Son presupuestos implícitos tanto en el enfoque feminista como el poscolonialista, que acuñan precisamente un tipo de interpretaciones de *Les Demoiselles* basado en nuevas miradas, la femenina y la africana -o en ambas mezcladas-, en todo caso en las miradas de los dos elementos o sujetos con mayor presencia en la obra. Se presupone desde esta perspectiva que puesto que “los otros”, mujeres y negros, son el objeto de representación privilegiado en el cuadro, es indispensable atender a la interpretación que esos “otros” hacen de la obra: o lo que es lo mismo, hay que darles la palabra. En este sentido, las perspectivas más recientes condicionan la lectura de la obra a la mirada del “subalterno”: es a él, secularmente callado, a quien hay que dar voz, mantienen las teorías feministas y poscolonialistas. De ello surgen, naturalmente, lecturas inéditas, incluso insospechadas, de *Las Señoritas*. Y como consecuencia, acaba perdiendo autoridad,

incluso resquebrajándose, la mirada dominante, pues lo que se abate definitivamente es su presunción de universalidad y su autoridad.

***“Nothing for women in this game”.***

Según las interpretaciones vigentes hasta los años ochenta, condicionadas por esa “toma de poder” a la que se referían Deleuze y Guattari, la mujer, como espectadora y como sujeto, había estado siempre de más en *Las señoritas*, advertirán inmediatamente las feministas, quienes resumen este juicio con lo que parece casi un eslogan: *“Nothing for women in this game”*. Si las tesis de Steinberg acerca del protagonismo del espectador en la obra estaban en lo cierto, de una mirada femenina tenía que derivar obligatoriamente una lectura enteramente distinta a la que hacían los hombres.

La crítica feminista de la modernidad se inauguró con la formulación de algunas preguntas pertinentes; y tengamos en cuenta que plantear la pregunta adecuada en el momento justo es ya una forma de provocar la transformación del relato histórico imperante. Al interrogarse acerca de qué tipo de relación establecería un espectador no masculino, esto es, una mujer, con las “señoritas” (no lo olvidemos, prostitutas que se exhiben desnudas en la sala de un burdel), las feministas llamaban la atención sobre la exclusión que había experimentado hasta entonces la mujer (la mirada femenina) en un cuadro lleno, sin embargo, de mujeres; una ausencia que tenía un alcance mayor, pues era la supresión de la mujer del discurso sobre el arte moderno en general.

Antes de exponer el discurso feminista acerca de las *Demoiselles*, hemos de detenernos en el artículo que hizo saltar la chispa de la queja feminista acerca de esa exclusión, escrito por Carol Duncan en 1989, y encabezado por un título tan provocativo como expresivo: “The MoMA’s Hot Mamas” (6). En él, a partir del examen del lugar que ocupa la mujer en ese templo del arte moderno que es el Museum of Modern Art de Nueva York, se advertía que aunque en teoría los museos son espacios públicos dedicados a la formación espiritual de los visitantes, en la práctica son prestigiosas y poderosas máquinas ideológicas que afectan, entre otras cosas, a cuestiones relativas a la identidad sexual. El papel pasivo, pero altamente sexualizado, de la mujer en el museo y en el discurso sobre el arte moderno no es más que la conclusión lógica de una construcción de la historia en la versión del macho blanco heterosexual descendiente de europeos para una audiencia que responde a esas mismas características. Las imágenes recurrentes de cuerpos femeninos sexualmente accesibles presentes en el relato del arte moderno son una forma de masculinizar el museo, que queda así organizado en torno a los miedos, fantasías y deseos de los hombres: de ahí que a menudo esas mujeres se revistan de un aspecto que infunde temor, como ocurre en el caso de *Las señoritas*. La instalación museística amplifica el hecho de que el “verdadero arte” siempre ha sido una propiedad exclusivamente masculina.

“MoMA’s Hot Mamas” dio lugar a un interesante cruce de cartas entre su autora y Leo Steinberg, publicadas por *Art Journal* en 1990 (7), cuya lectura permite asistir a un debate que ofrece buena cuenta del resquebrajamiento de la mirada universalista. Leo Steinberg lamenta que Carol Duncan opine que, de



acuerdo con los postulados de “El burdel filosófico”, las mujeres no están anatómicamente preparadas para experimentar la obra (tal y como la autora había asegurado en la nota 11 de su artículo). A lo que Carol Duncan responde que, a su juicio, es un hecho generalizado el que los críticos hombres intentan ocultar las cuestiones de género que entrañan ciertas obras maestras, como las *Señoritas*. Y añade que el artículo de Steinberg fue rompedor precisamente porque puso de manifiesto con todo detalle el falocentrismo de la obra, aunque de un modo no crítico y quizá no demasiado consciente. Si Steinberg reprocha a Duncan que no pueda hacer el esfuerzo de imaginarse que es un hombre cuando ve la escena de las *Señoritas* (del mismo modo, dice, que él mismo se puede imaginar llevando una vida de multimillonario aunque no lo sea), Duncan, a cambio, le pide a Steinberg que él también haga otro esfuerzo: “el de ponderar qué es lo hay de obsceno y degradante en esas Señoritas capaz de repeler e irritar a una mujer”.

Será Anna C. Chave quien a partir de los presupuestos de Carol Duncan exponga una interpretación específica de *Las señoritas* en clave feminista, en el artículo “New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism” de 1994 (8).

También ella empezaba planteando una pregunta suspicaz: ¿por qué los historiadores han convertido esta imagen injuriosa e insultante de cinco prostitutas -de aspecto más bien extraño- en busca de clientes en el paradigma decisivo del régimen visual vigente? Chave indica que en los estudios de Steinberg, Rosenblum o Max Kozloff el cuadro se interpreta como un ataque femenino: una masacre, en el caso de éste último, una onda de agresión femenina según Steinberg, o un ataque del flujo erótico de cinco desnudos, de acuerdo con Rosenblum.

Retomando esa crisis de la mirada universalista patente en los argumentos de Duncan, Chave explica que todos los críticos que han trabajado en las *Demoiselles* no sólo han asumido lo irrefutable, que el supuesto espectador es macho y heterosexual, sino que también han decidido no tener en cuenta más que la experiencia de ese espectador, como si nadie más hubiera mirado esa pintura. Un claro ejemplo sería esa frase de un crítico que llega a escribir que las *Demoiselles* “nos cuentan lo que son *nuestros* deseos”.

Se podría así afirmar que las lecturas que han recibido *Las Señoritas* no son precisamente lecturas hechas por “señoritas”, sino interpretaciones sexistas, heterosexistas, racistas y neocolonialistas; esto es lo que Chave se propone demostrar en su artículo, al tiempo que articula una lectura alternativa, hecha desde el punto de vista de la mujer. Así, advierte la autora -y es importante tener en cuenta la primera persona que adopta a estas alturas de su artículo-, yo no me puedo identificar con el cliente observador, porque soy una espectadora heterosexual, feminista, femenina. Y aunque no soy prostituta, sí hay bases que me permiten identificarme con las protagonistas; comparto con ellas, por ejemplo, la experiencia femenina de ir por una calle y ser “molestada” por hombres extraños que celebran algún aspecto de mi anatomía mientras me ordenan sonreír. Puede que no sea confundida con una prostituta, pero bajo eso subyace la idea de que en toda mujer hay una prostituta, y viceversa. Gracias a experiencias como estas, puedo ver con empatía a las *Señoritas*: pues me parece que demuestran y subrayan los estereotipos patriarcales de la feminidad. Entiendo que ellas se sientan (como todas nosotras), parte del artificio, de la mascarada, que saben, como yo, lo que se esconde tras la máscara. Para las mujeres, el precio de esta estrategia es un

profundo sentimiento de alienación. “La mascarada es lo que hacen las mujeres para participar en el deseo masculino, pero a costa de abandonar su propio ser”, citando a Luce Irigaray (9).

Chave formula asimismo la sospecha de que *Las señoritas de Aviñón* perdieron el estatus de madres del arte moderno, el honor de representar el inicio del Cubismo, cuando la crítica empezó a prestar atención al contenido, y, por tanto, cuando se reconoció que eran prostitutas: reconocer que las madres del cubismo eran prostitutas entrañaba admitir que desconocíamos quién era el padre, y peor todavía, dado el contenido negro del cuadro, convertir el cubismo en un bastardo negro, pues siempre se había reconocido en las mujeres más negras de la obra la cuna del nacimiento del cubismo. Yo añadiría que es igualmente crucial el hecho de que la pérdida del estatus de madre coincide con su afiliación a lo negro, pues es en el momento exacto en el que *Las señoritas* se ve despojada de la condición de “primera obra cubista” cuando pasa a convertirse en la obra clave del “periodo negro” de Picasso. Probablemente el cuadro empieza a ser “negro” en el momento en el que la crítica reconoce abierta y unánimemente que estamos ante “putas”.

En definitiva, la crítica masculina asimila las señoritas a una especie de *femme fatale* (entendida como síntoma de los temores masculinos al feminismo) amenazante. Una amenaza cuyo trasunto es el desafío que suponen para el orden patriarcal establecido las reivindicaciones de la mujer, así como la propia presencia de “lo negro” en el continente europeo, que causan un enorme temor en el hombre. Temor infundado, para Chave, quien confiesa: “me hace gracia la respuesta nerviosa a este espectáculo de descarado femenino (el de *Las Señoritas*) por parte de mis colegas historiadores”. Seguramente muchas mujeres nunca se han sentido intimidadas o amenazadas por ellas, ni les parecen tan monstruosas, ni feas, ni sucias, ni deformes; al contrario, quizá las mujeres podamos llegar a verlas, más bien, como nuestras colegas.

Durante la dos últimas décadas la crítica (a la que siempre hemos llamado así, crítica, que en inglés es neutro, pero que, a ojos de las feministas, es fundamentalmente masculina), ha insistido una y otra vez en considerar a las *Señoritas* amenazantes, capaces de amedrentar, dar miedo, feroces, salvajes, enfermizas, y se las ha asociado con la propagación de terribles enfermedades venéreas; incluso se ha puesto en relación su deformación física con la que producía la sífilis, con el miedo a una especie de degeneración y de regresión a un estado salvaje, etc., tal y como hizo William Rubin. Bajo ello late, según Chave, el temor a un tiempo y unas circunstancias en las que se tambalea la hegemonía del hombre; un tiempo en el que la primacía, incluso la viabilidad, de sus modos habituales de percepción y conocimiento empiezan a aparecer no como algo dudoso, sino incluso como algo no muy bien recibido.

A juicio de Chave, las señoritas representan una amenaza para el hombre porque son un conjunto de mujeres experimentadas y trabajadoras que, aparentemente, ni se dejan intimidar ni reverencian a los hombres que se les acercan; son esas “mujeres cuya independencia era claramente amenazante” (según lo había expresado Daix). Chave identifica el miedo que han infundido habitualmente, no sólo con el miedo a la mujer y su independencia (y por lo tanto a la crisis de masculinidad que se empieza a extender en esos momentos de la historia occidental), sino también el miedo a lo africano, a los negros, que en el imaginario colonialista van asociados normalmente, y también, a una sobrecarga de sexualidad salvaje y descontrolada. Ésa y no otra es la verdadera amenaza a la que se refiere la crítica, sólo que de modo velado.

Ambos miedos no son más que uno: el miedo al “otro”, o a “la otra”, a su creciente poder, autonomía y liberación. Para Chave, éste es el contenido principal de una obra como ésta: *Las señoritas de Aviñón* es el síntoma de un temor a la pérdida de hegemonía que experimenta el hombre occidental, ya desde el siglo XIX, es “el reconocimiento y la desaprobación del hecho de que occidente –y su sujeto y socio patriarcal–, está amenazado por la pérdida, por la carencia, por los otros” como ha escrito Hal Foster (10). Por eso Picasso había hablado de exorcismo refiriéndose a ellas; y por eso la crítica les ha asignado un valor apotropaico, pues era un exorcismo contra ese miedo a la mujer, y de rebote, a “los negros”; lo cual explicaría igualmente por qué Picasso se empeñaba una y otra vez en negarlos, con tal de no reconocer esa amenaza.

Así, en las argumentaciones de Chave podemos apreciar cómo se hermana el discurso crítico feminista con el discurso poscolonial. Lo femenino y “lo negro” se entrelazan irremediabilmente en la crítica de arte sobre esta obra. Esto asomaba también en Duncan, para quien, en el contexto de la ideología que transmite la colección del Museo de Arte Moderno, *Las señoritas* muestra una utilización del arte africano no como homenaje a lo primitivo, sino como forma de encerrar, acotar, lo “otro”, aquello cuyo salvajismo animal se opone al hombre civilizado.

Todos los rasgos que la crítica masculina asigna normalmente a *Las señoritas* van asociados no sólo a cuestiones de género, sino también de raza, de ahí que otra línea de lectura de la obra haya sido la poscolonialista, que indaga en este miedo o a lo diferente.

### **La crítica poscolonialista y la cuestión del subalterno.**

La crítica militante de las mujeres será sólo el primer aviso del ataque frontal a la línea hegemónica de interpretación de *Las señoritas*, y sirve de acicate a un tipo de análisis que gravita en torno al problema de la confrontación con “lo primitivo” y “lo otro” no europeo, o no occidental.

Uno de los aspectos más complejos en el análisis de *Las señoritas*, y que más ha acaparado la atención de la crítica reciente, es la presencia de eso que en el momento de las vanguardias recibía el nombre de “arte negro”. Complejo porque el juicio que nos hacemos acerca del encuentro de Picasso, y su banda, con el arte negro suele determinar en gran medida la caracterización que nos hacemos, en términos generales, del primitivismo en el arte moderno. Y una vez admitido el peso que tuvo el primitivismo en la formulación de la modernidad, será toda nuestra definición y visión de lo moderno lo que quedará alterado dependiendo de cómo definamos y valoremos ese encuentro. Es decir, si llegamos a la conclusión de que la mirada que Picasso, Vlaminck, Braque, Derain o Matisse dirigieron hacia el arte primitivo fue colonialista, si reconocemos que ellos compartían los prejuicios imperantes en su época, será todo el fundamento del arte moderno lo que resultará puesto en cuestión. Los estudios poscoloniales inclinan sin duda su balanza hacia esta descalificación, inspirándose en los principios de la teoría poscolonial elaborados por autores como Spivak y Homi Bhabha (11).

Entre los noventa y la actualidad, son muchos los autores que dirigen su atención a este asunto, en concreto, al tratamiento picassiano de “lo negro”, lo “primitivo” o africano: entre ellos, David Lomas, Patricia Leighton y Simon Gikandi (12), aparte del ya mencionado Foster. Se abre paso con ellos una investigación de tipo contextual y antropológico que explora, y acaba vinculando, la presencia de “lo negro” y lo primitivo en la obra a la política y mentalidad colonial de la Europa del momento. La pregunta es: *Las señoritas*, ¿es el testimonio de una actitud de integración o de discriminación?

Leighton y Lomas aseguran que lo fundamental es partir de una asociación habitual en esa época, la de horror y aspecto primitivizante, y creen que la clave se halla encerrada en esa alianza entre una cierta idea de lo primitivo y el asunto de la prostitución. Por eso, sus trabajos rastrean esta cuestión en la ideología y el imaginario de la época. Por supuesto han investigado la idea que se tenía de África en el momento de ejecución de la obra, llegando a la conclusión de que era una idea reductiva, que tendía a la generalización, a mezclarlo todo, y dispuesta a admitir con presteza como característicamente africano cualquier elemento perturbador para Europa.

A partir de un cuidadosísimo estudio del contexto, Leighton defiende la hipótesis de que la pintura suponga una poderosa crítica anticolonialista, avivada por la brutal explotación de indígenas que se sufría en ese momento en el Congo. En suma, Picasso decide africanizar a *Las Señoritas* en un intento de identificarlas con las víctimas de la sociedad moderna, y como forma de manifestar su solidaridad con las campañas anticoloniales del momento.

Es una cara de la moneda, cuya otra cara la proporciona David Lomas, que, partiendo del mismo punto que Leighton, el análisis pormenorizado del contexto, y por lo tanto de las ideas imperantes sobre lo africano o la prostitución, llega a la conclusión de que el “canon de deformidad” de estas señoritas supone la alineación de Picasso con las ideas profundamente negativas sobre lo primitivo y lo negro que circulaban en la época.

Pero hay otra perspectiva más estricta o militantemente poscolonialista, la que va más allá del estudio estricto de la cuestión colonial para plantear la absoluta necesidad de “dar voz a África”, del mismo modo que las feministas dan voz a la espectadora. En esta línea hay que situar el ensayo de Simon Gikandi “Picasso, Africa and the Schemata of Difference”, de 2003 (13), con un enfoque claramente reivindicativo y político. A su juicio, sólo cuando se ceda de verdad la palabra a África, en concreto a las mujeres africanas o afroamericanas, empezarán a desmoronarse los prejuicios presentes en las múltiples interpretaciones que han ido recibiendo esta obra y el propio arte moderno a lo largo del siglo. Pues es todo el discurso sobre el arte moderno el que descansa en la mordaza que cubre las bocas de los “subalternos”, sean éstos mujeres o personas de minorías étnicas. De ahí la necesidad de su deconstrucción, tal y como propone, y en parte realiza, Gikandi,

Su presupuesto de partida es que Picasso estableció relación con los objetos negros, pero separados de los cuerpos; es decir, no le interesaron las personas como seres humanos y productores de cultura.

Gikandi viene a argumentar que, en realidad, las “instituciones interpretativas” de la crítica de la modernidad han minimizado sistemáticamente el papel de África en la configuración del arte moderno

(acusa de ello a Kahnweiler, Rubin y Bois), aunque a primera vista pueda dar la impresión contraria: sobre todo porque esta historiografía, a medida que avanza, va reconociendo el papel psicológico, fetichista, mágico, de lo negro, pero no su papel como influencia artística, sin admitir a los objetos de arte africano como fuentes de una estética formalizada. En este punto creo necesario decir que así como es cierto que la crítica va reconociendo paulatinamente ese papel mágico y místico, no es acertado afirmar, como hace Gikandi, que no ha admitido el arte africano en sus valores puramente formales o plásticos, esto es, como arte. Pues precisamente Kahnweiler, desde los años veinte, valora el ingrediente negro del cubismo sólo y exclusivamente en términos formalistas, y así es retomado precisamente por Bois, e incluso por Rosalind Krauss, en su diagnóstico de “la revolución de los *papiers collés*”. A mi juicio, el artículo de Gikandi está necesitado de la revisión o corrección de este error, aunque, de todas formas, no invalida sus argumentos.

En todo caso, la tesis central de Gikandi es que en el discurso canónico de lo moderno solo se admite la presencia africana, o de lo otro, mediante el inconsciente, lo cual significa que se reconoce su presencia, pero no su visibilidad, no el estatuto de “arte” al arte africano. Solo parece importar el valor ritual, no formal, del arte primitivo.

Gikandi se resiste a la idea de identificar lo africano con lo mítico y místico. E incluso se pregunta de dónde surge esa idea, que nadie parece cuestionar, de que el arte primitivo emerge de una mentalidad mística, preconsciente, y que encuentra su forma ideal en el mito. Y procede, explica, no de etnógrafos académicos, sino de lo que él llama “sucedáneos de los informantes nativos” (aventureros europeos, etnógrafos aficionados, misioneros y funcionarios de la administración colonial) que fueron los primeros en escribir sobre la mentalidad primitiva y los primeros en difundir la noción de que esa mentalidad era mística y mítica, en definitiva, ajena a las formas occidentales de la racionalización. Ese discurso gozaba de una gran cohesión, y por eso es por lo que aunque Picasso cuestionara las prácticas coloniales, acabó reproduciendo el modelo colonialista sobre las sociedades africanas.

Gikandi muestra la convicción de que la única forma de restituir una lectura diferente de lo primitivo, no asimilada al discurso hegemónico de la modernidad, y no tan falseada, es permitir que ese “otro” se manifieste sobre la presencia de lo africano en la constitución de la modernidad, pues hasta que no se le dé voz, ese relato seguirá pecando de incompleto.

Es en este sentido en el que creo que se puede afirmar que sus planteamientos no se detienen en el mero análisis de corte poscolonialista, y se podrían asimilar a algunas de las premisas de los *Subaltern Studies* (14).

En el campo de los *Subaltern Studies*, que nacieron aplicados a la historia de la India colonial, autores como Chakrabarty reivindican una historia fundamentada en la idea de que los subalternos no habrían estado en un estado prepolítico que les apartaba de toda acción histórica, sino que intervienen, “labran su propio destino”. El problema, naturalmente, es que los archivos no recogen documentos de los subalternos (por algo se preguntaba Foucault qué son los archivos y cómo se produce un archivo), razón por la cual, para trazar esa historia hay que recurrir a otras disciplinas, capaces de dar cuenta de las experiencias de los subalternos (economía, sociología, antropología, etc.).



Del mismo modo, en el caso de las *Demoiselles d'Avignon*, la historia de la que tenemos constancia y documentos es la historia de los dominadores; y así, también en nuestro caso es difícil otorgar la palabra a los subalternos –mujeres o africanos– representados en el cuadro, que, debido a ello, parecen quedar condenados a seguir siendo objetos, nunca sujetos de la historia. El problema es: ¿cómo damos la palabra al subalterno, tal y como pide Gikandi?: y quizá encontremos la respuesta no exactamente en otras disciplinas, sino desplazándonos de la teoría del arte y el propio relato histórico-artístico al campo de la práctica artística: por ejemplo en las versiones alternativas de la obra, entre irónicas y críticas, que ofrecen Faith Ringgold en *Picasso's Studio*, 1991 (il. 1) o Rafael Agredano en *Avignon Guys*, 1994, (il. 2). Quizá sea a los artistas a quienes haya que interrogar, hipótesis que aquí me limito a sugerir, y que me gustaría examinar en otro lugar.

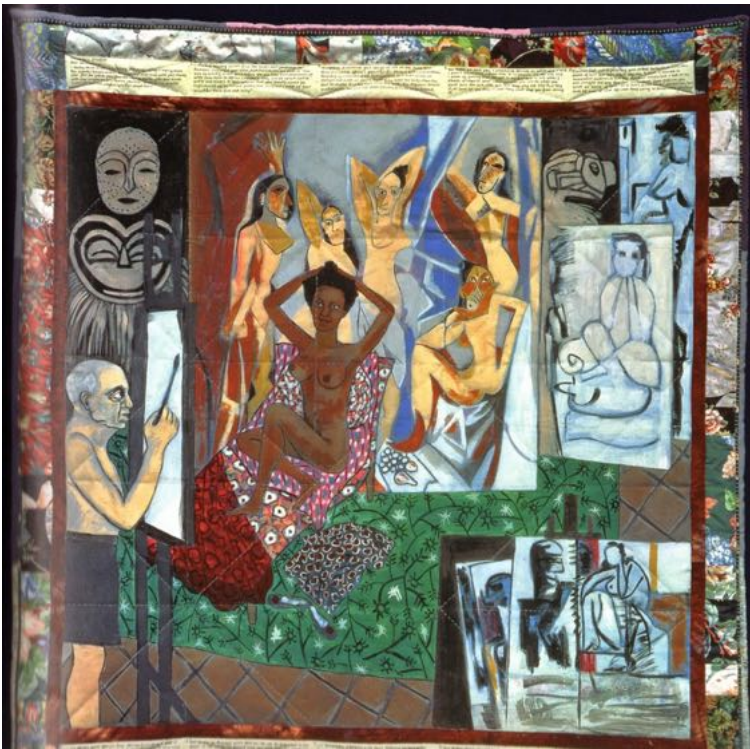
Sexualidad femenina y África se encuentran en territorios convergentes, pues al fin y al cabo ambos aparecen en *Las señoritas* bajo la forma de lo bestial, lo irracional, el horror, lo mágico e intuitivo. Calificativos, todos ellos, que, examinados de cerca, más que describir a la mujer, lo africano o lo primitivo, delatan el temor a “lo otro”, y, por tanto, la mentalidad de los blancos originarios de la Europa colonial del siglo XX: la mentalidad bajo la que se pintó *Las señoritas*, y bajo la cual se interpreta la pintura. Esta es una de las deducciones a las que lleva la deconstrucción de los discursos en torno a esta obra. Como se ha podido ver, tanto los enfoques poscoloniales como los feministas son crítica militante, sin duda alguna, pero, al fin y al cabo, tan ideológica como aquella a la que tratan de combatir, por mucho que ésta última se haya revestido siempre de una presunta neutralidad.

Y es que como afirmaba Régis Débray en *Vida y muerte de la imagen* el lenguaje que habla la imagen ventrílocua es el de su contemplador, y cada época ha tenido su manera de leer las imágenes: “estas ‘lecturas’ nos dicen más cosas sobre la época considerada que sobre los cuadros. Son tanto síntomas como análisis” (15).

## Notas

1. KAHNWEILER, D.H.: *El camino hacia el cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, págs. 41-42.
2. STEINBERG, Leo: "The Philosophical Brothel", en *Art News*, vol. 71, n. 5 y 6, septiembre 1972 y octubre 1972, págs. 22-29 y 38-47.
3. STEINBERG, Leo: "Reflections on the State of Criticism", en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972.
4. BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000; se percibe también en Panofsky cuando afirma: "No hay espectador que sea del todo ingenuo", o bien que es imposible no tener en cuenta que el propio bagaje cultural aporta algo al objeto que el espectador experimenta, en PANOFSKY, Erwin: "La historia del arte en cuanto disciplina humanística", en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 31.
5. DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid, Pre-textos, 2004, pág. 13.
6. DUNCAN, Carol: "MoMA's Hot Mamas", en *Art Journal*, vol. 48, n. 2, verano 1989, págs. 171-178.
7. STEINBERG, Leo y DUNCAN, Carol: "From Leo Steinberg", en *Art Journal*, vol. 49, n. 2: *Depictions of the Dispossessed*, verano 1990, pág. 207.
8. CHAVE, Anna C.: "New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism", en *Art Bulletin*, vol. 76, n. 4, diciembre 1994, págs. 597-611.
9. CHAVE, A. (1994) op. cit., p. 599.
10. Pues, en efecto, también Hal Foster se había referido a la mezcla de dominación y miedo ante la dominación por el "otro" presentes en los fantasmas primitivistas del hombre occidental, en FOSTER, Hal: " 'Primitive' Scenes", en *Critical Inquiry*, vol. 20, n. 1, otoño 1993, págs. 69-102.
11. Para lo fundamental de esta teoría es útil consultar MOORE-GILBERT, Bart: "Spivak and Bhabha", en SCHWARZ, Henry y RAY, Sangeeta: *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell, Malden-Oxford, 2000, págs. 451-466, o leer BHABHA, Homi: "On Mimicry and Man: The Ambivalente of Colonial Discourse", en *October*, vol. 28, *Discipleship: A Special Issue on Psicoanalysis*, primavera, 1984, págs. 125-133.
12. LEIGHTEN, Patricia: "Colonialism, *l'art nègre*, and *Les Demoiselles*", en GREEN, Ch. (ed.): *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge 2001, págs. 77-103; LOMAS, David: "In Another Frame: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology", en ese mismo libro, págs. 104-127. Para Gikandi, ver siguiente nota.

13. GIKANDI, Simon: "Picasso, Africa and the Schemata of Difference", en *Modernism/Modernity*, vol. 10, n. 3, septiembre 2003, págs. 455-480.
14. Para la historia y naturaleza de los *Subaltern Studies* CHAKRABARTY, Dipesh: "A Small History of Subaltern Studies" en SCHWARZ, Henry y RAY: Sangeeta, *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell, Malden-Oxford, 2000, págs. 451-466, y CHAKRABARTY, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
15. DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 52.



1. RINGGOLD, Faith: *El estudio de Picasso* (Colección francesa, Parte 1, # 7), 1991, acrílico sobre textil, 285 x 265 cm, ACA Galleries (Nueva York y Múnich).



2. AGRELANO, Rafael: *Avignon Guys*, 1994, óleo sobre lienzo, 213 x 203 cm., Fundación Fran Daurel (Barcelona).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El cambio de estilo según Thomas Crow. Confrontaciones teóricas

Marlen Mayela Mendoza Morteo  
Universidad de Barcelona

### Resumen:

Este artículo se centra en la aportación metodológica del historiador americano Thomas Crow en torno al tema del cambio de estilo. Este autor, en lugar de basar el análisis solo en las semejanzas entre las obras de arte, sugiere observar el *movimiento estilístico*, es decir, asimilar las variaciones como una *continuidad*. El énfasis metodológico está puesto no ya en la permanencia de las normas establecidas, sino en la variación estrechamente vinculada al contexto social que las produce. El texto desarrolla sobre todo las contribuciones metodológicas de Crow que no *silencian*, sino que *evidencian* relaciones de poder y dependencia en el campo artístico que suelen darse entre el aprendiz y el maestro, en particular en la pintura francesa del siglo XVIII.

### Abstract:

*This article focus on the methodological contributions of the American historian Thomas Crow, about the change of style as a subject. This author, instead of basing the analysis only on the similarities between the works of art, he suggests to observe the stylistic movement, this means, to assimilate variations as a continuity. The methodological emphasis is based not in the stablished norms permanence, but on the variation which is strongly related to the social context on which they are produced. This text mainly discusses the Crow's methodological contributions which do not silence, but which show power and dependence' relationships on the field of art which usually occurs between the trades and the master, particularly in the French painting of the 18<sup>th</sup> Century.*



## Introducción

¿Es el análisis del cambio de estilo una metodología de estudio vigente para la historia del arte actual? A la luz de la corriente de pensamiento de la *Nueva Historia del Arte* y particularmente de los llamados “estudios visuales” el tema del cambio de estilo suele ser calificado de anticuado y anacrónico (1). Derivado de esta postura general, el análisis estilístico no se presenta como una metodología de vanguardia para las nuevas historias del arte más contemporáneas. Por ejemplo, ante el enfoque americano de la *New Art History* de década de los 80, —que dicho sea de paso, no es ya el último movimiento en la historia del arte—, se da un mayor enfoque hacia la ‘cultura visual’, los ‘estudios de género’, el ‘feminismo’ y las visiones teóricas del postestructuralismo y el psicoanálisis.

Esta es la postura que por ejemplo se desarrolla en los textos de Keith Moxey (1994 y 2001), profesor del departamento de historia del arte de la Columbia University en Nueva York (2) y que en el año 2005 ofreció una conferencia en la Universidad de Barcelona sobre la historia del arte en los Estados Unidos (3). Los temas que se presentan en su libro *Teoría, práctica y persuasión* (2004), evidentemente ya están muy alejados de una metodología de historia del arte tradicional. Por el contrario, los brincos disciplinares que se plasman en cada uno de los capítulos hablan de un ‘híbrido disciplinar’ que puede tomar elementos del psicoanálisis más freudiano, como de la iconografía de Panofsky. Los temas sin embargo, siguen siendo las imágenes del pasado. Y aunque es difícil encontrar referencias sobre los *estilos*, aún persisten algunas alusiones tangenciales.

Evidentemente, en el marco de los estudios visuales la centralidad se ha desplazado a la capacidad de relacionar las disciplinas y de establecer nuevas relaciones a viejos temas. Por ejemplo, cuando Moxey trabaja la figura de Alberto Durero, pone el énfasis en la estructura mental y la melancolía no ya del propio artista, sino en la del historiador que ‘devela’ a Durero. De acuerdo a Moxey, Erwin Panofsky en tanto historiador se identifica *inconscientemente* con Durero y de ahí deviene toda su construcción teórica. Se ha creado por lo tanto un desliz metodológico que va de analizar la obra y las imágenes, a las dimensiones de la personalidad enfocadas desde el psicoanálisis y buscando relaciones entre el historiador y los artistas.

Podemos decir entonces, que de cara a este ‘giro disciplinar’ demostrado en el ejemplo precedente: ¿el tema del *cambio de estilo* está condenado al fracaso frente al aturdimiento y la sobresaturación que un concepto como el de estilo tiene? Evidentemente, es innegable que uno de los temas que más se ha estudiado en la historia del arte es el problema del *estilo*. Historiadores como Meyer Shapiro, E.H. Gombrich y Arnold Hauser han dedicado parte de su obra al análisis de eso que se hace llamar ‘estilo’. Y aunque no hay un consenso sobre su propia definición, es rotundo el énfasis que la historia del arte ha dedicado hasta hace unas décadas al tema estilístico (4).

Muchas galerías y museos continúan exponiendo bajo el modelo de los grandes períodos estilísticos, eso también es indudable. Pero en este texto no nos referiremos al análisis convencional del arte como ‘sucesión de estilos’, sino a las características (causas) del *cambio* de un estilo a otro. Desde un punto de vista sociológico los estilos cambian porque responden a una base de movimientos que desde el ámbito de

‘lo social’ modifican la forma de hacer ‘lo visual’. Esta es la perspectiva sobre todo defendida por autores como Pierre Bourdieu (1995), Vera Zolberg (2002) y Diane Crane (1987) más asociados a la sociología del arte.

Es de esperar que además de sociólogos que han abordado parcialmente el cambio de estilos, también existan historiadores del arte que desde la disciplina han hecho aportaciones al tema. Pero lo que se pone de manifiesto en la actualidad es que frente al análisis estilístico hay quienes lo defienden y lo rechazan como metodología de análisis prometedora.

A este respecto, y partiendo en primer lugar del concepto de estilo, James Elkins en su artículo sobre el “*Style*” (5) menciona que hay dos formas generales de entenderlo: una que lo presenta en su carácter individual (el estilo de un artista); y otra que lo asume en su dimensión colectiva (estilo general). En esta variedad de interpretaciones, las formas de analizar el estilo van desde los estudios conceptuales del término, hasta la negación radical del mismo, argumentando que es una construcción falaz y arbitraria resultado de la ciencia positivista.

De acuerdo al historiador James Ackerman (6), y en ello coincidimos, el tema del estilo ha perdido centralidad en la práctica de la historia del arte, sobre todo frente al impacto del estructuralismo de los años 60, el postestructuralismo, el neomarxismo, el feminismo y otros modelos críticos de interpretación provenientes de las humanidades. Nos encontraríamos actualmente ante una búsqueda de nuevas dimensiones que incluso desacreditan el concepto mismo de ‘estilo’.

Pero ¿cuál es el alcance de las más recientes y novedosas propuestas de la historia del arte frente al fenómeno artístico del cambio de estilo? ¿Se trata realmente de dos visiones y temáticas irreconciliables? ¿Realmente rechazan de manera general y tajante la noción de estilo y de cambio de estilo? ¿Podríamos decir que todos los exponentes de las nuevas escuelas coinciden en que el estudio del estilo y su cambio es un tema superado, y por lo tanto anticuado y pasado de moda?

### **Contribuciones de Thomas Crow**

Ante el mosaico de posiciones que circundan la noción de los estilos en el arte, esta comunicación ha tenido como objetivo centrarse en las ideas sobre el cambio de estilo propuestas por uno de los historiadores del arte cuyos trabajos se han debatido en el marco de los llamados estudios visuales: Thomas Crow. El objetivo es indagar si las ideas de Crow, relacionado con nuevas propuestas metodológicas de autores como Keith Moxey, Michael Ann Holly y Norman Bryson, amplían la historia del arte tradicional –en el análisis estilístico– mediante una metodología alternativa a la propiamente disciplinar, o si se descarta todo efecto relacional con el concepto de cambio de estilo para centrarse en investigaciones de carácter más interdisciplinar de cara a la “proliferación de diferentes historias del arte” tal y como lo propone K. Moxey.

Thomas Crow, más asociado a nuevas visiones de la historia del arte, representa un ejemplo reciente de una propuesta que a contracorriente se ha interesado por el cambio de estilo. Curricularmente, es un

historiador y crítico de arte que ha sido profesor y director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Yale y ha ocupado el cargo de director del Getty Research Institute de Los Ángeles. Como investigador se ha centrado en indagar en las relaciones entre la creación artística y la sociedad, dando mucho énfasis al rol del arte en la cultura moderna. Entre sus textos más sobresalientes se encuentran *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria* (1995); *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII* (1985); y más recientemente *El Arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (1996).

En España, no es sin embargo un autor sumamente conocido a pesar de que promueve un enfoque metodológico distinto y crítico al positivismo más convencional. En particular, en su análisis sobre la pintura francesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX nutre el estudio del cambio de estilo neoclásico haciéndolo un tema interesante y controvertido, sobre todo porque devela relaciones de dependencia, imitación y poder entre los discípulos y el maestro.

La postura de Crow de cara a los estudios visuales de la escuela americana puede significar una aportación metodológica diferente en el análisis estilístico. En su texto “Observations on Style and History of French Painting on the Male Nude” (1994) y compilado por Norman Bryson en *Visual Culture: Images and Interpretations* (7) se pregunta: ¿cuándo puede un cambio drástico en el estilo artístico, ser una forma de continuidad? Con esta pregunta y el desarrollo posterior que realiza, Crow pone en cuestión desde la propia visión crítica de los estudios visuales todo aquel planteamiento de que hablar del “cambio de estilo” y del “estilo” en si mismo es un tema irrelevante.

A este respecto y frente a las posturas teóricas precedentes, ¿qué tiene de novedoso el enfoque de Thomas Crow? El primer punto es que en lugar de basarse en las semejanzas y parecidos entre las obras, sugiere observar el *movimiento estilístico*, es decir, asimilar las variaciones hechas sobre el lienzo pero siempre en el marco de una *continuidad* con el modelo precedente, que se cristaliza con la norma establecida por el maestro tutor de los aprendices que generacionalmente van ‘desplazando’ y adoptando el canon (8). Es decir, el cambio de estilo, aún el más drástico, puede ser una forma de variación dentro de una *continuidad*.

Por lo tanto, el énfasis metodológico está puesto no ya en la permanencia de las normas establecidas, sino en la *variación*, y sobre todo en las condiciones de posibilidad para que dicho cambio pueda darse. La aportación de Crow sobre el cambio de estilo en relación a estudios precedentes es la *inversión metodológica* que realiza y el estudio de lo que llamaremos “la anomia del cambio de estilo”. En su ensayo sobre el desnudo masculino en la pintura francesa, Crow a diferencia de las teorías que han abordado el tema, entiende el cambio no como ruptura sino como continuidad. Basándose en algunas obras de Jean-Germain Drouais, Anne-Louis Girodet, Pierre-Narcise Guérin y otros pintores de la época, deduce que el cambio dentro del estilo no se traduce *necesariamente* en una variación. ¿Cómo se explica esto?

En contra de lo que dicen otros autores que conciben el cambio como transformación, desviación y ruptura (9), Crow enfatiza que el *cambio drástico en el estilo artístico* puede ser una forma de continuidad cuando se desarrollan relaciones de dependencia y sumisión voluntaria mediante procesos psicológicos de identificación entre el discípulo y el maestro. En este punto la noción de Crow sobre la continuidad del estilo en la diferencia, se acerca a la idea de “secuencia estilística” de George Kubler (10) pues siempre

hay una estimulación, una reacción estilística colectiva que para T. Crow representa la expresión de una dinámica social más compleja en el ámbito del arte: la existencia de obras que pueden ser *reactivas* o *pasivas* frente al paradigma dominante; las relaciones de interdependencia entre el maestro y el pupilo dentro del margen del estudio; y el comportamiento ‘políticamente correcto’ de los aprendices frente a la tradición que les precede y los educa.

Ello quiere decir que hay modificaciones al estilo general, que no necesariamente se traducen en la independencia del marco normativo por parte del artista innovador. Crow lo plantea dentro de la dinámica social y psicológica que se da en el *estudio* o taller, como espacio de formación artística de los discípulos frente a la figura del maestro. En este punto amplía la noción de Meyer Shapiro, quien en sus aportaciones al cambio de estilo pone el énfasis en las contingencias y excepciones, argumentando que existen factores históricos y *psicológicos* no determinados, quedándose en un nivel muy general de la dinámica social, pero ya tomando en cuenta la cuestión de la subjetividad (11).

T. Crow dice lo que la historia del arte tradicional no quiere decir. Tal y como Pierre Bourdieu plantea –y devela–, en el campo de la Academia existen relaciones de poder que jerarquizan y moldean la producción del conocimiento. Así, mientras Crow lo hace en la Academia de arte en el siglo XVIII, Bourdieu lo hace sobre la *academia* universitaria del presente:

“En efecto, no se puede disociar la intención de establecer la estructura del campo universitario – espacio de muchas dimensiones, construido sobre la base del conjunto de los poderes que pueden devenir eficientes en un momento u otro, en las luchas de competencia– y en la intención de describir la lógica de las luchas que, al encontrar su principio en la estructura, aspiran a conservarla o a transformarla redefiniendo la jerarquía de los poderes (y por lo tanto de los criterios)” (12).

Thomas Crow nombra con todas sus letras las relaciones de dominación y dependencia que se escondían en el estudio de David y detrás de las obras que paradójicamente se enfocaban en el discurso a la libertad del individuo y el afán liberador del modelo clásico. En pinturas como *El juramento de los Horacios*, lo que se plasma es sobre todo el afán neoclásico entendido como el seguimiento y reinterpretación de los valores del clasicismo: de sacrificio de la dimensión individual por una causa común, la República, la mayoría, el Estado. (il.1)

David cristalizaba el espíritu del pintor de historia tan ansiado por el siglo. Pintor del antiguo régimen pero que augura la Revolución francesa, un oficial republicano y artista de la corte de Napoleón. Reconocido a posteriori como reformador de la escuela francesa por ‘crear un arte que reuniese las tendencias conflictivas del siglo’ que se había reclamado periódicamente una reforma artística, pero antes de David nadie había templado un fuego reformador. Según el especialista Michael Levey, cristaliza la ‘nueva tendencia del gusto francés’ (13).

Pero ¿qué pasaba al interior del estudio de estos pintores-maestros revolucionarios? La situación de dependencia, encargo y sumisión no era muy distinta a la que hoy en día subsiste en el campo de la Academia universitaria, y en nuestros departamentos de historia del arte. Como es bien sabido, el cuadro de los *Horacios* logró ser enviado a tiempo a París gracias a la colaboración Drouais en el mismo, ya que

para el Salón de 1785 lograron completarlo en un limitado margen de tiempo. De acuerdo a Crow, David le había asignado a su discípulo “la responsabilidad exclusiva de completar la figura de Camila en el extremo derecho de la composición, aplicando toda la textura final, el color y el detalle sobre el boceto de su maestro” (14).

Drouais siguió los propios bocetos para la realización de la figura de Camilla, que ‘habría de ser una demostración clara de su madurez y virtuosismo’ aunque finalmente quedó subordinada a la opinión y rehechura de David que no había quedado satisfecho con el resultado de su alumno emulante. Según Crow en un principio la idea fue contrastar ambas imágenes que a modo de contraste entre los personajes –y los sexos– demostrase también las diferentes autorías. “Tanto la iniciativa de Drouais, finalmente abortada, como la reacción de David hicieron de la historia de los Horacios un terreno en el que sus propias relaciones pudieran desarrollarse hasta el final. Aunque los rastros del conflicto en este caso quedaron ocultos en el resultado final, había llegado a ser parte del proceso de trabajo, incluso cuando el discípulo se quedaba a solas pintando” (15).

Pero lo que Crow resalta sobre todo es la ‘destrucción emocional de Drouais’ frente a su trabajo como ayudante. Además del caso de los Horacios, le asignó a Drouais un componente subordinado de la composición, le dejaba entrar al campo pero de una manera condicionada a la jerarquía, Drouais obligado por el autoritarismo rígido de la Academia se veía “obligado por la disciplina oficial a canalizar su enorme ambición y la idea que tenía de sí mismo en el simple ejercicio de estudiante” (16).

La vigencia de Crow está precisamente en la descripción de esa ‘parálisis terrible de la voluntad ante la autoridad’ que por ejemplo un sociólogo clásico como Max Weber habría llamado ‘dominación voluntaria’. En efecto, David en tanto maestro va moldeando a su propia *emulación* como él mismo lo llamó. Crow recuerda también que cuando Jean-Germain Drouais comienza a trabajar en sus propias composiciones, haciendo cambios sustanciales en el gesto y las poses, ‘incluso ahí David estaba supervisando el proceso’ (17).

Drouais está en medio de la preocupación por la autoridad y su transición de una generación a otra porque se ve capaz de superar a su maestro. Es él en su rol de aprendiz que resiente el dilema de estar a la sombra de su mentor, ya que como él mismo lo plantea se encuentra en una paradoja de creación siempre en relación a su maestro: “No emprendería, ni sería honrado que lo hiciera, un tema que tú hubieras hecho, y si adopto alguno análogo a uno de los tuyos seré objeto de burla” (18).

La dependencia con respecto a su maestro hacía de Drouais un artista prometedor situado entre el estilo anterior de su maestro y el deseo de innovar los temas y las formas a fin de romper eventualmente la herencia de David. Y eso, de acuerdo a una cita del pintor Pierre a d’Angiviller resaltada por Crow, implicaba superar el estilo del maestro: David [...] ya ha orientado a su discípulo para que adopte un estilo que está lejos del suyo propio, y hace bien al actuar así, porque si *Monsieur* Drouais continúa avanzando en este estilo, superará en él a su maestro. Y entonces estallará la guerra! (19).

El ‘coste objetivo de la estrecha relación entre maestro y discípulo’ resulta ser muy elevado. Este es el alcance del enfoque de Crow, pues la relación de David contra Drouais es en últimos términos un ejercicio



de dominación y sumisión. Es especialmente significativo el seguimiento que hace Crow sobre la última pintura de academia que haría Drouais en 1787 por encargo de David. En *Filoctetes en Lemnos* (20), Drouais antes de morir de viruela, siente que ‘es sólo porque David se lo pide’ que realiza la composición, porque si por él fuera ya se hubiera eximido de hacerlo. En una de las cartas que rescata Crow, Drouais incluso dice a David en medio de su agonía: acósame, ‘golpéame con la espuela y con fuego en mi estómago’ (21).

A la muerte de Drouais sería Anne-Louis Girodet el exhortado a emularle en su relación de alumno heredero de David. Y este es el ejemplo que Thomas Crow desarrolla con más profundidad por la complicada relación que se desprende. Poniendo énfasis en la “atmósfera competitiva del estudio” de Jacques-Louis David, de Crow se deduce que en ocasiones cuando el fenómeno del cambio de estilo no genera ruptura, ello se debe a que hay una fuerte identificación entre los discípulos y la figura del maestro.

### **A modo de conclusión**

Los estudios, entendidos como institución simbolizan el espacio donde se cristalizan todas estas relaciones de poder y donde los principiantes iniciándose pueden aceptar la norma o revelarse frente a ella. De esto es de lo que habla T. Crow, de las relaciones de dominación, entendidas como relaciones que se sustentaron en un ejercicio de violencia sobre los aprendices. Y en términos concretos, esto significa que el historiador ha de señalar sin tapujos las relaciones de jerarquía, permanencia y consentimiento que se establecían entre los diversos discípulos –como y Anne-Louis Girodet– en torno al estudio del maestro: Jean-Louis David.

De esta forma, Crow incluye en el estudio del cambio artístico y su continuidad el factor psicológico, en particular, el fenómeno de la *transferencia* cristalizado en una relación de dependencia entre el alumno y el maestro, donde el comportamiento correcto es aquel que sigue la norma, o por lo menos, aquel que no hace evidente y flagrante una variación al estilo. Con esto, Crow se introduce en el marco de las relaciones de poder en el campo del arte a la manera de Pierre Bourdieu pero desde la esfera micro social. Interesado en la personalidad y en las relaciones intersubjetivas, Crow baja del plano macro las teorías previas sobre el cambio estilístico explicando el proceso de sumisión-dependencia-autoridad en un caso particular.

La propuesta del dinamismo generacional y luchas e innovaciones en los campos de Bourdieu, había planteado con anterioridad la batalla social por el reconocimiento entre los grupos de artistas portadores de la tradición y aquellos que intentan ingresar al campo, pero hasta el momento ningún autor había tomado en cuenta el fenómeno del subterfugio en el cambio estilístico. Es decir, tal y como lo plantea Crow en el caso David-Girodet, el hecho de introducir cambios desde la posición de aprendiz en el estilo dominante sin que la condición del maestro –que es quien finalmente firma la obra– se vea afectada o devaluada por un pupilo más competente, es la prueba fidedigna de que el cambio dentro del estilo técnico puede orientarse hacia la continuidad y permanencia de la norma, y no hacia la ruptura con la tradición dominante.

Finalmente, con la introducción de la variable de dependencia psicológica de Crow entre el aprendiz (o el ‘recién llegado’ en la terminología de Bourdieu) y el maestro (portador legítimo de la tradición), puede ampliarse el marco de aplicabilidad del planteamiento del sociólogo francés en torno al fenómeno del cambio de estilo.

En conclusión, las nociones de proceso de sumisión-dependencia-autoridad en torno a la organización social y división del trabajo dentro de la dinámica del *estudio*, enfatizan que el *cambio drástico en el estilo artístico* puede ser una forma de continuidad. Con ello, las observaciones de Thomas Crow se afirman como complementarias a las propuestas de autores tan diversos como Vitautas Kavolis, George Kubler y Pierre Bourdieu, quienes desde distintas posturas teóricas y disciplinarias han trabajado directa o indirectamente el cambio estilístico.

Lo que Crow demuestra es que normalmente, detrás de la forma hay relaciones de poder. Ello representa un ejemplo a contracorriente de la historia del arte tradicional y que se ha interesado por el cambio estilístico. En relación a la literatura precedente que abarca desde la historia social hasta la sociología del arte, Crow pone en cuestión desde la propia visión crítica de los estudios visuales todo aquel planteamiento de que hablar del “cambio de estilo” y del “estilo” en si mismo es un tema irrelevante.

Detectar los silencios de los historiadores corresponde a diferenciar cuándo habla el político y cuándo habla el científico. Como podría plantear Max Weber, la metodología es finalmente la ideología del escritor. Es por ello que Thomas Crow es un autor vigente que reaviva también el estudio del cambio estilístico desde una metodología que cuestiona el formalismo de la tradición positivista. Para los franceses suele ser un “enfant terrible” en la historia del arte, y para los norteamericanos es un marxista interesado por la ‘esfera pública’. Pero lo que es un hecho es que ve el arte como espacio de recepción crítica y espacio social.

De cara a la historia del arte en general, y ya no solo restringido al tema del estilo, es importante resaltar que Crow propone como él mismo afirma una “democratizadora manera de entender y practicar la historia del arte”, una disciplina que sea consciente de la necesidad de orientarse hacia el gran público, cito in extenso:

“En principio siempre he pensado que la historia del arte no es una suma de ‘momentos sublimes’ solamente atendibles por selectas y reducidas audiencias. En sus obras, los artistas, más allá de las neurosis personales, plantean muchas veces relaciones intersociales, problemas de la vida cotidiana, cuestiones del día a día. Pueden también mostrar su desacuerdo con el sistema social dominante, con el ‘espacio público’ o social, con lo que yo mismo he denominado la ‘esfera pública’. En consecuencia nosotros, los historiadores, no deberíamos movernos sistemática e inercialmente en círculos concéntricos en torno a los análisis formalistas, iconológicos, biográficos, filológicos o, lo que es aún más grave, en círculos concéntricos en torno a nosotros mismos o en torno a cuestiones que podríamos llamar esotéricas que no tienen ningún interés para los que nos leen o los que nos escuchan” (22).

¿Qué implicaciones metodológicas tienen estas declaraciones de Thomas Crow? O en otras palabras ¿Cómo se traduce un posicionamiento de tal envergadura en torno a la manera de *hacer* historia del arte? y en particular, sobre el tema del cambio estilístico. Desde mi punto de vista, se traduce en una escritura

que evidencia y dice los intrínquilos que están detrás de las obras producidas por artistas que en tanto su rol de aprendiz o de maestro *ejercen* una dinámica de dominación y dependencia según corresponda. En medio de este entramado de jerarquías se ubica también el cambio de estilo, que por lo tanto deja de ser una mera sucesión de modos de hacer a la manera de la historiografía descriptiva, formalista y tradicional.

Finalmente es de resaltar de cara al ejercicio del *hacer historia del arte* la iniciativa de Crow y su preocupación por extender las audiencias a quien se ha de dirigir el historiador del arte. Pensando sobre todo en “audiencias menos cualificadas, más híbridas, aunque, evidentemente, interesadas” (23), Crow da un halo de luz a las viejas maneras de hacer historia del arte, elitistas e interesadas en mantener cuotas de poder en los propios departamentos de historia del arte. Es como si del análisis de las formas de ejercer violencia en las Academias de arte del pasado, Crow diera el salto a las formas presentes de ejercer violencia mediante la dominación y la sumisión complaciente en los campos más reaccionarios de la academia universitaria dedicada al estudio del arte, para dar una voz crítica *también* bajo un sentido de congruencia entre lo que se estudia, cómo se estudia y cómo se enseña.

Pasando de un modelo exclusivo y excluyente de hacer historia del arte, T. Crow como uno de los historiadores más reconocidos en Estados Unidos, se posiciona por una *democratización* del público al que en teoría se ha de dirigir la disciplina. Enfocándose ya no sólo a las elites más reducidas y sofisticadas que pueden seguir un seminario de filosofía, sino también a aquellas personas que **necesitan** el arte y lo demuestran en su interés no siempre especializado: “Mi ‘historia del arte’ no va dirigida únicamente a una audiencia capaz de seguir un seminario de filosofía, sino a *aquella que necesita sentir, vivir y comprender* el arte ante la creciente internacionalización y globalización en la que estamos inmersos” (24).

A este respecto las *tertulias dialógicas de arte*, en la Escola de la Verneda en Barcelona, dirigidas a mujeres sin estudios académicos y de construcción democrática del conocimiento, basadas en la pedagogía crítica de Paulo Freire y el aprendizaje dialógico de Ramón Flecha son un ejemplo de extensión de las audiencias “no expertas”! de la historia del arte.

Hoy por hoy, el arte no puede encerrarse, aunque en ocasiones parezca que haga lo contrario, en un círculo elitista, inaccesible y críptico. Hay que fomentar, como en otro nivel ocurría en las cortes barrocas, manifestaciones artísticas: exposiciones, publicaciones, conferencias, coloquios, etc., que puedan ser entendibles y gozadas por una amplia mayoría (25).

## Notas:

1. Véase GUASCH, Anna: “Estudios visuales. Un estado de la cuestión” en *Estudios Visuales*, nº 1, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), noviembre 2003, págs. 8-16.
2. Véase MOXEY, Keith: *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2004 [1994].
3. La conferencia referida se realizó en el Departamento de Historia del arte de la Universidad de Barcelona en noviembre de 2005, con el título “La historia del arte en los Estados Unidos: Pasado y Presente”. En la misma línea, la profesora Michael Ann HOLLY del Sterling and Francine Clark Art Institute, ofreció la conferencia “The melancholic art”.
4. Véase para algunos ejemplos al respecto a HAUSER, Arnold: “Estilo y cambios de estilo” en *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1961, págs. 274-310; SCHAPIRO, Meyer: *Estilo*, Buenos Aires, Paidós, 1962; GOMBRICH, Ernst: “La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto” en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre valores en la historia y el arte*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004 [1979], págs. 60-92.
5. Véase ELKINS, James: “Style” en *The Dictionary of Art*, vol. 29, New York, Grove Turner, 1996; donde menciona que hay cuatro tipos de estilos: 1) monada: estilo indivisible (estilo de los primitivos); 2) díada: estilo temprano y estilo tardío; 3) triada: estilo temprano, medio y tardío; 4) tetra: infancia, adolescencia, madurez y senectud (o aceleración, fijación, diferenciación e innovación); y estilos no encajables en los anteriores.
6. Cf. ACKERMAN, James: *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Massachussets, The MIT Press, 1991.
7. BRYSON, Norma; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith: *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover (New England), Wesleyan University Press, 1994.
8. A este respecto es indudable la similitud con el planteamiento de Bourdieu sobre el *desplazamiento* que se da cuando se ‘hace época’, Véase BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].
9. Véase las propuestas teóricas sobre la modulación contingente de alternancia de SEUPHOR, Michel: *El estilo y el grito: catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, Caracas, Monte Ávila, 1970 [1965]. También la lógica de la moda de GOMBRICH, E. (2004), op. cit. El cambio paradigmático de KUHN, Thomas: *La Estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971 [1962]. El acoplamiento estructural de las condiciones de producción y recepción de BANDIER, Norbert: *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999. Así como las estructuras sociales de ZOLBERG, Vera: *Sociología de las artes*. Madrid, Fundación Autor, 2002 [1990]; y CRANE, Diana: *The Transformations of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago, 1987.

10. KUBLER, George: *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nerea, 1988 [1962].
11. Lo mismo ocurre con un autor más antiguo Vytautas Kavolis, quien a pesar de su análisis reduccionista, señala que en algunos de los casos “se advierte que una variable subjetiva parece influir sobre la vinculación del arte y la economía”, KAVOLIS, Vytautas: *La expresión artística. Un estudio sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970 [1968], pág. 33.
12. BOURDIEU, Pierre: *Homo Academicus*, España, Siglo XXI, 2008 [1984], pág. 30.
13. Cf. LEVEY, Michael: *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, Cátedra, 1994 [1992].
14. CROW, Thomas: *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*, Madrid, Machado Libros, 2002 [1995], pág. 73.
15. CROW, T. (2002) op. cit. p. 75.
16. CROW, T. (2002) op. cit. p. 89.
17. Véase DROUAIS, Jean-Germain: *Mario en Minturno*, 1786, Óleo sobre lienzo, 271 x 365 cm, Paris, (Francia) Musée de Louvre.
18. CROW, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989 [1985], pág. 96.
19. FURCY-RAYNAUD, M.: ‘Correspondance de M. Angiviller avec Pierre’ en *Nouv. Archus*, 1906, págs. 194-5, citado por CROW, T. (1985) op. cit. p. 95.
20. DROUAIS, Jean-Germain: *Filoctetes en Lemnos*, 1788, Óleo sobre lienzo, 223 x 173,5 cm, Chartres (Francia), Musée des Beaux-Arts.
21. CROW, T. (1985) op. cit. p. 103.
22. GUASCH, Anna: “Thomas Crow” en *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2007, pág. 32.
23. GUASCH, A. (2007) op. cit.
24. GUASCH, A. (2007) op. cit. p. 32-33.
25. GUASCH, A. (2007) op. cit. p. 33.



Ilustraciones:



1. DAVID, Jacques-Louis: *Le Serment des Horaces*, 1784, 330 x 425 cm, [Musée du Louvre](#).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La Historia del Arte nunca tuvo lugar. De profecías y fantasmas

Marta Morales Martín  
Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen:

En las siguientes líneas se plantea, a partir del trabajo plástico y escritural de Alberto Giacometti, la consideración de la imagen a partir de una genealogía que sea capaz de interrogarse tanto por las condiciones materiales y precisas que la posibilitan en cada ocasión, como por el ritmo de sus sucesiones, desarrollos, hiatos o interrupciones. Lectura que no sólo posibilita desplazar la consideración de la imagen desde una fenomenología de la apariencia hacia una “(a)fenomenología de la inapariencia”, sino también realizar de otro modo la escritura de la “historia”. Para ello serán referenciales las lecturas de autores que como Aby Warburg, Walter Benjamin, o más recientemente Jacques Derrida o Maurice Blanchot, se han hecho cargo del ejercicio crítico que una consideración así exige.

### Abstract:

Having as basement the plastic and written work of Alberto Giacometti, on the following lines I study the concept of the image from a genealogy that aloud to question itself both in the material and precise conditions that ables it in each occasion, and also by the rhythm of the successions, development, hiatus and interruptions. A study that not only ables to displace the concept of the image from a phenomenology of the appearance to a “(a)phenomenology of the (not)appearance”, but that also allows to do another reading/writing of “history”. To develop this study, the works of specific writers, such as Aby Warburg, Walter Benjamin, or most recently Jacques Derrida and Maurice Blanchot, have been a fundamental reference.

“La reflexión ha perdido toda su dignidad de la forma (...) Hay que pensar a fondo todas las clases de pasiones, una por una, siguiendo su rastro una por una a través de épocas, de pueblos, de grandes y pequeños individuos (...) Cuanto hasta ahora ha dado color a la existencia carece aún de historia”.

(Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 6 y7)

### 1. El doble régimen de la imagen: lo inaparente.

Una línea rota que cae, se desbroza, se retuerce arborescente y finalmente se pierde en puntos taquigráficos de situación, de medición insistente de un espacio y una duración que resisten a la retícula ordenada y medida del dibujo en que esa misma línea se quisiera componer (il.1). Esta exigencia gráfica, sentida, por otra parte, por muchos pintores, es la que llevó a Alberto Giacometti, autor importante en lo que aquí nos interesa, a dibujar en 1945 la proliferación de temporalidades diferentes y caóticas que aparecen en su relato *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, publicado por Skira tras el convulso final de la Segunda Guerra. La muerte traumática de un vecino, la araña repulsiva que aterrizado se encuentra en sueños, las cabezas suspendidas en el vacío, los objetos ingravidos de su habitación que se retraen en abismos inconmensurables de vacío, son algunos de los recuerdos o sueños que, compuestos en una masa informe y caótica (“*une masse confuse de temps, d'événements, de lieux de sensations*”) (1), se presentan desordenados y contrarios a una ordenación lineal del texto (“*les temps dans l'ensemble de mon histoire allait à rebours, du présent au passé, mais avec de retours et des ramifications*”) (2). Los dibujos que acompañan al texto (il. 2 y il. 3) publicados en la revista *Labyrinthe*, representan estructuras circulares en las que Giacometti intentó disponer este tiempo de la memoria, simultáneo, horizontal y circular, que se agolpaba en su cabeza de forma desconexa e incómoda. Esta arquitectónica o teatro para la memoria que engloba, circunscribe o engarza –técnica, por otra parte insistente en su trabajo (3)–, indica la necesidad de encontrar, a través del dibujo, un medio expresivo que cobije un modo temporal diferente y resistente a aquel otro que se piensa siempre presente-a-sí, completo y sin resto. De este modo, la perspectiva, el volumen, el dibujo (en sus acepciones clásicas), como formas antaño de memoria, que sostuvieran una representación conjuntada que informaba de la posición y de la continuidad en el espacio y en el tiempo, son ahora, con Giacometti, disposiciones que ponen, en la obra, lo múltiple en movimiento a partir de sus interrupciones, sus lagunas, sus hiatos. Sus dibujos indican una remisión continua a una dialéctica ineluctable tanto por lo que se gana (se pone en obra) como por lo que se pierde (se destruye, se desapropia) (4). Singularmente, uno de los dibujos (il. 3), figura un disco en el que las cosas-recuerdos se disponen en un mismo plano de inscripción. Cartografía mnemotécnica en la que se produce la sobreimpresión o la superposición de ritmos y distancias muy diferentes. De una parte, se extienden las experiencias cotidianas (el burdel Sphinx, el Café du Boulevard Barbés-Rochechouard, los sueños), datos micrológicos, anecdóticos, que se agolpan en la memoria reciente, y de otra, se presenta lo míticamente soñado o anhelado como Paestum o lo inconmensurablemente alejado y extraño como el advenimiento de la muerte. La confluencia de estas dos regiones heterogéneas y extrañas entre sí en la sutura imposible de una duración inmensa y

de una duración microscópica, produce un dibujo anacrónico en cuyo entrelazamiento de tiempos se atisban las duraciones diversas en las que piensa Giacometti las imágenes. Anacronía que da cuenta de los movimientos (“*ce noyau de violence*” dirá Giacometti), invisibles, latentes o sintomáticos que conforman y desconforman rítmicamente una cabeza o un vaso. Así, el objeto presto a ser copiado presenta un movimiento continuo que difiere la acumulación de memorias que sobre él, en él, se depositan, se sedimentan o se erosionan, imposibilitando un momento último memorable y por tanto representable. De ahí la dificultad, expresada por el propio autor, de conjuntar, de totalizar, en un único dibujo el conjunto de movimientos oscilatorios que se producen en una realidad que se encuentra desfonda: “*Vous ne copiez jamais le verre sur le table; vous copiez le résidu d’une vision [...] On le voit comme s’il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait, c’est-à-dire qu’il se trouve bel et bien toujours entre l’être et le non être*” (5). Este residuo del objeto que queda en la mano bajo la que se dibuja o se modela no es sino la cristalización, la afirmación –aunque precaria y frágil– de uno solo de los momentos posibles del objeto sostenido en el peligro de alteración o difracción al que se ve sometido de manera continua por las fuerzas que, atravesándolo, actúan sobre él. Este “resto”, al que alude obsesivamente Giacometti en sus textos, es el movimiento temporal en el que se inscriben todo los objetos, tiempo en el que aparecen y desaparecen, tiempo en el que se dialectiza, a juicio de Georges Didi-Huberman (6), su propia estructura, abismándose en un ritmo anadiomeno de flujo y reflujo que indica su vocación para la dislocación, para la desaparición. Constatación giacomettiana por excelencia: la acumulación de miradas sobre un objeto, sobre un rostro, no devuelve, no produce, a fuerza de verlo, ninguna acumulación de saber o de conocimiento, porque endemoniadamente proporcional a la insistencia de la mirada, del ojo que mide y calcula, y de la mano que dibuja, el objeto retrocede, manteniéndose en una región de ineluctable sombra; su presencia escapa al poder que hace violencia contra ella, permaneciendo en una distancia lejana y absoluta.

En un texto posterior, fechado en 1965 (7), en el que Giacometti expone su ejercitación constante en la copia (il. 4) de aquellas reproducciones e imágenes que había visto desde pequeño, se hace expresa esta forma de “saber el tiempo”, en el que todas las velocidades, todas las etapas, las obras o los recuerdos se amasan en una simultaneidad pavorosa –porque no hay posibilidad de fijar una cronología ordenada y fascinada– porque las obras, las copias, los recuerdos son indistinguibles y conforman el propio trazado vital: “*les souvenirs des oeuvres d’art se mêlent à des souvenirs, à mon propre travail, à toute ma vie*” (8). El papel, el lienzo, están desde siempre ya ocupado por todo el arte del pasado, de todas las épocas y civilizaciones que surgen en su memoria simultáneas, “*comme si l’espace prenait la place du temps*” (9), como si las imágenes no presentaran un contorno nítido y sus límites o presencias quedaran traspasados por fuerzas, por energías, que vinieran de lejos y que continuaran más allá de sí mismas (10). Fuerzas que indican un tiempo complejo, disrupto, urdido por latencias, supervivencias, o derrumbes súbitos: “*Comment parler ici de copies d’oeuvres d’art, d’oeuvres d’art éphémères et fragiles qui existent par-ci par-là sur les continents, oeuvres d’art qui se défont, qui s’étioilent, qui se délabrent jour après jour et dont beaucoup, et parmi celles que je préfère, étaient déjà ensevelies, enfoncées sous le sable, la terre et les pierres*” (11). Según este movimiento, la imagen sería lo que resta de una diseminación, de una dinámica, de una sedimentación que, aunque parcial, subviene, persiste e insiste, aparencialmente o no, en eso que Giacometti denominó “*le résidu d’une vision*”, residuo vital que, en ocasiones, nada tiene que ver con el resto material o el vestigio conservado. Para Giacometti la



imagen (il. 5) sería justamente ese movimiento residual de adherencias que circula astillado, a destiempo, entre otras fuerzas, otros movimientos, en los que se incrusta, permanece o se hunde. Porque si la imagen se interpreta convencionalmente como el entramado de capas que aún lo iconográfico, lo biográfico, lo formal, lo medial o lo histórico (12), aquí, la imagen, en su reenvío a procesos de difícil designación ontológica como los sueños, la anacronía o la amnesia y en su difícil asignación a un sujeto rememorante o solicitante ¿no podría entenderse, como el ritmado de permanencias, latencias e “inapariencias”, como la “supervivencia” que modula a la vez y paradójicamente lo inaparente en lo aparente, lo virtual en lo actual y por tanto acoge, también, en una consideración intempestiva lo que queda al margen, en el margen, del momento representativo? Porque si en toda imagen, en toda supervivencia pues, existe necesariamente un instante en el que plásticamente las fuerzas “imaginables” se modulan, “lo que aparece”, no necesariamente remite en su totalidad a una esfera de lo fenoménico, del fenómeno, entendido éste como lo que se muestra visible, apareciente al ver. Martin Heidegger en el párrafo 7. A de *Sein und Zein* precisa esta posibilidad en el siguiente párrafo “*Fenómeno como manifestación de algo, justamente no quiere decir mostrarse a sí mismo, sino el anunciarse de algo que no se muestra, por medio de algo que se muestra. Aparecer en un no-mostrar-se*” (13). En donde el “no”, no indica privación, carencia o sustracción, sino la intransparencia, la opacidad misma del fenómeno; lo que indefectiblemente no comparece ante la mirada del pintor (y también, como veremos, del historiador) no es lo que se muestra en falta como aquello que está por venir, por aparecer, sino que, lo que está, no está dado, no aparecerá nunca (14), no está ofrecido al poder que se ejerce por la mirada, permaneciendo infinitamente desviado de sí (15). Lo que se mantiene inaparente no se entenderá como una manifestación o como una dialéctica entre percibir y ser percibido, entre el ver y el ser visto sino que indica la resistencia, la opacidad inmanente de la carne, de la materia, a ser tomada como sujeto u objeto. Esta indicación temprana de Heidegger, permite reconsiderar aquella estética sostenida en el orden de la aparición, del original, de la copia y de la representación (16), y ligada, según la corteza metafísica de nuestro pensamiento, a la forma como la presencia misma bajo la que las cosas se dan a pensar o se dejan pensar, es decir, se hacen presentes. Estética que ha hecho de la visión y de su conocimiento y de su historia, un poder sobre el objeto, una conciencia como modalidad del ser –en tanto claridad y visión–, que mira a distancia y se mide en su transparencia, según Emmanuel Levinas (17), en donde el ser se hace verdad. Porque esta clásica jerarquía que deja sin verdad y sin ser al imitante, en su dependencia del original, en su posición segunda y derivada, se queda sin poder ante este “algo que no se muestra”, y que, en su exceso anómalo, señala más allá de sí un elemento no dialectizable.

Por esto mismo el ver se pierde en la mirada (18), es decir, la visión fracasa ineluctablemente en la imagen, corroborando que nada hay de inmediato en ella. Existiría, a juicio del filósofo y escritor francés Maurice Blanchot (19), cercano en muchos de sus planteamientos a cierto Heidegger, un desdoblamiento inicial (inicio no temporal sino ontológico), una torsión, por la que la imagen es imagen en esta duplicidad, no como doble del objeto sino como lo que le permite a la cosa ser figurada. Esta vuelta de la vuelta, esta distorsión, hace que la imagen no sea lo inmediato y que el modelo, en tanto que imaginado, esté desde siempre perdido. Según esto, la percepción misma es ya “imaginal”. Sucede, nos dice Levinas –precisamente en su texto sobre Blanchot– como si las personas a fuerza de ser idénticas, se desdoblaron, como si por detrás, o mejor, en sus intersticios, circulara su sombra, ese vapor oscuro que se desprende y



que convierte el mundo en un tejido de rastros y de latencias. Si la fenomenología de la imagen habla de la transparencia, es decir, de una sumisión del sentido a la mirada (20), de una intención desplegada por el que mira y que, atravesando el mundo como si desde una ventana se proyectara, apunta a un objeto y lo apresa, ahora, tras lo ya dicho, la mirada se obtura en la opacidad misma del fenómeno, en el retraso del ser sobre el ser. La semejanza (eso que oscuramente Giacometti denominaba la “*ressemblance*” de las cosas) como ritmo, es decir como un movimiento infinito de sístole y diástole que recorre lo visible y lo invisible, hace resonar “lo no compareciente en lo sí compareciente”. Y lo difícil de pensar, de pintar, dirá Giacometti, será la coexistencia de todos estos ritmos que nada tienen que ver con una unidad sintética o manera pictórica. Esta extraña semejanza “se hurta, según lo apuntado por José Manuel Cuesta Abad en su introducción a un texto dedicado a Maurice Blanchot (21), a la unidad de *lo mismo*, no trasluce una realidad que prorrogue y consigne en la apariencia su proceso de substantivación”. Esta resonancia es la que impide a Giacometti, al dibujar su cristal de la memoria, reunir todos esos tiempos en un momento último, introyectivo, memorable y por tanto representable del objeto. El síntoma de la inquietud filtrada en la mirada, de esta ansiedad gráfica, es el contragolpe por el que emergen y vuelven a desaparecer las formas percutidas entre sí.

## 2. La “historia del arte” como ancestrología.

Cuando Aby Warburg, algunas décadas antes que Giacometti, dibujó (il. 6) sobre un trozo de papel la tierra de los Hopi (22), no pudo sino utilizar la misma conjunción o montaje de tiempos radicalmente heterogéneos entre sí para dar cuenta de la contraposición abrumadora entre el tiempo mineralógico y geológico de la gran Mesa Verde que atravesó a finales del s XIX y el tiempo singular y minúsculo de aquellos europeos adentrándose en un territorio del que desconocían absolutamente todo: “*Pneumonie (ma phobie) [...] Nous cheminons [...] Silence. Nous cheminons. Ciel du soir. Regardant à droite, à gauche. (L'obscurité s'installe. Nous attendons. Voilà quelque chose pour votre expérience d'Européen)*” (23). Tiempo paradójico tendido, inscrito, entre lo singular de la neumonía y el silencio descomunal del lugar. Esta vectorialización del tiempo que tanto Giacometti como Warburg (il. 7) realizaron en sus dibujos, no señala la cercanía en que ambos pensaron el tiempo disrupto, siempre a destiempo, de la imagen. Así, el residuo visual al que aludía Giacometti en sus textos, ese resto que sobrevive en la imagen, y que es la imagen misma, el historiador hamburgués Aby Warburg (tras lo apuntado por Jacob Burckhardt y por Friedrich Nietzsche) (24) lo denominó “*Nachleben*”. Para Warburg, como para Giacometti, la imagen es acaso el rastro dejado, “impreso” por un material concreto, sensible, que indica lo que aún no se muestra –y para lo que aún no hay nombre– y que, sin embargo, pervive como un exceso de vida, como vida póstuma (25). Materialismo radical que no se identifica con ninguna dialéctica ni con ninguna metafísica, sino que se corresponde con esa huella material, pre-ontológica, que pertenece al pasado, en la medida en que, dirá Derrida en *Memoires for Paul de Mann*, “*materially inscribes, and thus forever forgets, its ideal content*” (26). Es literalmente aquello que Walter Benjamin quiso pensar, bajo la bella expresión de “imagen dialéctica”, cuando afirmó que, en la imagen, se da el encuentro fortuito, “constelado”, entre un tiempo inmemorial y un tiempo actual. Sin origen ni recuerdo ni percepción, eso que sobrevive

sólo puede repetir, “inmemorial”, el gesto olvidado del pasado que centellea en “este” momento. La cristalización mnemotécnica de los dibujos habla de ese tiempo estratificado que se activa bajo el trazado gestual de la mano que dibuja, conjugando, sobreimprimiendo, en un mismo trazado, la energía presente corporal con la energía antigua de la memoria (27).

En ese movimiento manual en que el gesto se compone como residuo de prácticas olvidadas (il. 8), Benjamin cifró la capacidad mimética-lectora del hombre de esos residuos mnémicos que él denominó semejanzas no-sensibles. A partir fundamentalmente de los textos *Doctrina de lo semejante* y *Sobre la facultad mimética*, elaboró una curiosa teoría, de clara influencia aristotélica, sobre la capacidad mimética del hombre, según la cual, el hombre, al igual que la naturaleza, dispone de la facultad para percibir y elaborar semejanzas, facultad que filogenéticamente relaciona al hombre actual con olvidadas fuerzas miméticas, aún presentes entre ciertos grupos humanos que antropológicamente han preservado su capacidad lectora de este tipo de signos; y ontogenéticamente lo relaciona con la capacidad innata del niño para mimetizar sonidos y objetos. Sin embargo, la mayor parte de las semejanzas no-sensibles que el hombre moderno puede reconocer, permanece en un estado enigmático de latencia. La razón se debe a que “el círculo vital que parecía hallarse dominado por la ley de la semejanza era mucho mayor” (28) en otros tiempos, cuando el hombre era capaz aún de desplegar un mayor número de fuerzas miméticas a la escucha de las correspondencias naturales (no necesariamente sensoriales) que se tejían alrededor. Pero en la modernidad esta facultad se ha ido extinguiendo o cuanto menos se ha replegado a otros campos (como el de la escritura y la lectura) y a otros modos de producción, permaneciendo buena parte de las semejanzas que inunda la vida inconsciente, sumergida en el inmenso fondo marino al que se accede mediante una legibilidad súbita y, por su rapidez y fragilidad, crítica. Por ello, y es este un punto central en la teoría del conocimiento benjaminiano, la percepción de estas semejanzas en la vida cotidiana moderna no puede producirse más que en el momento repentino del re-conocimiento. En el ahora que “insta – exhorta, incita, apremia– a leer y reconocer, liberar y redimir lo nunca escrito (lo no impreso: oprimido-suprimido-reprimido) del pasado histórico” (29).

Este re-conocimiento reclama un tiempo impuro, anacrónico, exige un tiempo de lectura en que se exprese el movimiento de aquello que, atravesando la imagen de parte a parte, perdura más allá de sí misma y se disemina en multitud de voces, de huellas: ondas mnémicas que conforman una escritura energética de la historia. Por ello, Warburg estuvo siempre muy atento a todo “aquello” que se presenta, en cada astilla, en cada fragmento, bajo la figura de una sorda vibración trágica que “testimonia” –en lo infinitamente pequeño, añadiríamos con Benjamin– la palpitación de los seres desaparecidos, es decir, de los muertos (30) que, sin recuerdo y a destiempo, reclaman ancestralmente la restitución del timbre de sus voces inaudibles (“*Klangfarbe*”). Esto olvidado que insiste, reclama, pues, permanecer a la escucha de lo que queda por ser, de eso no-advenido e inaparente, en cada acontecimiento (31) y que, sin embargo, como el rumor de los muertos, reaparece, nos revisita indistinguible del sistema metabólico que lo produjo. Así, el tiempo en el que se piensa la imagen es un tiempo que está, ya desde siempre, concedido a –y ganado por– los fantasmas. Fantasma que al no identificarse exclusivamente con un cuerpo o con una imagen, aunque necesite de los mismos para aparecerse y paradójicamente, y a la vez, exceda su significación, en su

carácter inagotable, arruina toda expresión establecida (32). Por definición (si esto es posible) el fantasma es lo que no se agota y lo que no se consume. Lo que ronda inasimilable en los márgenes, indistinguible. Es, en palabras de Derrida, “esa especie de no contemporaneidad consigo mismo del tiempo presente (esa intempesividad o anacronía radicales)” (33), que arruina todo tiempo, este tiempo, indicando un malestar de la percepción, una “patología” del tiempo.

Por ello, la tarea que se dé Warburg (a sí, al “historiador” o al “artista”) será necesariamente la de atender esta “*Erinnerung*” excedida que, en su vocación introyectiva, en su idealización interiorizante (34), exhala ese resto indigerible, ese residuo giacomettiano que circula sordo y sin recuerdo. La insistencia en la recolección y estudio de los documentos más insignificantes (cartas familiares, letras comerciales, testamentos, retratos de cera), se debe al trazado genealógico que Warburg supo trazar a la escucha de aquellas intensidades que, al atravesar estos materiales, los deforma, los afecta y altera. Esta sismografía del tiempo mide los modos en que una energía ha tomado un cuerpo, sedimentándose en él y la manera en que esa fuerza sigue actuando, imprimiendo cambios y transformaciones (35). Por eso, para Warburg, el tiempo de la “historia del arte”, de la imagen, debe ser un tiempo de fantasmas, porque remonta en cada imagen, en cada gesto percibido, como su semejanza no-sensorial, el gesto atávico e inmemorial que, suprimido, vuelve indiferenciado en su retorno. Busca en cada archivo la diseminación del fantasma, de su fantasma y pide para sí una metodología arqueológica que consista, como ha apuntado Didi-Huberman, en “*regarder les choses présentes [...] en vue de choses absentes*” (36). Reclama otra genealogía de la imagen que tenga en cuenta justamente los hiatos, las interrupciones, lagunas o anacronías que conforman su recorrido. Estar en memoria de “lo otro” será exceder los usos de la imagen y de su archivo correspondiente, comprendiendo que cada obra labra, excava, deja, una huella material que arruina todo archivo (entendido éste en su doble acepción en torno a la voz griega “*arkhé*”: origen ontológico según naturaleza o historia, y principio según la ley, la autoridad) (37).

Este tiempo “para la memoria de las imágenes” (38) que pinta, dibuja, esculpe o escribe Giacometti no es el tiempo que la “historia del arte” ha reclamado para sí. No es el tiempo genético-evolutivo que ha desarrollado el modelo clásico de transmisión del arte (escuelas, estilos), sino un tiempo que reclama una radical heterogeneidad, una contra-economía que difiere la lógica acumulativa y teleológica de ese gran archivo en que se ha querido constituir la “historia del arte”. Este archivo (a partir de su ciencia y de su institucionalización), por su poder de consignación (de poder de reunión de los signos), impone las funciones de “unificación, de identificación, y de clasificación” (39) sobre los documentos “recibidos” en herencia. El archivo organizado como “*corpus*” sincrónico (disponible a sí, presente y sin falta) y sistemático (articulado según un principio de unidad ideal autoexplicativo y autoformativo), aparta, como su propio mal, cualquier heterogeneidad que lo compartimente o lo separe (40). Y sin embargo, habría que añadir que desde que hay fijación, hay transformación, deformación. Desde que se ejerce la violencia, la represión de lo múltiple en lo único, se produce la “imprimación” del acontecimiento para el que no hubo, no ha habido aún, presente y que, sin embargo, reclama la legibilidad del punto crítico en el que la (su) “historia” se lee.

Leer este archivo será para Warburg y para Giacometti, justamente y sobre todo, atender a este doble ritmo en el que cualquier documento se inscribe y se monta, es decir, en el cual no deja de reinscribirse, de reunirse, de repartirse o de transcribirse lo archivado (41). “Hacer historia”, como práctica, como escritura, como dibujo, será leer el archivo de semejanzas no-sensibles (la latencia e inconsciencia en que Benjamin pensó esa parte del fenómeno sin percepción ni recuerdo) cuya remembranza, como los recuerdos, no se agotan en los signos que las solicitan. Piden, como hiciera Benjamin en sus *Passagen-Werk* o el propio Warburg en *Mnemosyne*, una incesante labor de “montaje”. Le exigen a la historia (desde “un” materialismo histórico para el que el pasado ha dejado de retenerse y salvarse como momento del concepto) la capacidad de leer las repeticiones, las interrupciones, las anomalías que sintomáticamente indican el malestar, el “*pathos*”, de un tiempo en herencia (y por tanto en deuda) que insistentemente reclama, ahora, su redención. La labor del historiador consistirá, finalmente, en leer aquello (y “aquéllos”) suprimido(s) en el instante infinitamente inatendido de su supresión (42). En eso consiste la tarea de leer lo que nunca fue escrito. Y por eso, la “historia del arte” nunca tuvo lugar, porque habiendo perdido “la dignidad de la forma”, debe recomenzar de nuevo, ahora, sí, su tarea.

**Notas:**

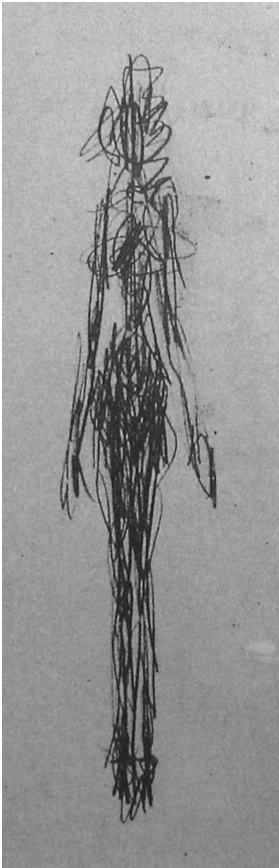
1. GIACOMETTI, Alberto: *Écrits* (présentés para Michel Leiris et Jacques Dupin), Paris, Hermann, 2001 (1990), pág. 32.
2. Íbidem.
3. La tendencia de Giacometti a crear disposiciones que cierran o acoten el espacio en el que trabaja es una constante en su obra. Piénsese, por ejemplo, en sus esculturas sobre peanas, encerradas en cajas, insertas en envarillados o en estructuras-jaula transparentes; recurso que también aparece en sus pinturas, cuyas figuras quedan encapsuladas en el espacio mediante un doble o triple “enmarcado” o retícula, obsesivamente trazados, que puntúan, aíslan o encierran a los “personajes”.
4. Una dialéctica de pérdida-ganancia que marcó siempre el trabajo de Giacometti. Remitimos a su bello texto titulado *Ma réalité*, publicado en 1957, que dice: “*Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j’ai dessiné ou peint [...] pour tâcher [...] de mieux voir, de mieux comprendre ce qui m’entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir, pour la joie de la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre*”. GIACOMETTI, A. (2001) op. cit., p. 77.
5. GIACOMETTI, A. (2001) op. cit., p. 273.
6. Véase el libro de DIDI-HUBERMAN, G.: *Le cube et le visage. Autour d’une sculpture d’Albert Giacometti*, Paris, Macula, 1993.
7. Texto titulado “Notes sur les copies”, en *Le copie dal passato*, Turín, Editions Botero, 1967. Recogido en *Écrits*, op. cit., págs. 95-98.
8. GIACOMETTI, A. (2001) op. cit., p. 95.
9. Íbidem.
10. DIDI-HUBERMAN, G.: *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002. p. 39.
11. GIACOMETTI, A. (2001) op. cit., p. 97.
12. Véase, por ejemplo, el primer capítulo del libro *Bild-Anthropologie* de Hans Belting, en el que se exponen las principales dificultades nominales del término imagen (ed. cast. *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007 [2002]).
13. HEIDEGGER, Martin: *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003 (1927), § 7.A, págs. 51-55.
14. Íbidem.



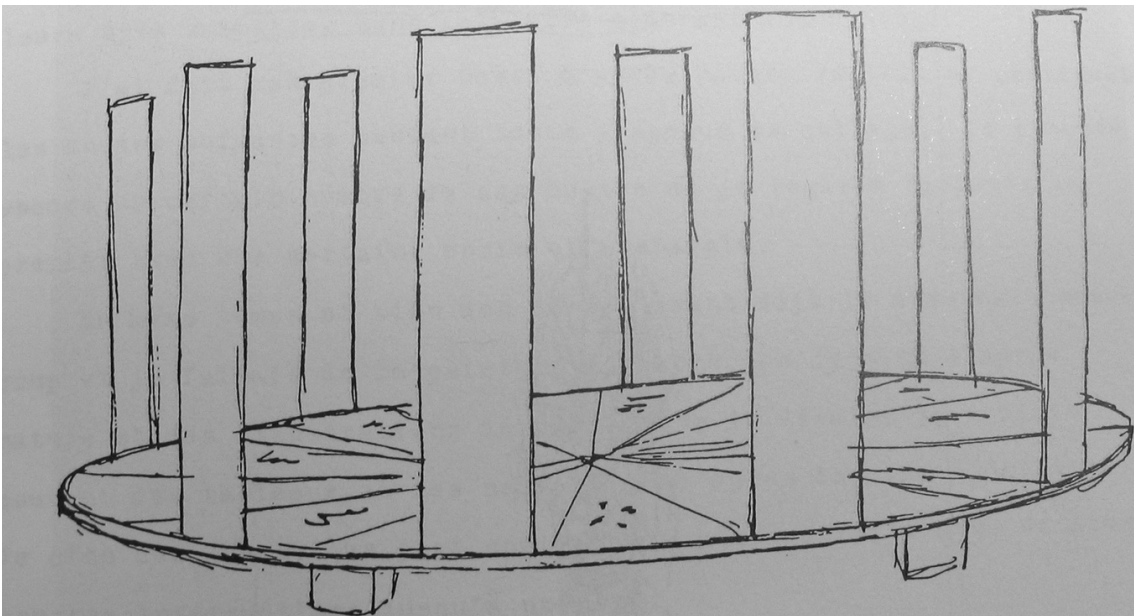
15. DERRIDA, Jacques: *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972. pág. 23.
16. DERRIDA, J.: "La double séance", en *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972. págs. 215-348.
17. Véase LEVINAS, Emmanuel: *La réalité et son ombre. Liberté et commandement. Transcendance et hauteur*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
18. COLLIN, François: *Maurice Blanchot et la question de la écriture*, Paris, Gallimard, 1986 (1971). En el capítulo "L'imaginaire" se desarrolla especialmente la consideración blanchotiana de la opacidad de la imagen.
19. BLANCHOT, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1982 (1955).
20. DERRIDA, J. (1972) op.cit., p. 188.
21. CUESTA ABAD, José Manuel: "Es decir", en LEVINAS, E.: *Sur Maurice Blanchot*, Paris, Fata Morgana, 1975 (ed. cast. Madrid: Trotta, 2000). En lo expuesto en estas líneas se siguen abundantes ideas expuestas por el profesor Cuesta Abad. Apenas señalar también su reciente libro: *Clausuras de Pierre Klossowski*, Madrid, Abada, 2008, en el que realiza un brillante análisis de la proximidad, en la modalidad del ver, entre los términos icono, imagen, fantasma y simulacro. Sin apenas posibilidad de desarrollo o explicación, nos hacemos cargo de muchas de las afirmaciones allí expuestas.
22. En 1896, Aby Warburg viajó a la región de los indios Pueblo. Allí se interesó vivamente por el ritual de la serpiente y por las pervivencias antropológicas de otros tiempos insertos en un tiempo de cambio y de mutación por el contacto con la tecnología y la cultura del hombre occidental. Veinte años después recogería algunas impresiones de este viaje en la conferencia "El ritual de la serpiente" (*Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays Pueblo*, Paris, Macula, 2003 [1988]). Y también, MICHAUD, Philippe-Alain: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998).
23. Citado por DIDI-HUBERMAN, G. (2002) op. cit., p. 134.
24. Autores referenciales en el pensamiento de Warburg tal y como lo muestra el carácter monográfico del seminario del semestre de verano de 1927, que dedicó íntegramente al trabajo del historiador y del filósofo alemanes. Sobre este tema se hace indispensable la lectura de los trabajos de Georges Didi-Huberman, especialmente *L'image survivante*, o sus artículos "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, nº 24, 1996, págs.145-163 y "Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 68, 1999, págs. 5-23.
25. AGAMBEN, Giorgio: "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en *La potencia del pensamiento*, Madrid, Anagrama, 2008 (2005), págs. 127-152.
26. DERRIDA, J.: *Memoires for Paul de Mann*, New York; Oxford, Columbia University Press, 1989 (1986), pág. 67.

27. DIDI-HUBERMAN, G. (2002) op. cit., p. 339 y también en su reciente libro *La ressemblance par Contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Minuit, 2008, pág. 35.
28. BENJAMIN, Walter: “Doctrina de lo semejante”, en *Obras*, libro II, vol.1, Madrid, Abada, 2007. pág. 208.
29. CUESTA ABAD, J.M.: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2004, pág. 40.
30. Platón (*Fedón* 81d y *Timeo* 71a) relaciona los “*phantasmata*” con los “*eidola*”, literalmente, las almas de los muertos. Cuando no se lleva a las almas a los monumentos o a las sepulturas, éstas, asedian a los vivos. Como ha señalado Derrida, la supervivencia y el retorno de lo depuesto se complican en aquello que se ha denominado “ídolo”. Lo cual indica que, como la imagen, los fantasmas no inquietan nunca a lo que está completamente muerto sino a lo que sigue reclamando una restitución. DERRIDA, J.: *Spectres de Marx, L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, pág. 235.
31. DERRIDA, J. (1993) op. cit., p. 41.
32. DIDI-HUBERMAN, G.: *Phasmes. Essai sur l’apparition*, Paris, Minuit, 1998, pág. 18.
33. DERRIDA, J. (1993) op. cit., p. 52.
34. La introyección del otro o de lo otro en el trabajo de duelo se encuentra ampliamente desarrollado en *Memoires for Paul de Man* (op.cit.). En este texto piensan las siguientes líneas.
35. DIDI-HUBERMAN, G. (2002) op. cit., p. 354.
36. DIDI-HUBERMAN, G. (2002) op. cit., p. 323. Y continúa esta cita apuntando algo importante: “*Regarder les choses présentes [...] en vue de choses absentes qui déterminent pourtant, comme des fantômes, leur généalogie [...] cette généalogie est appréhendée dans la spatialité matérielle des résidus de destruction comme dans la temporalité fantomale des événements de renaissance*”.
37. DERRIDA, J.: *Mal d’archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995. pág. 5.
38. DIDI-HUBERMAN, G. (2002) op.cit., p. 26.
39. DERRIDA, J. (1995) op. cit., p. 6.
40. Íbidem.
41. DE CERTEAU, Michel: *L’écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84.
42. CUESTA ABAD, J.M. (2004) op. cit., p. 63.

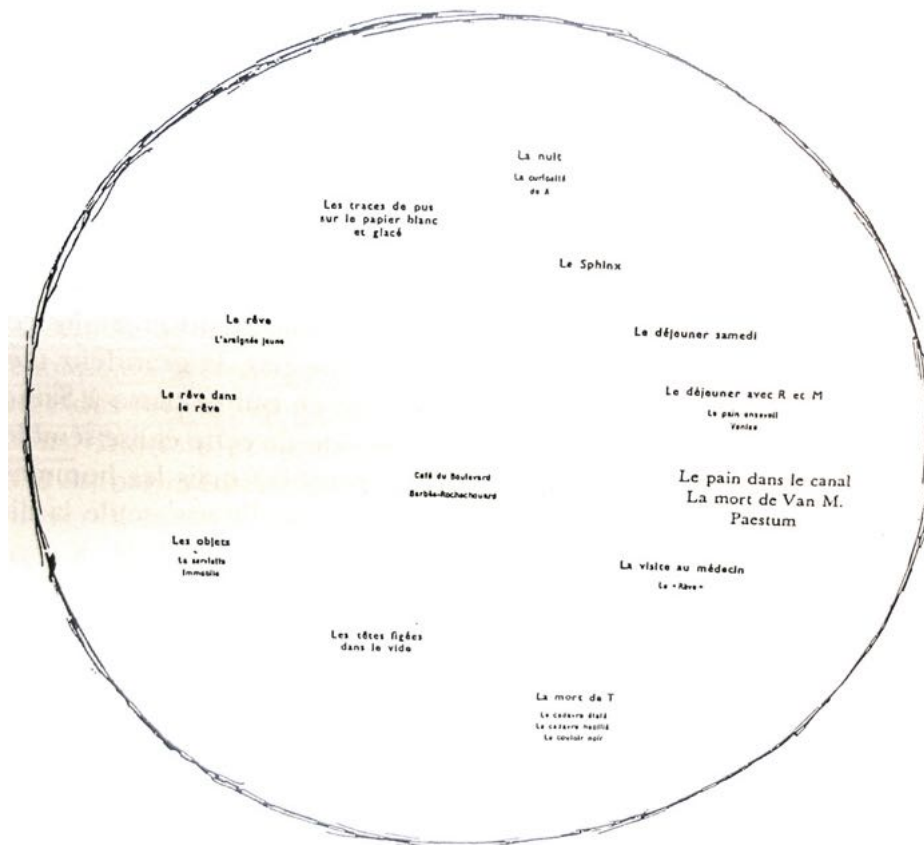
**Ilustraciones:**



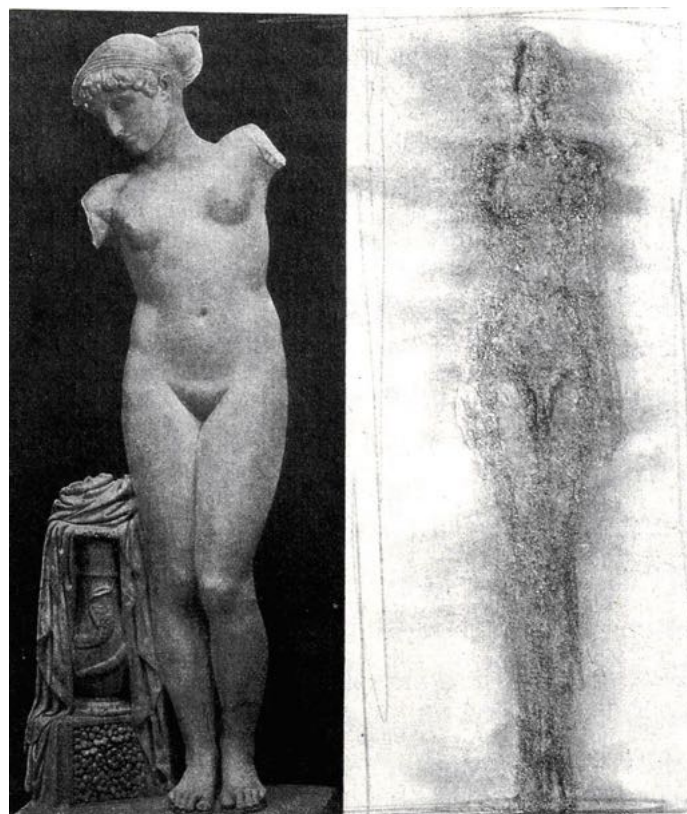
il. 1: GIACOMETTI, Alberto: Femme debout, 1949, dibujo a lápiz incluido en *Écrits*, p. 138.



il. 2: GIACOMETTI, Alberto, Dibujo a lápiz incluido en el artículo "Le rêve, le Sphinx et la mort de T." aparecido en *Labyrinthe*, 1946, nº 22-23, p. 13.

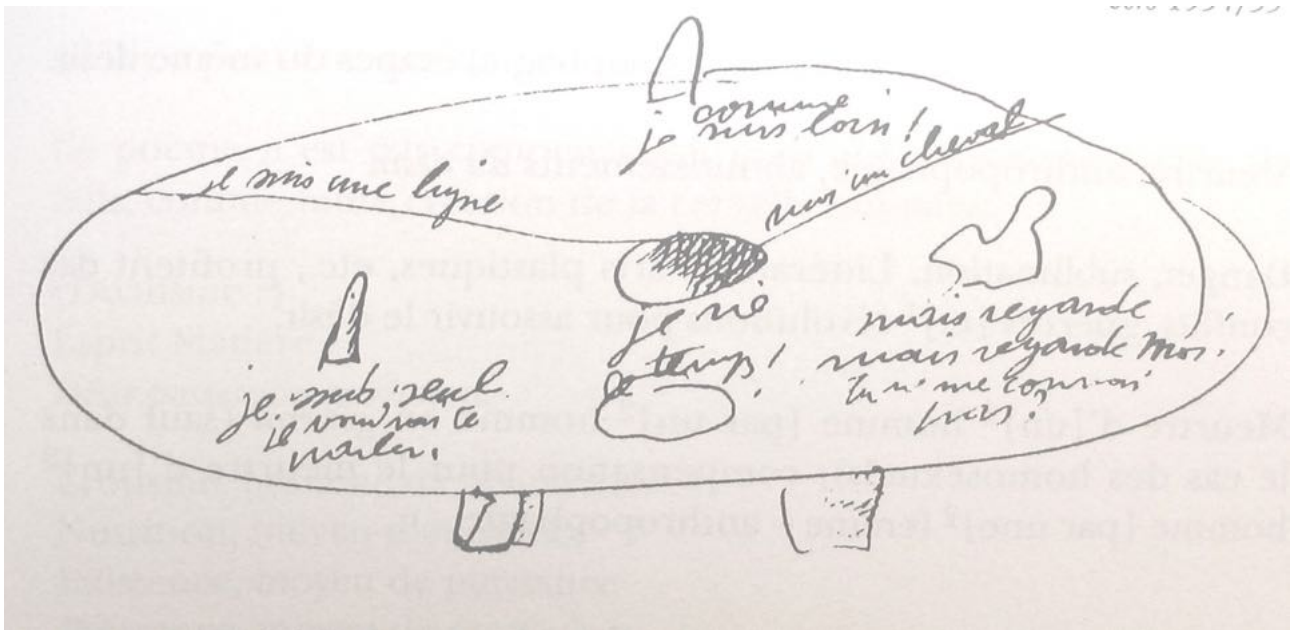


il. 3: GIACOMETTI, Alberto, Dibujo a lápiz incluido en el artículo “Le rêve, le Sphinx et la mort de T.” aparecido en Labyrinthe, 1946, nº 22-23, p. 13.

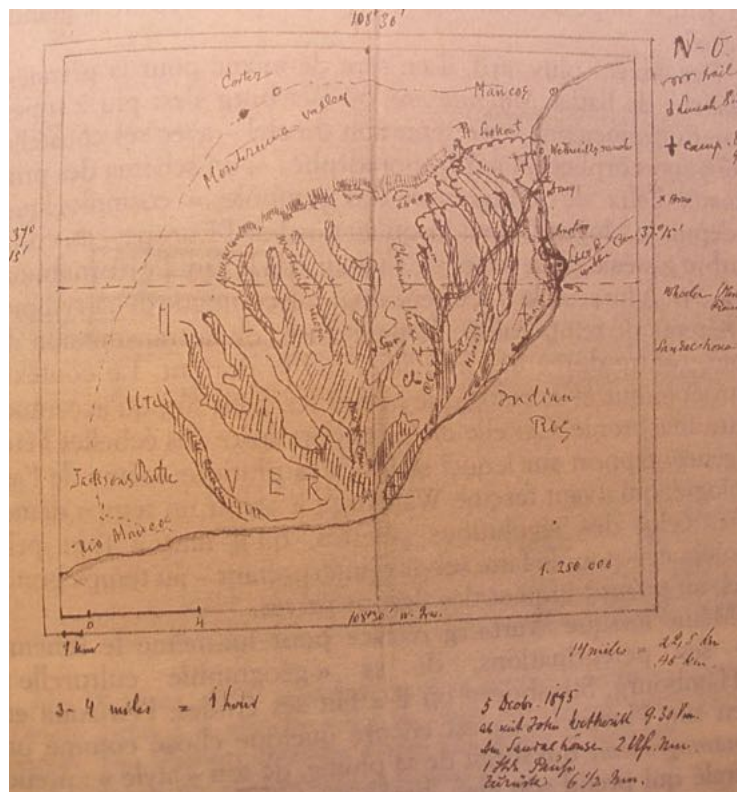


il. 4: GIACOMETTI, Alberto, Copia de la Venus de Esquilo, dibujo a lápiz, no fechado.



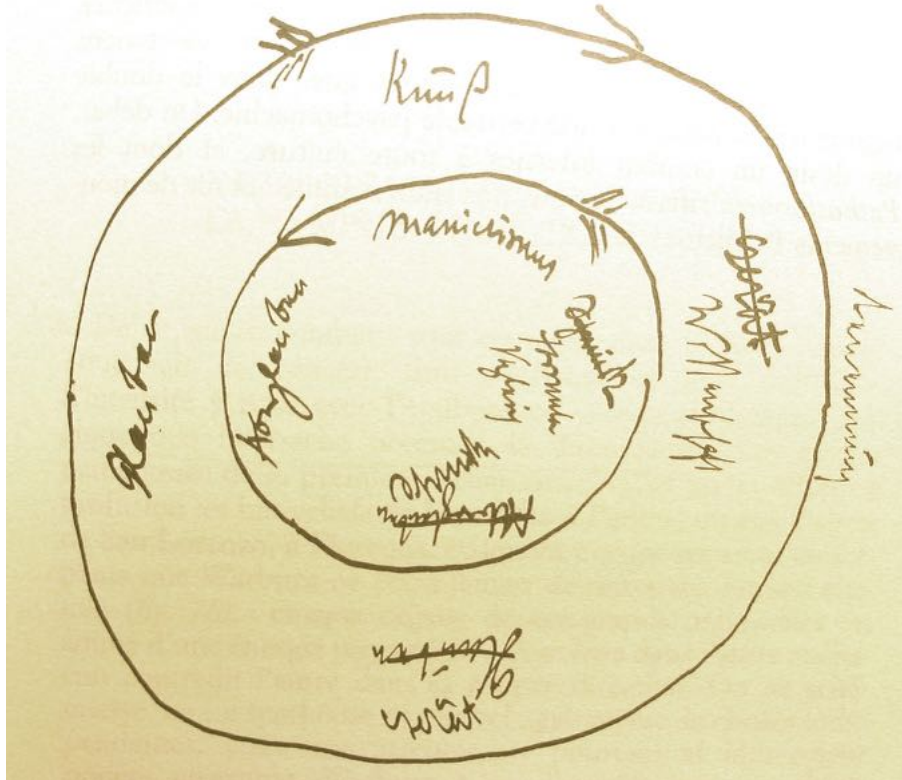


il. 5: GIACOMETTI, Alberto, Dibujo a lápiz incluido en el carnet “Rien à écrire, rien à dire”, hacia 1934-35, en *Écrits*, p. 181.

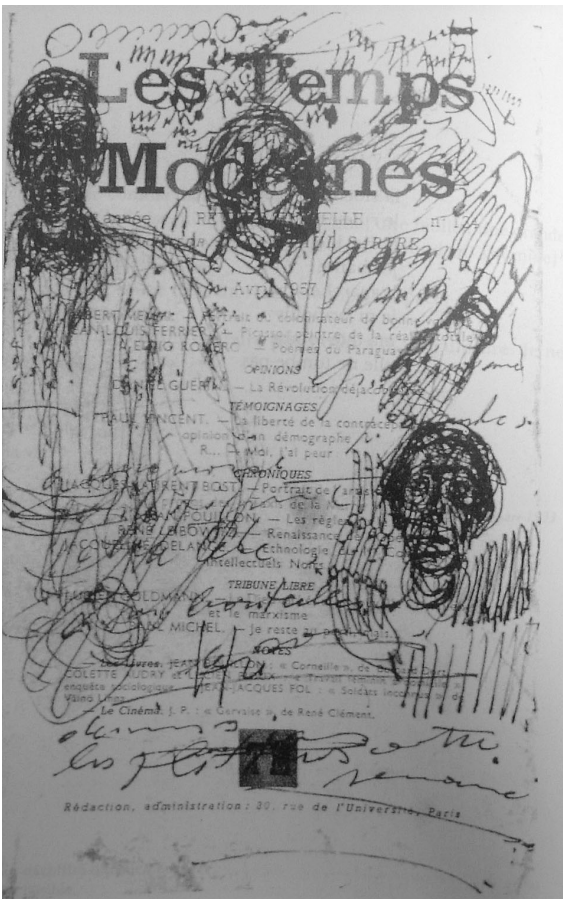


il. 6: WARBURG, Aby: Mesa Verde, 5 diciembre 1895, dibujo a lápiz y a tinta, extraído de un conjunto de papeles con título América, (1894-1897).





il. 7: WARBURG, Aby: Esquema dinámico de las relaciones entre utensilio, creencia y arte, 1899, dibujo a la tinta, extraído de Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kuntspscologie, II, p. 59.



il. 8: GIACOMETTI, Alberto: Têtes et buste d'homme, hacia 1957, dibujo a lápiz, incluido en Écrits, p. 160.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Los retos del tercer milenio: Factores de influencia en el estudio de la arquitectura contemporánea

Laura Muñoz Pérez  
Universidad de Salamanca

### Resumen:

La pretensión de esta comunicación es cuestionarse el presente y porvenir de la arquitectura e intentar definir los caminos que está hollando. Para ello, busca subrayar que una mirada objetiva de sus factores de influencia quizá permita evidenciar tanto los avances y aciertos de la arquitectura de hoy como algunos de sus erráticos comportamientos.

### Abstract:

*The aim of this work is to question the present and future of architecture and try to define its paths. To do this, the work looks to emphasize that an objective glance of its influence factors maybe allows demonstrate both the advances and successes of present architecture as some of its erratic behaviors.*

Como profesionales o aficionados al estudio de la arquitectura frecuentamos manuales que diseccionan la vida y, en esa medida, la obra de un autor en un contexto local, comarcal, nacional o, incluso, internacional o bien desmenuzan el quehacer constructivo de un periodo histórico definido por más o menos estrictos límites cronológicos y/o espaciales. Si bien cualquiera de estos instrumentos aún se observa imprescindible para el conocimiento de la historia de la arquitectura de todos los tiempos, a medida que acercamos dicho estudio a la contemporaneidad nos encontramos con varios problemas: desde que el autor objeto de interés aún sigue vivo y en activo, de manera que cualquier pretensión de globalidad se antoja imposible, a la circunstancia de que, inmersos como estamos en la vivencia de dicha actualidad, nos sentimos inseguros a la hora de juzgarla, clasificarla, nominarla o sistematizarla. Quizá por ello, antes de acabar resultando parciales en nuestros juicios, desmedidos en las opiniones y sesgados en las conclusiones (que no, necesariamente, desacertados), deberíamos replantear el estudio de la arquitectura contemporánea valiéndonos de los recursos que siglos de investigación han proporcionado pero también intentando que la presente sea una aportación interesante para el futuro de la disciplina. En ese sentido, y si bien está garantizado que podrían ser infinitas las perspectivas desde las que enfocar la cuestión, desearíamos proceder a ofrecer algunas alternativas, no las mejores ni, desde luego, las únicas pero sí, al menos, aquellas que puedan resultar útiles y que a buen seguro están en disposición de minimizar ciertos problemas que, como se ha planteado, observan otros puntos de vista.

Los aspectos que pueden ayudar a releer la historia de la arquitectura reciente no han de ser vanguardia en todos los casos. De hecho, algunos remontan a planteamientos históricos y son un síntoma de continuidad con el pasado. Otros, por el contrario, se adaptan a las necesidades y exigencias del universo en que vivimos y, en ese sentido, resultan innovadores. Los primeros, entre los que pueden destacarse los aspectos urbanísticos, estéticos o sociológicos permiten observar cómo, pese a los cambios a que se somete el mundo, existen campos de trabajo perennes, casi innatos a la historia del hombre que, en esa medida, aún son válidos en la tarea emprendida. El reto que éstos plantean es duro puesto que, a lo largo de los años, han demostrado su solvencia y ofrecido interesantes frutos, siendo necesario ahora proceder a su actualización, conforme a la perspectiva del tiempo presente y sus nuevos usos arquitectónicos, radicales estéticas, distintos intereses económicos, sociales o políticos, etcétera. Los segundos relacionados, por ejemplo, con el peso que las últimas tecnologías tienen en la sociedad actual –tanto en el ámbito doméstico como en el profesional y especializado– o con la conciencia ecológica que afecta por igual a ciudadanos de a pie y a grandes corporaciones –y que obliga a adecuar la existencia en el planeta con el respeto por el medio ambiente, su preservación, recuperación y mejora–; como decimos, estos otros aspectos nos conectan con la contemporaneidad, en la medida en que son cuestiones que están adquiriendo fortaleza y se constituyen en una pieza inevitable del vivir cotidiano con la que hay que armonizarse. En ese sentido su influencia en el ámbito arquitectónico es lógica y comprobable, sirviendo además para situar el mundo de la constructiva en el aquí y el ahora y, lo que es más significativo, proyectarlo hacia el mañana. Con respecto a estas últimas cuestiones su estudio también resulta un desafío para el historiador, en la medida en que se trata de disciplinas menos cultivadas que otras de las comentadas, debiéndose suplir la ausencia de variedad bibliográfica con la novedad, el ingenio y la rigurosidad. También es cierto que, por su originalidad, estas

parcelas se erigen en las más susceptibles de ofrecer conclusiones interesantes, las más proclives a la hora de redirigir el estudio de la arquitectura contemporánea, las que mayor variedad de alternativas de estudio están en disposición de aportar y las que más pueden interesar a la sociedad.

Comencemos este repaso a las disciplinas señaladas haciendo referencia a un aspecto inherente al devenir de la historia del arte como estudio de las manifestaciones plásticas conscientes de los valores universales de belleza y/o fealdad. Aportar nueva luz a un campo de estudio como la estética que, desde hace siglos, es fuente de investigación de teóricos y creadores podría parecer improductivo o, cuando menos, redundante. Sin negar dicha verdad, el investigador de la arquitectura debería recopilar ese bagaje y replantearse un hecho implícito al devenir de la historia de la construcción; esto es, que en la medida en que las necesidades y los medios cambian, la fisonomía de los edificios también lo hace y, en ese sentido, siempre es posible replantear la relación entre arquitectura y estética, pues a la actual le corresponden unos valores consustanciales a su contemporaneidad.

Mucho se ha hablado sobre la propensión al diseño de edificios tendentes a la espectacularidad, la extravagancia e incluso la megalomanía, quizá no tanto en cuanto a dimensiones (aunque también en ciertos casos porque el deseo de superar récords es inherente al afán de superación humana) como en grandilocuencia. Determinados momentos de la historia del arte –el barroco, sin ir más lejos– ya han compartido con el actual estas mismas sensaciones, razón por la cual hablar de exclusividad sería erróneo. Sin embargo, sí es cierto el hecho de que la constructiva goza hoy de una capacidad publicitaria insospechada, no limitada por ninguna frontera física o intelectual y motivo por el cual es lícito recurrir al concepto arquitectura mediática. En efecto, en tiempo presente, en cualquier parte del mundo, las novedades edilicias son conocidas, estudiadas, analizadas y juzgadas de tal modo que la relación causa-consecuencia es más inmediata que nunca. Si a esa notoriedad le unimos una imagen efectista, populista incluso, la resulta es la que observamos en el quehacer de ciertos autores, en ocasiones más preocupados por el efecto estético (entendiendo por tal su originalidad, lo insólito o inédito de la aportación) que por el funcional, que debería seguir siendo el eje vertebral de cualquier proyecto edificatorio. A esta dicotomía hay que añadirle un tercer (y potencialmente peligroso) ingrediente y es la conciencia que el arquitecto tiene de ese poder mediático que comentamos, lo que fomenta actitudes de endiosamiento que tienden a asentarse en señales físicas que lo visualicen. Exclusividad e individualidad se combinan a la hora de crear una *marca de fábrica* la cual, en virtud de tal, es preciso repetir (con ligeras variantes) siempre que sea posible, de modo que la huella dejada en el edificio devenga en que la identificación entre obra y autor sea inmediata (1). Ni que decir tiene que lo que para sus creadores es un modo de entender y expresar la arquitectura, para sus detractores es síntoma de falta de inventiva, de incapacidad para rehacerse y, lo que es más grave, de repetitividad y redundancia. Si ello se asocia, como es usual, a tipologías excesivas, la combinación acaba resultando controvertida. En cualquier caso, no hay duda de que es posible confirmar los múltiples y poderosos condicionantes a que está sometida la arquitectura contemporánea y, en esa medida, el nuevo papel que el historiador ha de jugar en su estudio y análisis, que no puede continuar las sendas trilladas y ha de plantearse retos desconocidos.

El deseo de ejemplificar esta problemática, que hace correr ríos de tinta entre sus defensores y aquellos otros que creen que estas obras son ejercicios de alarde formal carentes de la solidez (no ya física sino

proyectual) que los convierte en solventes, nos conduce al examen de la reciente trayectoria de dos de los arquitectos más conocidos –a la par que cuestionados– del panorama internacional: Frank Gehry y Santiago Calatrava.

Pese a la solidez de su amplia carrera, jalonada con galardones de prestigio, Frank Gehry adquiere el estatus de arquitecto popular que ahora le acompaña gracias, en gran medida, a la concepción del Museo Guggenheim de Bilbao [1990-1997] (il. 1), materialización física de un proceso de creación que lleva años investigando y que tiene como uno de sus fundamentos el empleo que, en el diseño de edificios, se puede realizar del programa informático *Catia*. Desde ese *campanazo* internacional la figura de Gehry ha quedado mediáticamente unida a su presunto afán por construirse una *marca de fábrica* que le está obligando, una y otra vez, a redundar en lo que fueron los logros del Guggenheim con el agravante, según sus críticos, de que cada vez son menores las virtudes de los trabajos desarrollados. En efecto, siguiendo la estela del edificio bilbaíno pueden citarse infinidad de obras, algunas tan señeras como el Centro de Artes Escénicas Richard B. Fisher de Annandale on Hudson (Nueva York), construido entre 1997 y 2003; el Centro Ray y Maria Stata del Instituto Tecnológico de Massachusetts [1998-2004] (il. 2) o el Museo MARTA de Herford, en Alemania [2001-2005]. En estos casos Gehry recurre a aquellos trazos característicos y personales que se hicieron famosos en el Guggenheim, de modo que en las crónicas se redunda en conceptos ya gastados como volumetría escultórica, simbología marina (por ejemplo velas de barcos en la obra neoyorquina), refulgencia de los paneles de titanio, aluminio o acero inoxidable; flujo y movimiento de las cubiertas, que desbordan, cubren y envuelven las paredes; ondulación de las formas juguetonas, reflexión de la luz y los colores en las superficies; fragmentación, descoyuntamiento, dislocación o retorcimiento de los espacios, que caen en cascada; baile de los cerramientos, cuerpos agitados en su ascenso, espacios cambiantes y versátiles, cualidades expresionistas, complejidad geométrica (2), etcétera. En la medida en que los análisis de los edificios resultan prácticamente intercambiables, las críticas hacia los mismos también insisten en criterios similares, aquellos que saltaron a la luz ante lo que algunos consideraban la obscenidad constructiva del Guggenheim (por su deseo de exhibicionismo ante el resto del contexto urbano) y que ahora se repiten. Así pues, las nuevas propuestas de Gehry comparten las floridas descripciones citadas con otras tantas y tan elaboradas diatribas. Éstas, aun con la prosapia de cada cual, tienen en común el fondo; aquel que considera que la pretensión del arquitecto por *fabricarse* un lenguaje personal ha devenido, en primer lugar, en que sus trabajos sean fáciles de reconocer en cualquier parte del mundo; como consecuencia, que no exista en ellos un afán por adecuarse al medio, a sus necesidades e idiosincrasia; en relación con esto, que Gehry tienda a la globalización de la arquitectura, no como la posibilidad real de las sociedades de contar con una obra de este autor (pues para ello es necesaria una economía saneada) sino como estandarización de los cánones constructivos, que no tienen en cuenta las particularidades climáticas, orográficas o culturales de sus entornos lo que deriva, en ciertos casos y en última instancia, en que la sorpresa inicial que supone la contemplación de estas creaciones se torna en insatisfacción al testar el uso que se hace de ellas. Como punto culminante de esta cadena de relaciones negativas habría que señalar que el propio autor, cuyo deseo primigenio era desarrollar un lenguaje reconocible con su firma, ha acabado devorado por éste, absorbido por una espiral que le lleva a tener que redundar en conceptos manidos, dado el deseo de los promotores de atesorar un edificio *marca Gehry*.



Otro tanto le sucede a Santiago Calatrava con sus obras que han de escuchar, como las de Gehry, tanto elogios rendidos como críticas exacerbadas. La diferencia estriba en que la concepción que posee Calatrava de arquitectura e ingeniería no responde a los principios del autor californiano, si bien a ambos se les acusa de idénticos defectos: exhibicionismo mediático, grandilocuencia, egotismo constructivo, arquitectura-espectáculo, carencia de fundamento...; en definitiva, rebuscadas carcasas para ideas vanas o funciones mal desarrolladas (3). Proyectos como el Auditorio de Santa Cruz de Tenerife [1991-2003] (il. 3) o la ampliación del Museo de Arte de Milwaukee [1994-2001] (il. 4) han sido diana de invectivas como éstas pues son ejercicios que responden a lo que se define ya como *estética Calatrava*. En efecto, estos dos casos, junto a otros que podrían citarse del mismo autor, comparten características identificativas del valenciano. Por ejemplo, se trata de construcciones colosales, de perfiles nítidos, recortadas contra el horizonte gracias al blanco de sus superficies y convertidas en hitos urbanos que redefinen el perfil del marco en que se dibujan. Del mismo modo, ambas tienen en común las analogías orgánicas, habituales al calificar la constructiva de Calatrava. Así, el auditorio dibuja su perfil a través de una cáscara que se eleva hacia el cielo para caer después en picado, como si de una ola marina a punto de romper, una concha o una vela entelada se tratase (4). Por su parte, el museo dibuja dos alas que evidencian sus similitudes con la fisonomía de un ave. En ambos casos alas y olas no cumplen ninguna función más que la expresiva, identificativa y definidora del lugar, razón por la cual muchos se plantean la idoneidad de desarrollar estructuras que, a la postre, no cumplen cometidos dignos del desembolso realizado para ejecutarlas. Especialmente expresivo es el caso del Museo de Milwaukee. En él la intervención responde al deseo de los fideicomisarios del centro, que anhelan una nueva entrada lo más impactante y espectacular posible (5), consistente en dos pantallas móviles que se expanden evocando un águila que, en vuelo, extiende sus alas para tomar tierra. Las necesidades expositivas inherentes al museo quedan eclipsadas por esta atracción sin utilidad, que es la que realmente llama la atención del visitante (de hecho, las alas plegadas o desplegadas sólo anuncian el momento en que el museo permanece cerrado o abierto). El paralelismo más evidente de esta construcción se debe establecer, una vez más, con Gehry y su Museo Guggenheim de Bilbao; un espacio que atrae por sí mismo con independencia de aquello que albergue, lo cual rompe la base compositiva de cualquier museo; esto es, que lo importante está en el interior. Pese a todo, a fuer de ser sinceros y como también ocurrió en el caso bilbaíno, el pabellón del Museo de Milwaukee ha servido para dar nueva vida a una ciudad envejecida (6), hecho éste que resulta un significativo valor añadido.

Pese a las críticas, no sería justo obviar aquello que de beneficioso ha traído para la arquitectura la actividad de nombres como Gehry, a rebufo de los cuales algunos autores del panorama actual han ido desarrollando su actividad. Es preciso tenerlo en cuenta pues, como factor de influencia, el historiador ha de recordarlo en el momento de analizar este tipo de trabajos, que es evidente que pueden leerse desde las dos caras de una misma moneda: la de quienes los detestan y la de quienes los alaban. Sobre la opinión de estos últimos hay que rescatar su creencia en que, por encima de posibles defectos que no niegan, este tipo de creaciones sirven para redefinir el concepto de arquitectura, para evidenciar que ésta tiene potencialidades que, tras miles de años de uso, aún permanecen ocultas; para demostrar la capacidad de reinención de la constructiva y para confirmar que ello depende del uso y abuso que los autores hagan de su libertad e imaginación, a las que acompañan además unas innovaciones técnicas y tecnológicas inéditas de las que

volveremos a tratar. Antes de ello se hace preciso ampliar la nómina de obras que comulgan con las anteriores en su deseo de romper los cánones tradicionales y dotar a sus autores del bagaje que sólo una huella artística insólita puede otorgarles. De esta aspiración se están beneficiando, sobre todo, las nuevas generaciones de arquitectos aquellas que, además, ya se han educado en las últimas tecnologías y en el manejo del diseño por ordenador antes que en el uso del lápiz o el papel. Ejemplos de esto que decimos, y sin tener que abandonar el ámbito hispano, pueden ser trabajos como los del Palacio de los Deportes de Santander [2003], proyecto de Julián Franco y José Manuel Palao; el Edificio Woermann [2001-2005], erigido en Las Palmas de Gran Canaria por Iñaki Ábalos y Juan Herreros o la Estación de Autobuses de Casar, en Cáceres [2004-2005], realizada por Justo García Rubio. Junto a los anteriores, autores consagrados del panorama internacional, con una larga, sólida y premiada trayectoria a sus espaldas, también están exprimiendo su potencial. En este caso podríamos referir nombres como los de Rem Koolhaas, autor de la Casa de la Música de Oporto [1999-2005]; Herzog & de Meuron, artífices de la Biblioteca de la Universidad de Brandeburgo en Cottbus (Alemania) [2001-2004] o Zaha Hadid, responsable del Centro de Arte Contemporáneo Rosenthal de Cincinnati [1999-2003], por citar sólo algunos y ciertos de sus legados.

Se ha apuntado un hecho constatado como es el plegamiento que ciertos autores demuestran ante quienes los contratan, no tanto en materia de funciones, medios materiales o económicos proporcionados o conceptos a desarrollar a través de las obras como en la estética de las mismas. Acuñar un Gehry, un Foster o un Calatrava significa tanto para sus propietarios como adquirir el cuadro de un autor consagrado o la escultura de un artista ejemplar. Ello puede condicionar el devenir de las carreras de los arquitectos, sometidos a una disciplina que ellos dibujan pero que, con el paso de los años y los proyectos, acaba por disolverlos en la cotidianidad y vulgaridad de obras que han perdido el toque genial de la novedad. Analizada ya esa problemática, la cuestión pasa ahora por ponerse en la mentalidad del promotor y observar cómo los gestores económicos mundiales (públicos pero, fundamentalmente, privados) utilizan la constructiva como un instrumento al servicio del negocio, pues les reporta una pátina de reconocimiento y exclusividad que incrementa sus beneficios. El Hotel Sheraton de Bilbao [inaugurado en 2004], de Ricardo y Víctor Legorreta o el Hotel Silken *Puerta de América* de Madrid [2002-2005], decorado por un torrente de interioristas y arquitectos (Norman Foster, Jean Nouvel, Zaha Hadid, David Chipperfield, Arata Isozaki, Javier Mariscal...) ilustran, tan sólo en España y entre otros modelos, la relación establecida entre arquitectura, moda, estética y negocio, de la que el historiador puede llegar a extraer jugosas conclusiones.

Si bien esta vertiente económica y sociológica de la arquitectura es consustancial a su desarrollo histórico, pues siempre han sido los edificios testimonio de las peculiaridades de sus dueños, la situación de globalización, consumismo y competitividad de las sociedades desarrolladas es inédita mirando hacia el pasado con ojos inquisidores, de tal manera que al historiador se le plantean retos que ha de afrontar partiendo del conocimiento del ayer y de la experiencia del presente. En ese sentido resulta interesante observar, por ejemplo, el papel que en el desarrollo de la nueva arquitectura están jugando las economías de países con una creciente proyección mundial; aquellos que, hasta ahora, no se han permitido dispendios que evidenciaran su riqueza y que, en el momento en que se han internacionalizado, se han lanzado a una vorágine edificatoria y urbanística de la que los estudios de arquitectura no han dudado en aprovecharse. La vinculación de ida y vuelta que se establece entre arquitectura al servicio del poder o poder al servicio de

la arquitectura resulta elocuente cuanto más boyante es la economía mundial, razón por la cual los últimos años han estado especialmente cuajados de prototipos significativos de esta interrelación. Algunos de ellos se rastrean en países como China, Qatar, Bahrein o algunos de los Emiratos Árabes Unidos (Dubai o Abu Dhabi, por ejemplo). Otros presentan una casuística más delicada. En efecto, en el momento en que la ética de la persona da paso a la ambición del arquitecto, ciertos autores pierden los escrúpulos a la hora de poner su trabajo al servicio de sociedades tachadas, cuando menos, de poco respetuosas con los derechos del hombre, a pesar de que desde los estudios abiertos en las capitales europeas y americanas se hace alarde de compromiso y respeto por las culturas, el medio ambiente, la sostenibilidad y el desarrollo de los ciudadanos (7). Así las cosas, resulta llamativo comprobar cómo un autor tan implicado en la eficiencia energética de sus edificios –y, en ese sentido, concienciado con los problemas del planeta– como Norman Foster se emplea en rincones como Kazajistán, república gobernada por los designios del petróleo y de un presidente vitalicio en la que el autor inglés ha ideado el edificio de la ópera y una ciudad invernal en la capital, Astaná. Lo mismo cabría decir de los meticulosos y sobrios suizos Herzog & de Meuron, partícipes de los Juegos Olímpicos celebrados en China en 2008 –a través de su buque insignia, el Estadio Nacional Olímpico de Pekín [2003-2008]– mientras arreciaban las críticas hacia la opresión mantenida por el gigante asiático en el Tíbet.

Menos polémica, pero también frecuente, es la manera en que algunas actuaciones arquitectónicas han abierto la espita de un desarrollo económico del que no son ajenos ni los núcleos urbanos ni los rurales, convertidos en destinos turísticos que se aprovechan de lo popularizada y accesible que la cultura del ocio, el viaje y el descanso resulta para el ciudadano. En lo que a este aspecto se refiere, el historiador se ve obligado a vincular el estudio de la arquitectura con el del urbanismo que lo acompaña algo que, sin constituirse en novedad historiográfica, sigue siendo requisito ineludible a la hora de ofrecer una panorámica completa del mundo edificatorio actual pues no hay duda de que la evolución urbanística ha ido avanzando en grado exponencial al desarrollo industrial de las distintas civilizaciones. Para verificar cuán ligados siguen los campos de la arquitectura y el urbanismo es posible recurrir a un sinfín de muestras elocuentes. Por ejemplo, sin salir del territorio español, varios son los enclaves que pueden citarse como prototipos de esta tendencia, comenzando en La Rioja alavesa (Bodegas Ysios de Santiago Calatrava [1998-2001]) y pasando por Zaragoza (con las infraestructuras de la Expo'08, desarrolladas por nombres como Zaha Hadid), León (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC, obra de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón [2001-2004] (il. 5)), Valencia (Ciudad de las Artes y las Ciencias de Santiago Calatrava [1991-2004] (il. 6)), Bilbao (Museo Guggenheim de Frank Gehry, Puente Zubi Zuri de Santiago Calatrava [1990-1997], Torre Iberdrola de César Pelli [2007-¿2011?], Biblioteca de la Universidad de Deusto [2002-¿2008?] de Rafael Moneo, Paraninfo de la Universidad del País Vasco [2007-¿2010?] encargado a Álvaro Siza, complejo de Uribitarte rediseñado por Arata Isozaki desde 1999...) o Barcelona (con el Mercado de Santa Caterina de Enric Miralles [1997-2005], la Torre Agbar de Jean Nouvel [2001-2003] o la remodelación urbanística y arquitectónica generada a raíz de la celebración del Fórum 2004 en la que participan, entre otros, Herzog & de Meuron). Fuera de España están recibiendo un extraordinario impulso turístico, gracias a su nueva arquitectura, enclaves ya suficientemente exitosos como Londres, Berlín, Tokio, Nueva York, París o Roma. En estos casos resulta interesante observar cómo núcleos históricos de larga vida, urbanismo cambiante y

colosal bagaje arquitectónico viven su presente y se avecinan hacia su futuro con la convicción de que son las recientes construcciones las que están redibujando el perfil ciudadano, procediendo a renovar los aires de la panorámica del entorno y, desde su asumido papel de icono urbano, erigiéndose en nuevos monumentos, categoría que se asocia a aquello que logra atesorar siglos de historia y, aún así, se mantiene vigente con mensajes que transmitir.

Esta tendencia, como se aprecia extendida a nivel internacional, está determinando varios aspectos de importancia para el estudio de la historia arquitectónica reciente tales como la adecuación del edificio a un marco urbano predeterminado, el deseo del arquitecto de primar exclusividad o vistosidad (para destacarse en el ambiente) frente a accesibilidad o funcionalidad, la redefinición del entramado urbanístico de ciudades vetustas a la luz de los nuevos hitos constructivos que surgen en ellas, la no siempre meditada planificación de muchos de estos edificios, en ocasiones nacidos antes de la ambición institucional que de una necesidad real lo que dificulta, a posteriori, darles sentido, conferirles una función, justificarlos ante los ciudadanos que los disfrutan o los padecen (y, en este último caso, incluso, los tienen que soportar económicamente), etcétera. El historiador, aun reflexionando sobre estos y otros condicionantes, ha de enjuiciarlos en contextos políticos, económicos y sociales concretos de manera que, cuando éstos se modifiquen, será preciso estar atentos a los cambios que ello genere. De hecho, no son pocos los especialistas quienes, conscientes del desarrollo que en las dos últimas décadas del siglo XX y primera del XXI ha tenido la denominada arquitectura-espectáculo, especulan ya con su declive, en la medida en que la explosiva, próspera y optimista coyuntura económica mundial de hace unos años está sustituyéndose en los mercados financieros por un temor global a la recesión monetaria (8) y, por consiguiente, la situación implique y sugiera que haya que “construir menos edificios y hacer más ciudad” (9). Si bien la arquitectura de calidad no se enfrenta a estos riesgos, la sobreabundancia edilicia a la que algunas ciudades y países se han expuesto, la competitividad establecida entre núcleos y arquitectos por acumular el mayor número de edificios construidos y porque éstos sean, a cada cual, más espectaculares; el anhelo empresarial por atesorar un inmueble como activo ganancial preocupándose, tan sólo, de si éste viene firmado por un conocido estudio –lo que puede llegar a provocar que el arquitecto responsable no se haya molestado en conocer, in situ, el ambiente o el clima donde se va a desarrollar una de sus obras, reportando un modelo (estandarizado, globalizado, intercambiable...) al cliente, quien lo acepta sin adivinar los posibles riesgos funcionales, materiales y formales que trae consigo (10)–; como decimos, todo ello está en camino de atemperarse.

En este proceso amortiguador juega un papel significativo el concepto del humanismo en arquitectura, que supone adaptar el edificio a las necesidades y escala del hombre, minimizando el impacto estético y sensitivo que produce en el espectador un proyecto megalómano. Esta vuelta introspectiva a la pureza tiene que ver con la conciencia ecológica que se viene desplegando en el planeta a lo largo de los últimos años y que, como se subrayó al comienzo de esta comunicación, está deviniendo en uno de los factores de influencia presente y futura de la historia de la arquitectura mundial (11). El ascenso de los precios de los combustibles fósiles en unas sociedades que cada día tienen mayor necesidad de los mismos y que están dispuestas a hipotecar su futuro económico para resolver el corto plazo energético se une a la ausencia de una mirada de largo espectro sobre el porvenir de los recursos y a las consecuencias cotidianas que un cambio climático aún en marcha está (y va a seguir) teniendo sobre la tierra. Sin embargo, también es ésta una de las parcelas

que, por su recurrencia mediática y su carácter vendible, publicitario, está siendo utilizada en algunos casos más como pantalla de modernidad, como telón de vanguardismo que como necesidad biológica, con el grado de compromiso que una cuestión tan seria y trascendente requiere. Es por ello que el historiador ha de valorar el argumento y tratar de discernir cuánto de veracidad y cuánto de impostura hay en este interés por la sostenibilidad ambiental reflejado en las recientes aportaciones arquitectónicas. De hecho, no son pocos los que califican estas actitudes más de un “brindis al sol” que de un auténtico compromiso, observándose como calmantes “para la mala conciencia” de promotores y autores (12).

De la importancia de la cuestión para el mundo de la arquitectura dan cuenta rastros que oscilan entre la sobreabundancia, en los escritos referidos al tema, de conceptos como eco-eficiencia, tecnología sostenible, lenguaje bioclimático, construcción solar, materiales no contaminantes, etcétera y planteamientos aparentemente más profundos. Por ejemplo, en los últimos años se han desarrollado congresos, concursos y seminarios destinados a discernir cuestiones relativas a la ecología y la arquitectura, su comunión, las propuestas más razonables, la panorámica internacional y sus perspectivas de futuro (13). Entre las conclusiones a que se han llegado se observa cómo la conciencia medio ambiental, aplicada al ámbito objeto de estudio, pasa por dos aspectos: la aplicación de las novedades tecnológicas al mundo de la arquitectura, especialmente al de su mantenimiento y coste energético (fachadas inteligentes que regulan la ventilación e iluminación de los interiores; presencia de paneles solares que minimizan las necesidades de electricidad; sensores térmicos, materiales naturales y tradicionales, biodegradables y, en esa medida, respetuosos con el entorno; bombas de calor, atrios interiores concebidos como espacios naturales de iluminación y ventilación...) y la armonización del marco construido, artificial, con el medio natural que lo acoge y al que debe corresponder adaptándose a su forma, para hacerse así lo más desapercibido posible, integrado y sutil, lo menos agresivo con la base común de asentamiento, que es el planeta; todo ello, por supuesto, sin renunciar a un diseño original, una estética rompedora y una impronta personal que equilibre la necesidad del medio ambiente de que el hombre se ocupe de él y el deseo del arquitecto de que su trabajo no pase desapercibido. En relación a este punto, son legión los ejemplos que, en distintos lugares del mundo y adaptados a funciones variopintas, ilustran el deseo de hacer comulgar la nueva arquitectura con la esencia de la naturaleza. Se pueden citar aquí enclaves como el Museo de Altamira en Santillana del Mar (Santander), obra de Juan Navarro Baldeweg [1995-2000]; el Museo de Young, realizado en San Francisco por Herzog & de Meuron de 2002 a 2005 (il. 7) o las Bodegas Dominus, consumadas por los mismos autores entre 1995 y 1998 en Yountville, enclave situado en el californiano valle de Napa; el Centro de Artes y Congresos Magma de Adeje (Tenerife), creado entre 1998 y 2005 por Fernando Menis y AMP Arquitectos; la Fundación Beulas, en Huesca [abierta en 2006], proyecto de Rafael Moneo; el Paul Klee Zentrum, realizado por Renzo Piano en Berna (Suiza) entre 1999 y 2005; el Crematorio de Kakamigahara (Japón) [2004-2006] de Toyo Ito; la parisina Torre de Bambú de Edouard François [2004]... En todos los casos, formas (semienterradas en colinas, con cubiertas inclinadas y ajardinadas, siguiendo las pendientes naturales del suelo; con tejados ondulantes o estructuras afligranadas entretejidas con plantas; a base de pabellones dispersos en el terreno o sobre superficies plegadas entre sí, como se superponen las capas tectónicas de una falla terrestre...), materiales (fachadas de madera laminada, recubrimientos pétreos toscos, cobre oxidado, que crea una pátina verde que se funde con el entorno boscoso; aditivos minerales, paneles de fibra vegetal...), colores



(terrosos, ocres), iluminaciones (naturales cenitales, grietas de luz) y emplazamientos (plantación de árboles, lagos cercanos, taludes y senderos en los alrededores...) se han estudiado para minimizar el impacto de lo construido artificial sobre lo surgido natural.

Pese al compromiso entre arquitectura y naturaleza, sería falsear la realidad negar que para que estos proyectos eco-eficientes puedan llevarse a término es preciso recurrir a las aportaciones que ofrece la vanguardia tecnológica, de tal manera que queda en evidencia que el respeto por el pasado y la pervivencia de la esencia del planeta son conceptos unidos, al menos en este punto, con la revolución científica que se vive en cuestión de procesos y medios especializados. Modelos de esta comunión entre constructiva, sostenibilidad y renovación los constituyen las aportaciones ofrecidas por Norman Foster desde la capital británica. En concreto hablamos de la Greater London Authority [1999-2002] (il. 8) y la Torre Swiss Re [2001-2003] (il. 9), ambas publicitadas por reducir sus necesidades energéticas entre un veinticinco y un setenta y cinco por ciento en comparación con edificios construidos según métodos tradicionales. Lo mismo sucede, por ejemplo, en la Expo'2000, celebrada en Hannover (Alemania) bajo premisas medio ambientales. En ella pabellones como los de Finlandia, Holanda o Japón reivindican una nueva manera de idear y construir la arquitectura, aunando el respeto a la tradición con los beneficios de la evolución.

Más allá de los favores que para el medio ambiente pueden tener estos usos arquitectónicos, las aplicaciones materiales e informáticas tienen ventajas añadidas pues condicionan, entre otros aspectos, el desarrollo planimétrico de las obras o su estética (14). Entre las novedades que, en cuestiones relativas a materiales de construcción, pueden subrayarse como significativas descuella el uso que se está dando a un compuesto inédito, hasta hace poco tiempo, en arquitectura: el *etfe* (etiltetrafluoretileno). Se trata de un tipo de teflón sintético, tan ligero como el vidrio o el plástico pero de mayor firmeza, capaz de resistir a los rayos ultravioletas pero, al mismo tiempo, de permitir el paso de su luz. Su uso en los edificios está cada día más extendido, siendo prototípicas dos construcciones deportivas, ambas realizadas por Herzog & de Meuron. Hablamos de los estadios St. Jakob Park de Basilea (Suiza) [1996-2001] y Allianz Arena de Múnich [2002-2005] (15) (il. 10). En ambos casos el *etfe* se emplea para elaborar el recubrimiento de las instalaciones, a base de burbujas translúcidas que dan un aspecto acolchado a las fachadas y se iluminan desde el interior con distintos tonos, indicativos de los usos que el espacio tiene en cada momento.

Tan originales como las aportaciones del *etfe* al mundo de la arquitectura son los logros –sobre todo estructurales y planimétricos pero también estéticos– que se consiguen gracias a la aplicación informática *Catia*, creada por Dassault Systems para mejorar el diseño de los aviones caza, empleada después en la proyección de edificios y popularizada finalmente por Frank Gehry, quien la hizo famosa a través del Museo Guggenheim de Bilbao, cuyas ondulantes formas son la materialización de una maqueta tradicional sometida a un proceso de digitalización. A partir de ese éxito los proyectos del autor se ven tamizados por el uso de esta herramienta, causante de la estética que ha hecho reconocido a Gehry. El Hotel *Marqués de Riscal* en Elciego, situado en La Rioja alavesa [1998-2006] o el Experience Music Project de Seattle [1995-2000], dos planes antitéticos en uso y ubicación, tienen en común un esquema rompedor en sus formas inverosímiles, que persigue el organicismo de los volúmenes a través del juego de los cuerpos y los colores y logra sorprender al espectador, a quien le cuesta imaginar una función específica para un espacio que parece

una gigantesca escultura en movimiento. No es de extrañar que haya quienes piensen que, con obras como éstas, Gehry está “poniendo la técnica más avanzada al servicio del máximo desorden” (16).

Comenzó esta comunicación refiriéndose a las innovaciones estéticas introducidas en el mundo de la edificación contemporánea por autores como Frank Gehry y termina, también con él, observando cómo los factores que influyen en el desarrollo de la constructiva (apariciencia, utilidad, forma, impacto urbanístico, usos sociales, adaptación al medio ambiente, etcétera) guardan una profunda relación con los avances que la revolución tecnológica está aportando a la sociedad del siglo XXI, también a sus edificios. Resulta claro que enfrentarse al estudio de la arquitectura del nuevo milenio supone tener presente una pluralidad de variables que se imbrican hasta formar un conjunto más complejo y amplio que quizá en ningún otro momento de su historia. Estos factores son fundamentales para obtener conclusiones firmes, irrenunciables los unos de los otros y generadores, además, de otra pléyade de posibles influencias que aquí ni siquiera se tienen en cuenta. Lo que es evidente es que, cuanto más claros estén los aspectos que influyen en la constructiva actual y más nos preocupemos, como historiadores, por ampliar su número y la relación entre ellos, más sólidas serán las conclusiones a las que lleguemos, más objetivo el panorama que ofrezcamos y con mayores visos de trascendencia. Si bien se trata de un trabajo amplio y costoso –precisamente por la cantidad de puntos a evaluar (de los cuales aquí sólo se ha podido tener en cuenta un mínimo número)–, no cabe duda de que será el más enriquecedor de cuantos podamos sugerir en esta materia. Tampoco se trata de renegar de los métodos de estudio empleados hasta el momento sino de reciclar la manera de enfrentarnos a ellos pues parece evidente que, dada la complejidad del mundo actual, programar el estudio de su arquitectura desde intentos simplistas no provocará resultados cuajados. No se pretende, aunque pudiera parecerlo, ejercer de críticos sino de cronistas, si bien es ésta una tarea también dificultosa pues, en función del planteamiento desde el que la realicemos, el resultado se deslizará hacia unas u otras opiniones. El objetivo será, por tanto, evidenciar algunos comportamientos habituales de la arquitectura contemporánea, tanto en su beneficio (popularización de la constructiva entre el público, competencia entre los equipos y, en esa medida, aumento de la cantidad y calidad de los proyectos; multiplicidad de los puntos de vista desde los que afrontar un plan; variedad estética, formal y material de los trabajos; aplicación de las novedades tecnológicas al mundo de la arquitectura; interrelación de ésta con otras disciplinas; responsabilidad social y ecológica con el mundo presente y futuro...) como en su perjuicio (divorcio entre continente espectacular y contenido deficientemente trazado; cinismo de aquellos que promueven diseños comprometidos con la naturaleza o las sociedades desfavorecidas pero que, después, cegados por un producto mediático o bien pagado, no comulgan con lo que proponen; exacerbación del concepto *marca de fábrica*, que lleva a la repetición, la redundancia y la decadencia de la calidad de algunos autores y sus obras; endiosamiento de ciertas figuras quienes, alentadas por los medios de comunicación y jaleadas por la resonancia crítica o popular, caen en excesos de egocentrismo, en exigencias desmesuradas o en caprichos de estrella...). No olvidando esa mirada distante y objetiva que ha de preservar el historiador, es posible que el panorama tienda a aclararse y que el resultado sean eficaces, variados y concluyentes estudios que sirvan para acompasar el latido de la arquitectura actual y, sobre todo, ayuden a proyectarla, con capacidad de análisis y autocrítica, hacia un futuro que se antoja tan complejo como cuajado de expectativas.

## Notas:

1. Se entiende así la afirmación de Zaha Hadid: *Yo soy mi propia marca y estoy segura de que ser distinta aumenta mi caché*. ZABALBEASCOA, A: “Zaha Hadid”, en *El País Semanal*, 1633, Madrid, 2008, pág. 31.
2. Ver *Arquitectura Viva*: “Stata Center, un «collage» de Gehry para el MIT”, 99, Madrid, 2004, p. 11; “Gehry: un museo para la ciudad de Herford”, 101, Madrid, 2005, pág. 11 o “Ciencia en el caos”, 102, Madrid, 2005, pág. 112. También JODIDIO, P: “Richard B. Fisher Center for the performing arts at Bard College”, en *Architecture now!*, vol. III. Köln: Taschen, 2005, pág. 240.
3. La redundancia y abuso de estas construcciones encubre otros beneficios, normalmente comerciales, turísticos o económicos más o menos ocultos de los que nos ocuparemos con posterioridad.
4. Para Alexander Tzonis es ésta la *analogía con el movimiento más extrema de las generadas por Calatrava*. Ver TZONIS, A: *Santiago Calatrava. Obra completa*. Barcelona: Polígrafa, 2004, p. 202. También “Concierto de curvas”, en *Arquitectura Viva*, 92, Madrid, 2003, pág. 94 y “Auditorio, Santa Cruz de Tenerife”, en *AV Monografías*, 105-106, Madrid, 2004, pág. 46.
5. JODIDIO, P: *Architecture now!*, vol. II. Köln: Taschen, 2004, pág. 114.
6. GIOVANNINI, J: “Un icono volador: Museo de Arte, Milwaukee”, en *AV Monografías*, 96, Madrid, 2002, págs. 4-8.
7. HARRIES, K: *The ethical function of architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
8. ALEMANY, L: “¿El final de la arquitectura-espectáculo?”, en *El Mundo*, Madrid, 26 de enero de 2008, pág. 51.
9. “Homilía de adviento”, en *AV Monografías*, 117-118, Madrid, 2006, págs. 264-266.
10. Éste parece ser el caso de la arquitecta Zaha Hadid, quien afirma no viajar a los lugares de donde recibe encargos porque no dispone del tiempo suficiente. De ese modo, su estilo sinuoso, cambiante e identificable puede rastrearse en los más variopintos rincones del planeta. Ver ZABALBEASCOA, A. (2008) op. cit., págs. 26-31.
11. AMIDON, J: *Paisajes radicales: reinventar el espacio exterior*. Barcelona: Blume, 2003 y ARIAS SIERRA, P: *Periferias y nueva ciudad. El problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, 2003.
12. ISASI, J: “Internacional bioclimática”, en *Arquitectura Viva*, 105, Madrid, 2005, págs. 26-29.
13. Fruto de este interés son algunas publicaciones como GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. A: *Arquitectura bioclimática*. Vigo: COAG, 1997; MOSTAEDI, A: *Arquitectura sostenible: [lowtechhouses]*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, 2002; LÓPEZ DE ASIAIN, J: *Arquitectura, ciudad, medioambiente*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2001 o *Arquitectura sostenible: high-tech housing*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, 2003.

14. SANDERS, K: *El arquitecto digital: guía para utilizar (“con sentido común”) la tecnología informática en el ejercicio de la arquitectura*. Pamplona: EUNSA, 1998.
15. En *Arquitectura Viva* ver “Luz latente”, 91, Madrid, 2003, p. 62; GABLER, C: “Un rueda hermético”, 96, Madrid, 2004, págs. 106-108 y “Un fanal neumático”, 106, Madrid, 2006, págs. 94-96. También “Allianz Arena”, en *AV Monografías*, 114, Madrid, 2005, pág. 128.
16. “La fase gaseosa”, en *AV Monografías*, 87-88, Madrid, 2001, págs. 202-204.

**Ilustraciones:**



1. GEHRY, Frank: Museo Guggenheim, 1990-1997, Bilbao (España), foto: M. Paliza.



2. GEHRY, Frank: Centro Ray y Maria Stata, 1998-2004, Massachusetts (Estados Unidos), foto: A. Hitchcock.





3. CALATRAVA, Santiago: Auditorio, 1991-2003, Santa Cruz de Tenerife (España), foto: T. Krech.



4. CALATRAVA, Santiago: Ampliación del Museo de Arte, 1994-2001, Milwaukee (Estados Unidos), foto: K. Ilio.



5. MANSILLA + TUÑÓN: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC, 2001-2004, León (España), foto: I. Tomé.



6. CALATRAVA, Santiago: Ciudad de las Artes y las Ciencias, 1991-2004, Valencia (España), foto: H. Rodríguez.





7. HERZOG & DE MEURON: Museo de Young, 2002-2005, San Francisco (Estados Unidos), foto: A. Pulido.



8. FOSTER, Norman: Greater London Authority, 1999-2002, Londres (Reino Unido), foto: C. Brown.



9. FOSTER, Norman: Torre Swiss Re, 2001-2003, Londres (Reino Unido), foto: S. Cadman.



10. HERZOG & DE MEURON: Allianz Arena, 2002-2005, Múnich (Alemania), foto: I. de Santis.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El anclaje en lo cultural o por qué las nuevas historias del arte olvidaron a la sociología

Nuria Peist

Universidad de Barcelona

### Resumen:

Las propuestas de estudio en torno al hecho artístico, que pretenden superar el hipotético dogmatismo positivista de la historia del arte, tienen entre sus supuestos fundamentales la utilización de diversas disciplinas. Sin embargo, se valen de un cóctel disciplinar con carencias sintomáticas. Las denominadas nuevas historias del arte y los estudios visuales, tanto en su modelo epistemológico como en su árbol genealógico, no toman en cuenta a la sociología del arte. Este “olvido” tiene su origen en la ya clásica polémica teórico-académica entre lo social y lo cultural, lo real y lo simbólico o, desde un punto de vista disciplinar, los distintos modelos de acercamiento al conocimiento de la realidad de las ciencias sociales y la filosofía.

### Abstract:

The offers of study concerning the artistic fact, that try to overcome the hypothetical positivist dogmatism of art history, have among its fundamental suppositions the utilization of several disciplines. Nevertheless, they use a disciplinary cocktail with symptomatic lacks. The so called new art histories and visual studies, both in their epistemological model as in their genealogical tree, do not bear in mind the sociology of the art. This “oversight” has its origin in the already classic academic polemic among the social and the cultural, the real and the symbolic or, from a disciplinary point of view, the different models of approximation to the knowledge of the reality of social sciences and philosophy.



Las nuevas propuestas en historia del arte, sobre todo la rama de los estudios visuales, no pueden desligarse de los desplazamientos ideológicos que se produjeron en la segunda mitad del siglo XX, resultado del debate en torno a la supuesta superación de la modernidad. El gran conflicto abarcador fue la oposición que se gestaba frente a la teoría marxista y los grandes discursos únicos, y su correspondiente polémica centrada en la preeminencia de lo cultural (lo simbólico, lo imaginario, el lenguaje, la representación) sobre lo social (lo real –según diversas y a menudo incorrectas interpretaciones de la terminología lacaniana– lo material, la base económica o estructura).

Una de las consecuencias de este debate en el ámbito de la producción intelectual fue el surgimiento en el mundo anglosajón de los denominados estudios culturales. Arraigados en un principio en una renovada tradición marxista de la cultura (Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward P. Thompson, etc.), surgieron como un campo teórico y empírico de estudio de los comportamientos culturales de la clase obrera y la clase media británica, entendidos como subculturas de resistencia a la dominación de la cultura hegemónica. Estos estudios, junto a las teorías francesas estructuralista, psicoanalítica, semiótica, y también postestructuralista y deconstructivista, cruzaron el Atlántico y se nutrieron de la necesidad de un análisis de todo lo relativo a las nuevas costumbres culturales de la nueva sociedad de consumo.

La atención por otro tipo de cultura que no sea la dominante –comúnmente relacionada con el considerado “Arte” con mayúsculas– se tiñó de diversos aspectos ideológicos derivados de los cambios que acontecían en una era que comenzó a denominarse “posmoderna” (1). Muchos intelectuales declararon la desaparición de los tradicionales modos de producción, de su correspondiente lucha de clases, e, incluso, de las clases sociales. Frente a este vacío, se imponía la conceptualización de un nuevo modelo de organización, basado en los “nuevos movimientos sociales”, en las nuevas identidades débiles que surgían de la conciencia –teórica la mayoría de las veces– del “otro”, resultado de las teorías poscolonialistas y multiculturales, y las diversas corrientes importadas de Francia. Lo “otro” era la mujer, la etnia, la raza, la elección sexual, pero también la cultura popular o los consumidores de los medios de masas. Los estudios visuales surgieron como una “rama” de este enfoque que se dedicó a estudiar los productos de la cultura visual. Sirviéndose de las teorías francesas, se centraron en los problemas relativos a la visualidad, que se constituía en un nuevo y particular objeto de estudio. Las nuevas historias del arte se desarrollaron sobre todo en los años 80, teñidas también de esta nueva ideología de lo cultural.

La historia del arte tuvo que enfrentarse al creciente interés por otras formas de cultura –susceptibles de asimilarse en las estructuras académicas ya existentes–, pero sobre todo a distintas ideologías de lo cultural y lo visual que chocaron con su sistema disciplinar. Dentro de esta gestación de enfoques discursivos, se produjeron numerosos desplazamientos. El más importante fue el que trasladó el foco de la obra del arte y los artistas al espectador, concebido como ente físico observador y como productor de sentido del objeto artístico. La obra de arte ya no se concebía como el resultado de realidades o hechos sociales e históricos que daban forma a las prácticas artísticas e institucionales, a los estilos, a las escuelas y movimientos que se reflejaban en la obra. Comenzó a considerarse como una imagen más de la cultura que se transformaba

en el lugar por antonomasia de la expresión del ser humano, y era el espectador –especialista y profano– el que podía arrojar alguna luz sobre su sentido.

En el campo de los estudios culturales y visuales, la preeminencia de lo cultural se transformaba entonces en un ente devorador de lo social. En el discurso postestructuralista de los estudios culturales, tal y como apunta Janet Wolf, la concepción de la naturaleza discursiva de lo visual –entendido el lenguaje como el espacio preeminente de lo simbólico– se adjudicó el permiso para negar lo social (2). Mientras que en los estudios visuales, y mediante una operación lógica homóloga, la “construcción social del campo visual”, según defiende W.J.T. Mitchell, se reeditó como una “construcción visual del campo social” (3). La imagen es la que media y otorga sentido a la mirada porque a partir de ella reconocemos a los otros. De esta manera, la imagen es edificadora de lo social, y no a la inversa.

Para sostener esta sofisticación teórica, hacían falta diversas disciplinas que permitieran acercarse al nuevo objeto de estudio: la visualidad. Así, se defendió la interdisciplinariedad: del psicoanálisis a la filosofía, pasando por los estudios de medios de comunicación, la estética de la recepción, la óptica, la física y un largo etcétera (4). Sin embargo, dentro de este cóctel disciplinar lo sintomático son las carencias. Es llamativo que la sociología del arte no haya sido considerada por los estudios visuales y las nuevas historias del arte, ni en su aparato epistemológico ni en su árbol genealógico.

La sociología del arte de hace unas décadas prestó una notable atención a los estudios de historiadores del arte como Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Francis Haskell e incluso a algunos trabajos de Erwin Panofsky. Curiosamente, estos autores –en especial Baxandall y su conocida teoría del ojo de la época renacentista– son muchas veces considerados como lejanos padres fundadores de la preocupación por lo visual. La sociología del arte desarrolló sus investigaciones a partir de la consideración del espectador y el mediador cultural como componentes fundamentales, no sólo de la organización del campo del arte, sino también de la importante influencia en la ejecución de la obra. Se cuestionó la naturaleza esencialista del genio artístico, contribuyendo a la concepción de la obra como producto de muchos condicionantes y no como el resultado de una línea de fuerza que una vez clarificada revela un único significado hasta entonces escondido. Las coincidencias son –podrían ser– múltiples: comunes “padres fundadores”, interés descentrado de la obra y el artista, compatibilidad de significados variados... Es llamativo que en su avidez teórica los “nuevos” estudios sobre el arte no hayan recurrido a las distintas herramientas conceptuales que la sociología del arte ofrece para el estudio de la producción de imágenes.

La lógica de esta ignorancia parece en un principio evidente. La sociología del arte considera lo social –“peligrosamente”– imbricado en la cultura. Sin embargo, los estudios de la sociología del arte, incluso los ya clásicos como los trabajos de Pierre Bourdieu o Raymonde Moulin, están muy lejos de los enfoques puramente deterministas de la producción del arte. Una de las autoras que mejor clarifica el rol que ha de tener la sociología al estudiar el arte es la francesa Nathalie Heinich: “Ya que, de manera todavía más sobresaliente que para cualquier otro objeto, el arte se vincula con lo imaginario y lo simbólico, obliga al sociólogo a prestar atención al hecho de que la realidad no es únicamente lo real” (5). Vemos cómo, lejos de olvidar la importancia de la representación, la autora propone poner la lupa en la construcción de valores de los actores en el terreno de lo imaginario y lo simbólico, tan importante como la dimensión de

lo real, o la explicación social de lo representacional. No se trata, como normalmente se ha acusado a la sociología, de desmitificar la ilusión del arte bajo la lupa desencantadora de la realidad, sino de, tal y como hiciera y defendiera la antropología estructural en su momento, someter lo simbólico a una comprensión analítica.

El análisis de los motivos del posicionamiento de los nuevos estudios sobre arte en las tendencias más culturalistas puede comenzar, como ha observado Alberto Luque en su ponencia para este congreso, con la reflexión en torno al empleo de la palabra cultura, y a la carga ideológica que se deriva de su utilización. La manera en que este término ha sido utilizado por los nuevos estudios sobre arte está cargada de una significación totalizadora del concepto muy propia de los países anglosajones. Frente a la concepción francesa de una cultura referida a las prácticas relativas al arte, se extiende una acepción anglosajona de corte antropológico que amplía el concepto a todo lo que se pueda vincular con las costumbres o la cultura de una sociedad determinada (6).

Esta acepción lleva implícita una generalización, una ampliación de lo cultural al terreno de las manifestaciones humanas y no al campo de lo que tradicional e históricamente fue considerado arte, lo que supondría un estudio de la construcción de los valores que han permitido la existencia de una jerarquización en lo relativo a las manifestaciones artísticas. Esta universalización de los valores ha promovido, según afirma Thomas Crow en el conocido y polémico cuestionario de la revista *October*, una “eliminación de las diferencias” a partir de la cual la historia del arte se diluye en una historia de la producción de las imágenes en general (7), o, como reivindica Mitchell, no tanto un estudio de las imágenes en general sino un análisis “que se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar” (8). El objeto de estudio queda entonces también diluido dentro de una práctica generalizadora que busca definir sus especificidades. Lo cultural queda dentro de los estudios visuales redefinido como la cultura “del ver y del mostrar” en una sociedad determinada. La pérdida de la diferencia dentro de la concepción generalista de lo cultural provoca que ya no exista precisión ninguna en la definición del objeto de estudio, ni una articulación histórico-social o político-económica de los procesos culturales. La tendencia a la eliminación de las diferencias y a la falta de articulación de lo cultural y lo social provoca una suerte de reivindicación de la igualdad entre lo alto y lo bajo, o entre la cultura dominante y la cultura popular (referida tanto a las costumbres culturales de cualquier grupo social como de las manifestaciones de la cultura de los media desarrollada a lo largo del siglo XX).

Pero para elevar el estatus de lo diferente al rango de lo hegemónico, primero hay que definirlo, precisarlo, delimitarlo, para luego integrarlo dentro de un criterio universal de valoración que permita su aceptación. La reivindicación de los particularismos se desarrolló con la emergencia teórico-discursiva de las “identidades blandas” –conformadas en torno al género, lo étnico, la elección sexual etc.– que, en constante redefinición, se concretaban en contra de los discursos unitarios de las antiguas identidades centradas en la pertenencia social de clase (9). La lucha por las diferencias culturales provocó, a nivel político-ideológico, el olvido de la homogeneidad del sistema mundial capitalista. En lo relativo a las prácticas artísticas, esta reivindicación de lo distinto generó una negación de la estética. El problema de esta negación es que se olvida que la existencia del juicio estético hunde las raíces en la elaboración de los

valores en torno a lo legitimado dentro del mundo del arte. Se ignora, por otro lado, que la operación de defensa de los particularismos es también una operación de valoración y legitimación.

El estudio de las imágenes reivindica el significado cultural de la obra por encima de su valor estético. En este proceso se confunde la atención que los estudios visuales prestan a la producción y recepción de las imágenes en general con los análisis propios de la sociología o la antropología social. Al centrarse en la producción de imágenes de una sociedad no consideran sus condiciones sociales de producción sino que las olvidan. No se toma en cuenta que el valor de un objeto no viene dado por el estatus que le quiera adjudicar el investigador sino por el valor efectivo que le otorgan los actores con sus prácticas y sistemas de valoración. De esta manera, la reivindicación contradice su supuesto principal: si se busca primar el significado cultural de una obra no se puede olvidar el valor estético que cada grupo social le adjudica, incluida la posibilidad de que no exista como tal.

Este punto de acercamiento y divergencia fundamental entre los estudios visuales y la sociología puede comprenderse mejor al abordar algunos de los conceptos que suelen afrontarse como denuncia y redefinición: el espectador, el creador, la obra de arte y la interpretación de la misma. Como hemos señalado, uno de los temas que más han utilizado los estudios sobre arte que buscan alejarse de la disciplina de la historia del arte es el del espectador como productor de sentido. Entre otros muchos ejemplos del énfasis teórico puesto en la recepción y no en la producción –Roland Barthes, Umberto Eco, los estudios de teoría de la recepción de Hans-Robert Jauss, etc.–, Mieke Ball plantea que en la historia tradicional del arte el artista habla y el espectador escucha. Según esta autora, el objetivo del historiador tradicional es buscar la intención original del creador. Una nueva manera de encontrarle un significado a la obra es comprender su naturaleza abierta. Y también comprender al espectador como un elaborador de significado, aunque no consiga actualizar o totalizar todo el potencial semántico de la obra (10).

Al producirse, tal y como apunta Jameson, un olvido de la lógica de producción cultural –que es el lugar y el pensamiento de los productores culturales– (11), el énfasis se traslada al público. Este proceso colabora a acentuar la ideología de lo puramente simbólico del sentido de una obra de arte, ya no sólo exenta de los motivos conscientes o inconscientes que haya tenido el artista a la hora de su realización, sino también de su calidad de símbolo de una realidad social, política y económica con la que se articula. En su ataque a la disciplina de la historia del arte, esta ideología de análisis del valor artístico parece aliarse con algunos supuestos de la sociología que toman en consideración otros factores relativos a la producción artística además del creador. Sin embargo, es preciso remarcar que los enfoques son muy diferentes. Un buen ejemplo para comprender cómo se efectúa un estudio del lector desde una perspectiva empírica –muy alejada de la reivindicación del potencial significador que pueda tener el espectador– es el análisis de la práctica real de la lectura, por ejemplo, el mito de la caída en los porcentajes de lectura. Este falso análisis es el resultado del olvido del acceso de las clases populares a la educación y el consecuente descenso en los porcentajes de público universitario que accede a una práctica propia de sectores dominantes en el terreno de lo cultural (12).

Como consecuencia del alejamiento del espacio de la producción al espacio del espectador el protagonismo del creador (autor) queda no marginado sino negado. Cuando la sociología del arte presta

atención a otros agentes dentro del mundo del arte como productores de sentido de la obra, no olvida el espacio del productor o creador, sino que analiza un sistema conformado por una pluralidad de instancias que se articulan en el seno de la práctica artística. El creador no se niega, sino que forma parte de un sistema o campo o mundo o configuración en el cual la obra de arte es el resultado de las interrelaciones de los agentes y no de la subjetividad y libertad interpretativa de un espectador.

Lo mismo sucede con la obra de arte. Los estudios visuales han recriminado a la historia del arte la puesta en valor del objeto artístico en detrimento de una lógica general de elaboración de imágenes que revele la poca importancia del objeto en sí como por ejemplo ha sucedido con la defensa de la inmaterialidad de la obra, muy propia del momento post autonomía del arte y la consecuente entrada de lógicas heterónomas que tuvo como resultado más evidente el desarrollo del arte conceptual. Por otro lado, han reivindicado, como hemos remarcado con anterioridad, el poder que tienen ya no los objetos artísticos sino las imágenes en la edificación de lo social. Si bien pareciera que al analizar a las sociedades que producen un tipo de obra determinada la sociología del arte olvida a la obra de arte en sí y a su valor estético, el procedimiento no está relacionado con una negación sino con un acercamiento pragmático. No se trata de acercarse a las obras de una manera evaluativa o hermenéutica sino de la observación de su capacidad de acción. Es decir, de prestar atención a la acción ejercida por los objetos dentro de un sistema de interrelaciones, lo que equivale no a negar el valor estético de una obra sino a tratar a la obra como un actor más. Lo que la obra de arte devuelve a la sociedad es proporcional en calidad y cantidad al valor estético que le ha sido adjudicado (13).

Pero el principal escollo con el que un espacio de conocimiento como el de los estudios visuales puede toparse a la hora de utilizar herramientas de trabajo de la sociología es de tipo metodológico. Si dentro de las teorías deconstructivas los estudios sobre arte niegan la posibilidad de una interpretación y defienden que todo acercamiento teórico pretende ser un suplemento del objeto de investigación y no una explicación del mismo (14), en el terreno de la sociología del arte las perspectivas son muy disímiles. No se trata tan sólo de la diferencia entre un acercamiento científico y uno “imaginativo”, sino también de la manera en que se analizan los discursos sobre el arte. Para el primer acercamiento toda interpretación es una limitación al potencial creativo, mientras que desde un enfoque sociológico toda interpretación es parte de la construcción de valor.

Si es posible considerar al artista como parte de una organización artística, y a la obra como a un actor más de esta configuración, los discursos sobre arte también pueden ser tratados y analizados como agentes, es decir, como parte constitutiva del valor artístico. Según Nathalie Heinich, una sociología pragmática, que no persiga la denuncia de engaño a la que están abocados algunos trabajos de la denominada sociología crítica, intentará salvar la tentación hermenéutica de interpretar a las obras bien descubriendo su sentido –versión esencialista– bien confiriéndoles uno –versión nominalista– gracias a la conciencia de que “en materia de arte, el sentido y la significación son parte intrínseca del valor” (15).

Los acercamientos al arte desde una perspectiva crítica con los discursos interpretativos de la historia del arte y la imposición de un tipo de estética dominante parecieran tener en un principio un común denominador con la sociología: la crítica a las concepciones esencialistas y universales de todo lo relativo



al arte. Sin embargo, las críticas están hechas desde distintas perspectivas. Mientras que la sociología del arte intenta aproximarse a una explicación del por qué de la existencia de estas creencias y al análisis de su elaboración e importancia, los enfoques más culturalistas tienden a denunciar que los conceptos son parte de una “construcción social”. Ian Hacking explica muy bien los abusos y las utilizaciones incorrectas que muchas corrientes de pensamiento reivindicativas hacen de la noción de “construcción social”. Parten de la lógica de que si la existencia de un “x” particular no está determinado por la naturaleza de las cosas, entonces no es inevitable y es susceptible de modificarse. “La mayoría de la gente que usa con entusiasmo la idea de construcción social –apunta Hacking– quiere criticar, cambiar o destruir algún x que les disgusta dentro del orden de cosas establecido” (16).

Para la postura de denuncia, por ejemplo, la noción de genio es un constructo social que ha de desaparecer porque no es natural sino ficticio. Por el contrario, un enfoque a partir de la sociología pragmática considerará que la existencia de la noción de genio tiene una razón de ser que es susceptible de analizarse y comprenderse como parte de un sistema axiológico. Desde esta perspectiva, no se trata de desentrañar si los actores tienen o no razón, sino de cuáles son sus razones.

Otra de las cuestiones que merece ser observada con detenimiento es cómo la mayoría de las tendencias de análisis de lo visual no sólo no consideran a la ya tradicional sociología del arte, sino tampoco a las investigaciones más actuales en sociología de las artes. Utilizaremos como ejemplo comparativo el último congreso internacional de sociología del arte realizado en Alemania en abril del 2007 organizado por la European Sociological Association (ESA) y el ESA Arts Research Network. El título del congreso es significativo: “New Frontiers in Arts Sociology. Creativity, Support and Sustainability”. El dilema entre arte hegemónico y arte no hegemónico se resuelve al hablar de “artes” en lugar de “arte”. De esta manera, se soluciona la necesidad de incluir expresiones culturales diversas dentro del campo de estudio. Por otro lado, se considera que existen nuevas fronteras dentro de la disciplina que deben ser observadas y tenidas en cuenta dentro de la comunidad científica y sus eventos más importantes. Estas fronteras nuevas, o ensanchamiento de los lindes, está relacionada con la tríada temática que se propone: la creatividad, el apoyo a las artes y la sostenibilidad.

En las numerosas ponencias y comunicaciones presentadas en el congreso, se observa un hilo conductor que es necesario mencionar para entender cómo la sociología de “las artes” puede –o podría– ser considerada de interés para las tendencias actuales de los estudios sobre arte. Se trata de la importancia de lo micro social frente a las tendencias de estudios de lo macro social cercanas a una concepción más institucional y totalizadora de la producción artística. Dentro del término “creatividad” la tendencia general fue analizar la importancia de las subculturas locales a la hora de definir las planificaciones políticas en materia de oferta cultural. Una política cultural que considera a las prácticas creativas locales tiene mucha más posibilidades de éxito al basar sus decisiones en cuestiones de identidad con el entorno y de las necesidades concretas de sus habitantes. Algo evidente en el diseño urbanístico. La tarea del científico es revelar la importancia que tiene la creatividad en la relación del arte con la sociedad.

Respecto al tema del apoyo a las artes, el punto común de la mayoría de las lecturas fue la importancia que se concedía a las redes artísticas de apoyo, muy por encima de los apoyos institucionales. De

esta manera, también se plantea como fundamental la relevancia del desarrollo de prácticas grupales y de subculturas locales con una fuerza identitaria suficiente para mantener la producción artística no institucionalizada. El apartado del análisis de la relación de la sociedad con el arte a partir del concepto de sostenibilidad es el que más se acerca a las intenciones del congreso: resaltar la importancia que posee el artista como protagonista de los cambios de la sociedad actual y, como consecuencia y propuesta del congreso, la necesidad de un intelectual que promueva y motive este protagonismo. En este apartado, se resaltaron temas como el “giro ético”, la interdisciplinariedad, el acercamiento a posiciones de análisis más centradas en cuestiones filosóficas y la no autonomía de la práctica artística.

Si el uso de determinada metodología científica aleja a la sociología de los nuevos estudios sobre las imágenes, es evidente que este tipo de sociología de la cultura tiene muchísimos contactos con los planteamientos de los estudios visuales. Entonces, ¿por qué las nuevas historias del arte olvidaron a la sociología? Las perspectivas de análisis son múltiples y sería necesaria una adecuada reconstrucción de los sistemas disciplinares y sus correspondientes lindes. Es sintomático que los actuales debates disciplinares que tienen lugar en el mundo académico español estén centrados en la discusión binaria y ya clásica entre sociedad y cultura. En la Universidad de Barcelona, por ejemplo, la antropología se enfrenta al dilema de si denominarse “social” o “cultural”. Pero además del análisis pendiente de la evolución y organización de los diversos campos académicos, hay algunas reflexiones que agregar a las ya efectuadas.

Con el nacimiento del arte contemporáneo se produjo una ampliación de las fronteras de lo que era considerado arte. Se gestó entonces, no un “no arte”, como comúnmente se analiza, sino una adoración del arte: todo fue susceptible de incluirse dentro de sus fronteras. A la sombra de las teorías deconstructivas de Derrida, se reivindicó -Susan Sontag por ejemplo- que el análisis sobre arte no siga la línea clásica interpretativa sino que practique una suerte de escritura imaginativa que no corte las alas a la expresión cultural, sino que la complete. Volvemos a la teoría del público como productor de sentido de la obra, esta vez con el “especialista” ubicado también en el espacio del espectador. Lo que se produjo fue una identificación del intelectual con su objeto de estudio. Plenamente integrado en la producción cultural, no puede tomar la distancia propia del científico de las ciencias sociales -ya no es más el antropólogo turista- sino el compromiso de un creador -reconvertido a una suerte de intelectual orgánico que milita por y se confunde con su objeto de estudio. Se ampliaban, entonces, las fronteras de lo que era considerado arte y, en paralelo, las fronteras de lo que era considerado un científico, y una ciencia.

Conceptos como método o verdad fueron adquiriendo un tinte peyorativo, más aún en los trabajos que se acercaban al análisis de espacios conformados en torno a criterios de creatividad y subjetividad como es el caso del arte. Frente a lo científico y lo canonizado había que imponer un nuevo orden de conocimiento centrado, entre otras cosas, en el caos y la confusión. Sirva como ejemplo la declaración de Michael Ann Holly para el cuestionario de la revista *October*: “Aquellos de nosotros que estudiamos las representaciones visuales necesitamos urgentemente -si vamos a continuar planteándonos nuevas dudas que siguen en el aire en lugar de reproducir tácitamente el conocimiento canonizado- el desorden de los espacios en conflicto, el alboroto de lo desconocido, incluso si la lucha intelectual resultante recuerda a veces al infierno” (17). Pero esta oposición no nacía con los estudios sobre la visualidad o contra el positivismo

más tradicional de la historia del arte. La polémica hunde sus raíces en los orígenes de la tensión entre lo cultural y lo social, que desde un punto de vista disciplinar adquirió la forma de controversia entre la defensa del estudio de los comportamientos humanos desde una perspectiva científica de análisis social –método– o filosófica, propia del ensayismo o, incluso, propia de los procesos creativos normalmente utilizados dentro del campo de lo artístico-libertad e imposibilidad de definición.

Como puntualizó Alberto Luque en el debate posterior a las comunicaciones de la mesa *Las nuevas historias del arte* del congreso CEHA-2008, la polémica puede ejemplificarse en la disputa acontecida entre Jean Paul Sartre y Claude Lévi-Strauss en la década de 1960. Además del debate en torno al uso de la razón histórica y el análisis estructuralista como proyecto epistemológico de uno y de otro, lo interesante es que la en apariencia ya caduca disputa esconde una polémica candente en los métodos de análisis y en las posiciones ideológicas de los espacios de conocimiento de hoy en día. Centrándonos en los elementos de una oposición entre estudios visuales y sociología vemos que el debate toma la forma del antiguo enfrentamiento entre filosofía y ciencia social que protagonizaron Sartre y Lévi-Strauss hace ya casi cinco décadas.

En los diversos ataques que se lanzan unos a otros, la acusación estrella suele centrarse en la denuncia de dogmatismo y búsqueda de verdades universales. La filosofía suele acusar a la ciencia social de buscar leyes universales que expliquen el comportamiento de los hombres y las organizaciones sociales, coartando así los potenciales creativos y altamente subjetivos y difíciles de definir en términos de leyes científicas. En el terreno del arte, esta acusación adquiere su máxima expresión al desenvolverse el acercamiento analítico dentro de un terreno cargado de conceptos valorativos como la creatividad, la libertad o la complejidad de las posibilidades electivas, irreductibles a un análisis de significado, y mucho menos a una ley científica. Por su parte, los métodos científicos de las ciencias sociales suelen acusar a las tendencias de análisis filosófico de definir verdades esencialistas y universales sin un correlato con la práctica que se analiza. La autonomía que adquiere la búsqueda de conceptos que se definen en un ámbito alejado de la experimentación como método y la práctica como objeto de estudio adquiere un tinte apriorístico y universalista.

En el caso de los estudios visuales, es justamente la inflación del aspecto simbólico lo que olvida las condiciones materiales, tanto desde una perspectiva ideológica como desde los acercamientos analíticos. El propio objeto de estudio de los estudios visuales, la producción de imágenes, está anclado en lo cultural, lo representacional o capacidad de simbolización de los grupos humanos. El foco que olvida la articulación con la sociedad, y que reivindica incluso el poder edificador de realidad que tiene la visualidad, busca defender la autonomía de lo simbólico frente a las condiciones de producción cultural. Sin embargo, es posible comprender que estas condiciones no se oponen a lo simbólico posicionándolo como un reflejo de ellas, porque ambos conceptos pueden ser vistos como un sistema articulado de organización, práctica y representación.

En la polémica entre el filósofo y el antropólogo se puede observar la manera en que las ciencias sociales se defienden de la acusación de dogmatismo cientificista. En su clarificador artículo en torno a la polémica, Diego Mauro explica que Lévi-Strauss “introducía allí donde Sartre buscaba una Verdad y la totalización de la historia, una perspectiva epistemológica dominada por un criterio de parcialidad y de exaltación

constructiva de los límites del conocimiento. En otras palabras, en el reconocimiento de la fragilidad de todo saber, encontraba Lévi-Strauss la posibilidad de la certeza y de la potencia operativa del discurso científico” (18). Es decir, la búsqueda de constantes sociales (materiales y simbólicas) a partir de métodos científicos se hace gracias a la conciencia de que la capacidad del saber humano es muy frágil, y de que el conocimiento viene de la mano de herramientas que ayudan a la tendencia hacia la objetividad a pesar de que –y justamente gracias a que– sean construidas por un sujeto. La ciencia aplicada al conocimiento de lo social, lejos de utilizar la omnipotencia del saber –como normalmente se la acusa– basa su método en la conciencia de los límites del saber inmediato e intuitivo.

Por otro lado, la identificación del intelectual con el objeto de estudio –propia de la postura reivindicativa de los estudios visuales que defiende no sólo la inclusión de toda práctica cultural dentro de las fronteras de lo considerado “artístico” sino también la aceptación del especialista dentro de esas mismas fronteras, provoca un acercamiento analítico comprometido. Esta postura comprometida tilda de anticuada y dogmática la búsqueda de herramientas que permitan un análisis lo más objetivo posible de las prácticas. El dilema se plantea de nuevo en torno a dos conceptos básicos, en este caso exclusivamente metodológicos, como son el compromiso y el distanciamiento, propio este último, como ha advertido Norbert Elias, de una contemplación calmada que es la que permite posicionarse al intelectual como un observador distanciado. No se trata de encontrar una ley única, inamovible y verdadera sino, como sucede incluso en las ciencias naturales, de plantear “hipótesis o teorías cuyo mérito estriba en ser “más” verdaderas, o, para emplear un término menos santificado, “más” adecuadas, “más” consecuentes consigo mismas y con los hechos observados que las teorías e hipótesis vigentes hasta el momento (...). Una de las características de estas formas científicas de resolver problemas –que las diferencia de otras formas no científicas– es que durante el proceso de adquisición de conocimiento surgen y se responden preguntas que son el resultado de un incesante movimiento de ida y vuelta entre dos niveles de conocimiento: “el de las ideas, teorías o modelos generales, y el de la observación y percepción de fenómenos específicos” (19).

En los estudios visuales, la hiperteorización, el rechazo a la utilización de un método específico y el cóctel disciplinar impiden por defecto la observación de los fenómenos específicos descritos por Elías. También dificultan el distanciamiento propio de la observación y el anclaje en las prácticas reales de los actores. Por otro lado, la preocupación por la visualidad obliga a este tipo de estudio a acercarse a disciplinas acordes con el espacio del espectador o de las audiencias o de los consumidores (Fredric Jameson explica cómo se representa en el discurso lo que sucede en la práctica: la necesidad de estudios de mercado para la sociedad de consumo) (20). De esta manera, la estética como reflexión sobre la percepción, y su madre la filosofía, fueron las cartas de nobleza legitimadora por antonomasia del nuevo campo de producción intelectual, algo que las ciencias sociales no le podían aportar, sobre todo porque sus herramientas de trabajo estaban lejos de la creatividad del ensayo. En definitiva, lo que parece estar en juego en el caso de las “nuevas” propuestas de estudios del “arte”, paradójicamente, es la defensa de una autonomía no disciplinar que integre sólo a aquellas disciplinas y teorías que puedan soportar el anclaje en lo cultural.

**Notas:**

1. Sobre el origen y evolución del término “posmodernidad” y un análisis de las diversas teorías que intentaron explicar los cambios que se producían luego de la supuesta superación o redefinición de la modernidad en occidente véase ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1998).
2. WOLFF, Janet: “Excess and Inhibition: Interdisciplinarity in the Study of Art”, en *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, págs. 706-717.
3. MITCHELL, W.J.T.: “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”, en *Revista Estudios Visuales*, nº1, Murcia, CENDEAC, 1998, págs. 17-40.
4. Mitchell hace una larga enumeración de aquello que puede incluirse dentro del campo de los estudios visuales así como del tipo de “investigaciones” que es pertinente utilizar dentro del mismo: “¿Qué es, después de todo, lo que se puede considerar como perteneciente al campo de los estudios visuales? [...] La imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc.” MITCHELL, W.J.T. (1998) op. cit., p. 20-21. Lo significativo es el “etc” con el que el autor termina su enumeración, dejando abierta la posibilidad de inclusión de cualquier otro tipo de investigación y explicitando así la propia indefinición, acaso buscada, disciplinar y metodológica.
5. HEINICH, Nathalie: *Lo que el arte aporta a la sociología*, México D.F., Sello Bermejo, 2001 (1998), pág. 27.
6. Para clarificar la utilización del término cultura véase CUCHE, Denys: *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007 (1996).
7. “Una sustitución precipitada motivada por el pánico, de la historia de la imagen por la historia del arte sólo puede tener como efecto la eliminación de las diferencias y la mezcla de todos los objetos del mundo en un fango de invención occidental”. CROW, Thomas: “Cuestionario sobre Cultura Visual”, en *Revista Estudios Visuales*, núm. 1, Murcia, CENDEAC, 1998, págs. 91-92.
8. MITCHELL, W.J.T. (1998) op. cit., p. 25.
9. Esta “fetichización de los particularismos” es, según Grüner, el resultado de la multiplicidad de pensamientos débiles surgidos del intento teórico de desbancar a la ideología única representada por la modernidad. GRÜNER, Eduardo: “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek”, en *Estudios Culturales. Reflexión sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 2003 (1998), págs. 11-64.



10. Véase BAL, Mieke: *Reading "Rembrandt": Beyond the World-Image Opposition*, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (1990).
11. JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexión sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 2003 (1998), pág. 75.
12. Dentro de las numerosas publicaciones al respecto cabe destacar: LAHIRE, Bernard (comp.): *Sociología de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 2004.
13. Véase HEINICH, N. (2001) op. cit., p. 33-35.
14. Véase Susan Sontag: *Contra la interpretación*, Madrid Alfaguara, 1996 (1968).
15. HEINICH, N. (2001) op. cit., p. 62.
16. HACKING, Ian: *¿La construcción social de qué?*, Barcelona, Paidós, 2001 (1998), págs. 26-27.
17. HOLLY, Michael Ann: "Cuestionario sobre Cultura Visual", en *Revista Estudios Visuales*, nº 1, Murcia, CENDEAC, 1998, págs. 95-97.
18. MAURO, Diego: "Jean Paul Sartre y Claude Lévi-Strauss: notas sobre una polémica en torno al *eclésiastés moderno*. Epistemología, ciencias humanas y filosofía", en *Revista de Filosofía Aurora*, vol. 20, nº 26, Curitiba, 2008, págs. 129-150.
19. ELIAS, Norbert: *Compromiso y distanciamiento*, Barcelona, Península, 2002 (1983), págs. 53-54.
20. JAMESON, F. (2003) op. cit., p. 78.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte

Iván Rega Castro

Universidad de de Santiago de Compostela

### Resumen

La teoría de los polisistemas ha sido formulada y desarrollada por I. Even-Zohar en la década de 1970, y posteriormente ampliada y ensayada por varios investigadores en ciencias sociales y humanidades. En su seno, la literatura (el arte o la cultura) es concebida como “el sistema de la literatura” (o el “sistema del arte”), esto es, un modelo de comunicación socio-semiótica y una institución socio-cultural.

### Abstract

*Polysystem theory was formulated and developed by I. Even-Zohar in the 1970s., subsequently enlarged and experimented with by a number of scholars in social sciences and humanities. In this context, literature (art or culture) is conceived as “the system of literature” (or “the system of art”), i.e., a pattern of socio-semiotic communication and a socio-cultural institution.*

“Para acabar su semblanza (es A. Bonet Correa el que escribe) quiero evocar aquí en una excursión que hice por el Poitou con un gran hispanista, Georges Gaillard, entonces, como Tapié profesor en la Sorbona. En pleno campo, nos encontramos con Tapié y su mujer, su compañera fiel y constante, [...]. Su mujer estaba como siempre, allí, sonriente y sobriamente vestida. A su lado, Tapié completamente vestido de blanco, de pies a cabeza [...]. En medio del paisaje verde era como una aparición y había que imaginarlo –como él mismo contaba– dejando que su mujer, después de enfundarse unos guantes, cambiase la rueda del coche para que él no dejase una mácula en sus siempre elegantísimos atuendos [...].” (1).

Quizá pueda parecer que se ha traído a colación la anécdota sobre V.-L. Tapié para poner en evidencia un “patrón” de historiador del arte y, consecuentemente, de hacer historia del arte. Pero en realidad es una excusa para conectar con la “parábola” que le sirvió a B. Jordan para pasar revista a las principales corrientes actuales –o mejor dicho, actuales a finales de la década de 1980– en teoría de la literatura y cuyas categorías son, o parecen ser homólogas a las de la teoría de la historia del arte. Habida cuenta que en uno y otro campos, frente a las teorías contemporáneas –la historia “social” del arte, la estética de la recepción, los estudios visuales...–, frente a las “nuevas historias del arte”, la postura tradicionalista se ha sentido atacada o se ha ido desquebrajando y los centros de interés tradicionales –autor y obra de arte– han ido perdiendo autoridad o han sido desestabilizados. Para entender este proceso y para ofrecer una perspectiva accesible –desde la teoría de la literatura a otras disciplinas de las humanidades–, aunque esquemática, B. Jordan se sirvió de la metáfora de una excursión dominical en automóvil, en la que el coche equivalía al “texto”, el conductor al “autor”, y los pasajeros al “lector”, o crítico (2) –que podemos re-ajustar sobre el eje obra de arte, artista, espectador–. “Empezando por el consenso tradicional, los pasajeros miran por las ventanillas del vehículo y contemplan el paisaje [...] por el que circula el coche”, entendiendo su viaje y el vehículo como un medio para alcanzar “[...] los monumentos del turismo (literario). Al concluir el viaje los pasajeros agradecen al conductor un itinerario tan placentero e incluso le piden su opinión [...]”. “Los pasajeros formalistas (incluidos aquí los estructuralistas, los semiólogos y demás tecnólogos literarios) [...] hacen parar el coche” y se bajan, “[...] levantan la tapa del motor, se meten debajo para ver el chasis. Les interesa sobre todo cómo funciona en tanto que máquina, cuales son sus componentes y cómo se relacionan entre sí [...]”. Ignoran olímpicamente al conductor, a quien hicieron bajar un par de kilómetros antes”. En el juego participan, luego, marxistas, representantes del psicoanálisis, feministas, y, al fin, los “[...] miembros del movimiento pro-pasajero, se empeñan en importunar al conductor dándole consejos. Sentados detrás y delante, reclaman su derecho a conducir el coche” y, de entre ellos, “[...] los más militantes, obligan a bajar al conductor y, tras sustituir algunas piezas y cambiar la dirección se apoderan del coche [...]”.

A través del prisma de los compiladores y ordenadores de la(s) teoría(s) de la historia del arte, parece que las posiciones de salida ya han sido asignadas y que sólo resta al historiador del arte –especialmente al novel– el hacer su elección, decantándose por un enfoque o adoptando una teoría dentro de la oferta de nuestro presente –marcado por un fin de siglo–. Pero la realidad es siempre más prosaica, y los historiadores del arte hacen gala del “sano eclecticismo” del que habló S. Moralejo –especialmente en las

últimas décadas—. La historia del arte, como otras disciplinas de las humanidades, es una construcción colectiva y no excluyente, o por decirlo mejor, un ejercicio de aprendizaje cooperativo, por el que los descubrimientos y aportaciones de un miembro de su comunidad científica son interdependientes y están condicionados por los del resto de investigadores —¿la posición del historiador del arte es neutra?—. Lo que, no siendo más que otra manera de explicar la mecánica de los “multi-paradigmas” en las ciencias del hombre, es posible porque en el fondo hay una posición de rechazo de la ciencia en cuanto a su aplicación al análisis de las actividades humanas —la fisura entre “las ciencias” y “las humanidades” o “las letras”—, pero, a la vez, paradójicamente, porque el eclecticismo no es tenido como síntoma de “crisis” en el ámbito académico.

Al respecto, se ha dicho que el objeto de estudio, en muchas ocasiones, ha condicionado las operaciones de elección y uso de herramientas metodológicas, aunque a la luz de los hechos, parece más sincero hablar de una suma de interdependencias —entre objeto y método— en la que a menudo interviene el “horizonte de expectativas” —experiencia y expectativas— del historiador del arte.

Cabe un juego (otro) para observar cómo objeto y metodología interaccionan: supongamos un objeto de estudio para la historia del arte en función de coordenadas de espacio y tiempo, que permita su definición en relación a la multiplicidad de puntos de vista, por ejemplo el retablo en la Península Ibérica durante el siglo XVII. Así a partir de la concepción tradicional de la “obra de arte” desde el paradigma formalista, y los métodos heredados del positivismo del siglo XIX —derivación “genética”, atribucionismo, análisis de fuentes y documentos del “método filológico”...—, se ha permitido la definición del retablo atendiendo a la ecuación de “arquitectura dentro de arquitectura” y, por consiguiente, se ha puesto el centro de interés sobre el trabajo de tracistas, entalladores, retablistas, escultores... Lo que ha posibilitado, por ejemplo, su estudio y clasificación tipológica, la secuenciación cronológica de series de antecesores y sucesores o la identificación de maestros, talleres y centros de producción. En paralelo, la aparición de la semiología, que permite contemplar el “objeto artístico” como unidad de significante y significado, y muy especialmente, la participación del paradigma iconográfico/iconológico en el estudio del retablo en el Siglo de Oro, ayudó a aislar temas y materiales, a la comprensión de los programas y a reconocer el protagonismo de la imagen de uso religioso. Después, se asistió, por una parte, al desplazamiento del centro de interés del objeto de arte al “creador” desde la sociología del arte —para aproximarse a las circunstancias de producción, a la condición social del artista, las relaciones contractuales entre artista y clientela...— y por otra, al público. La posición de punto de fuga sobre las audiencias, los consumidores y sus actos de consumo posibilitó, por ejemplo, el estudio de la retablistica a partir de técnicas del teatro y la tramoya —o como apoyo a la oratoria sagrada— desde la psicología del arte y, a partir de ahora, podría ampliar sus horizontes por medio de la estética de la recepción, lo que permite, en última instancia, la diferenciación entre “artefacto” y “objeto estético”. Sin embargo, de entre las definiciones más útiles para el comportamiento del retablo en el siglo del Barroco —y, a la vez, la más vieja— se contempla la de “mueble para la liturgia”, que se formula a partir de posicionamientos afines al “funcionalismo” —ojalá fuese a resultas de la noción de “función” en el formalismo ruso, por lo de tender puentes entre arte y literatura, pero en realidad hay que situarlo en la relación entre forma y función en teoría de la arquitectura desde finales del XIX—. Lo cierto es que, sea la de mueble para la liturgia o para el adoctrinamiento y la

catequesis, una y otra hacen hincapié en el contexto y el “funcionamiento” del arte en la cultura lo que, consecuentemente, implica definir la retablística como “producto cultural”, y de ahí que aterricemos en terrenos afines a la “historia de la cultura”.

Ciertamente, la “ruptura” con la idea tradicional y “positivista” del arte y el viraje hacia la auto-conservación que se ha sentido en los últimos años en sectores de la historia del arte, como consecuencia de la crisis del paradigma “tradicional”, muy especialmente a partir de la década de 1980, pueden explicar que se produjese en otros, por rebeldía, una apertura en el espectro de artefactos y fenómenos a estudiar y, a la par, una fuga hacia lo cultural y, en menor medida, hacia lo social.

He aquí el problema:

### **¿Puede el historiador del arte hacer historia de la cultura?**

#### **Las tensiones entre productos (textos) y contextos.**

Quizá haya que subrayar que la comunidad científica de la historia del arte se reafirma, o por decirlo mejor, confirma, a partir de la serie que se fijó entre obra de arte, objeto artístico, artefacto, producto de (o en) la cultura... –pensada como una radiografía, es decir, un esquema estático y sincrónico que no ordenó cronológicamente sus categorías–, la existencia de una intencionada y calculada ilusión de equilibrio entre las lecturas desde el objeto –como métodos intrínsecos– y del objeto desde la historia de la cultura, la sociología o la psicología del arte –extrínsecos–. Pero se confirma sin cometer el error de creer que la clasificación legitima a los primeros sobre los segundos, en cuanto a los objetivos de la historia del arte, habida cuenta que no hemos sido capaces de fijarlos.

Sin embargo, desde uno y otro posicionamientos, se tiende a la explicación del funcionamiento y la función del “arte en la cultura”, y, consecuentemente, a la supremacía de lo cultural sobre lo social. Es así que muchos de los principios y conceptos acumulados desde A. Riegl, sea a partir del par forma y función, por los deslizamientos entre formas y significados –según la mecánica de la “vida de la imágenes” de E. Panofsky–, o por el desplazamiento del centro de interés de la obra de arte y los artistas hacia el espectador, basculan hacia enfoques “culturalistas”. ¿Por qué? Puede que haya que contextualizarlo en la liquidación de la post-modernidad o como consecuencia de la difusión, desde el mundo anglosajón, de los denominados “estudios culturales” –y, después, de los “estudios visuales”–, sobre todo a partir de la década de 1980. Pero en los departamentos de historia del arte de España ha sido, muy probablemente, por influencia de la escuela de los Annales y sus innovaciones.

La historia del arte, como bastarda de la historia, acostumbra a ir de su mano. Así, la preocupación por la historia de la cultura se revaloriza en conexión con la renovación de la historiografía –en Francia, y después en España– en los años de 1960 y 1970, a partir de la aplicación de métodos de análisis cuantitativos (estadísticos) a la cultura y, especialmente, a partir de la eclosión de la “historia de las mentalidades” –en la Universidad de Santiago de Compostela, por ejemplo, destacaron los esfuerzos de Eiras Roel en el viejo Departamento de Historia Moderna, como pioneros– (3). De hecho, su orientación



neo-positivista, la fortuna de su cambio de paradigma y su apuesta por una “historia total” se filtraron en la historia del arte de la Edad Moderna –al menos desde la década de 1970–. Por consiguiente, cerrando los ojos a la tradición de los enfoques que podríamos tildar de “culturalistas” en la historiografía del arte –desde J. Burckhardt–, y muy especialmente para la etapa del Antiguo Régimen, se puede afirmar que en las últimas décadas, entre la comunidad científica, se ha asentado el prejuicio de que la “historia de la cultura” es una parcela de la historia que cultivan los historiadores, que se abona a partir de la identificación del conglomerado de la “cultura” con la cultura escrita o libresca. Como consecuencia del enraizado de los principios del materialismo, por los que la infraestructura económica y social tiene su reflejo en la superestructura cultural, los historiadores han relegado el arte y la literatura al papel de fuentes –por preeminencia de lo social sobre lo cultural en los enfoques de tradición marxista–, al negarle su centralidad para explicar el funcionamiento y comportamiento de la cultura. Así las cosas, el problema radica, por una parte, en no haber sabido subrayar la autonomía del hecho artístico, y, por otra, en que desde la teoría de la literatura y la teoría del arte no se hizo cuajar otra definición de cultura –diferente de la de “un conjunto de textos”–, o por lo menos no ha sabido publicitarse, y lo mismo podríamos proponer para las artes, sustituyendo la noción de “texto” por la de “obra de arte” –escultura, pintura, música...–. “Por lo general la cultura puede representarse como un conjunto de textos, pero desde el punto de vista del investigador es más exacto –y, naturalmente, más productivo– hablar de la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos –un texto, un artefacto, un edificio, una imagen...– y hablar de los textos como realización de la cultura” –según I. Lotman y su semiótica de la cultura– (4); y, ahora, corresponde a los historiadores del arte solucionar el “malentendido”, abriendo caminos a partir de metodologías y posiciones diferentes, que no excluyentes.

Pero, ¿cómo? Al igual que se creía que para una “historia de los estilos” era útil una consideración de la forma independientemente del contenido, puede resultar atractiva la conformación de una historia de la cultura desde la iconografía o la “historia de las imágenes”, ya que desde E. Panofsky se ha trabajado a partir de un modelo de comportamiento y estudio de lo cultural –y, en consecuencia, del arte– sobre el eje forma y significado. Pero la comunidad científica de la historia del arte no puede renunciar al paradigma formalista, como pretendieron hacer, por el contrario, con el iconográfico los padres del “atribucionismo” –desde B. Berenson–, ya que le ha dado su carta de naturaleza –tengamos presente que la sociedad cree (aún) que el historiador del arte es el encargado de responder a las preguntas ¿quién?, ¿dónde? y ¿cuándo?–. Recapitulando, ¿cómo hacer una historia del arte en la cultura?

De la sociología del arte –y de la escuela de los Annales– se extrae la enseñanza (útil) de que hemos de acostumbrarnos a pensar en términos cuantitativos a la vez que en cualitativos –dejando en suspenso la concepción “metafísica” de la creación–. De hecho, las aportaciones y participación de la historia del arte, por ejemplo, en la explicación de la cultura en las circunstancias de reforma católica, desde mediados del siglo XVI, es determinante en tanto que su(s) objeto(s) de estudio pertenece a la “esfera” de las condiciones materiales que permiten al culto desarrollarse, y, a la vez, operan sobre la representación de la divinidad, de los infiernos y los paraísos. Por lo que, a partir de posturas que conectan con los objetivos de la historia de las mentalidades, la historia del arte que trabaja sobre el arte de uso religioso tiene que –como ya señaló J. Delumeau– contestar al ¿cuántos?, junto con el ¿cuándo? y el ¿dónde?, y así que número y hecho artístico se den la mano (5).

He aquí un camino, pero hay otros:

### **La teoría de los polisistemas y su utilidad para la historia del arte:**

#### **(Otros) modelos para la construcción de una historia de la cultura.**

Desde que la “teoría de los polisistemas” irrumpió, a mediados de la década de 1970, de la mano de I. Even-Zohar, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, su presencia ha sido cada vez mayor. Su nacimiento tiene lugar en el seno del post-estructuralismo y por el desplazamiento del centro de interés del texto a la noción de “sistema”, concibiendo la literatura –y, consecuentemente, el arte– como institución social y medio de comunicación. Desde finales de los años de 1990 son ya bien conocidos los desarrollos, sin contactos entre ellas, de la semiótica de la cultura de I. Lotman, la sociología de la literatura de P. Bourdieu –muy popular entre los historiadores del arte– y su concepto de “campo literario”, la teoría empírica de la literatura de S. Schmidt, y finalmente la teoría de los polisistemas, agrupándolas bajo la etiqueta de “teorías sistémicas” (6) –y, por lo tanto, permitiendo deslizamientos en horizontal–. Así pues, la idea de sistema les ha proporcionado instrumentos versátiles que permiten una mayor economía en el análisis de fenómenos semióticos –modelos de comunicación humana regidos por signos–, y/o actividades socioculturales, al posibilitar una reducción del número de parámetros a contemplar; y, lo que es más importante, lo “sistémico” ha hecho posible no sólo explicar adecuadamente los fenómenos conocidos, sino también descubrir otros “desconocidos”.

La teoría de los polisistemas nace, en la Universidad de Tel-Aviv, del trabajo de I. Even-Zohar, su principal foco de irradiación en Europa lo tiene en la Universidad Católica de Lovaina, con J. Lambert (7), y ya que es hija del formalismo ruso y del estructuralismo checo puede decirse que se mantiene en la tradición “eurocéntrica” de la teoría literaria. En consecuencia, tendría que resultarnos “accesible” a los historiadores del arte, con todo, el distanciamiento entre arte y literatura se nos antoja, en ocasiones, irreversible. Por una parte, a causa de la incomunicación entre la teoría literaria –producida y consumida a menudo en ámbitos reducidos– y la teoría del arte, y, por otra, a causa de la tendencia a la rápida sustitución de una escuela por su contraria. Aunque hay que hacer hincapié en que la historia del arte está acostumbrada a alimentarse de la teoría de la literatura, especialmente durante el último medio siglo, ya que desde el estructuralismo checo, y sus desarrollos (*a posteriori*), la estrategia le ha sido rentable. Recuérdese que el desencadenante de sus interrelaciones se encuentra en la definición que J. Mukarovsky dio, en torno a 1930, del arte como un “hecho semiológico”, y en la consideración de la obra de arte como “signo” según la que se distingue entre el símbolo externo o “significante” –que es el soporte del significado– y el contenido representado o “significado”. Si bien, ya antes el formalismo ruso conectó con el formalismo de la segunda mitad del XIX en historia del arte y, muy temprano, en 1914 los trabajos de V. Sklovsky aspiraron a localizar un principio general aplicable a toda creación artística –a partir de la idea de forma y la preocupación por la experiencia estética en el arte– (8).

Comenzando en lo “polisistémico” tienen que configurarse herramientas de análisis y puntos de vista que serían útiles para la historia del arte y, en concreto, para construir una “historia del arte en la cultura”,

si superamos los prejuicios ante conceptos como “polisistema”. La noción de (poli) sistema, que para el historiador del arte parece ser sólo una convención, hace hincapié en el concepto de “sistema” como algo dinámico, múltiple y heterogéneo que supone una red de relaciones de diferentes órdenes y estratos que pueden proponerse como hipótesis respecto a un conjunto de “hechos”, y a la vez diferente del uso que puede hacerse del término en expresiones como “sistema político”. Uso que adquiere sentido y se revaloriza al ponerlo bajo influencia de algunas propuestas del formalismo ruso –muy especialmente de I. Tinianov que resuelve el problema de la relación entre el sistema literario y otros no literarios– y de la escuela de Praga, que definen el funcionamiento de la literatura como un conjunto jerarquizado de sistemas que se inter-penetrán y combaten entre sí. No ha de extrañar, pues, que una de las conclusiones más importantes que se pueden extraer del trabajo de I. Even-Zohar es el convencimiento de que la literatura se comporta como cualquier (otro) sistema de signos organizado “socialmente” –como la lengua o el arte– y que se integra dentro de otro polisistema mayor –el de la cultura–. De hecho, la cultura es un fenómeno de heterogeneidad y multiplicidad –con tensiones entre estabilidad y cambio– que se hace quizá más palpable en sociedades multiculturales, bilingües o plurilingües precisamente, –el modelo polisistémico se ha aplicado en Israel, Canadá, Bélgica o España, a sus literaturas–; y la hipótesis del “polisistema” está concebida para dar cuenta de tales casos, así como de otros menos complejos.

Dos son los puntos de fuga que articulan las principales aportaciones de I. Even-Zohar y su teoría de los polisistemas: ya que el objeto de la historia –de la literatura o del arte– es un objeto en movimiento, ya que la complejidad es un rasgo de todo arte, su historicidad y heterogeneidad le hizo concebir que los sistemas no son iguales, sino jerarquizados. Lo que se traduce en la lucha o tensión entre los estratos del polisistema, uno central y otro periférico. Obviamente, se necesita de un contexto para el funcionamiento de un centro y una periferia, es decir, de una Institución, como conjunto de acciones sociales que establecen relaciones con el sistema literario –lo que en el formalismo ruso, ya antes de 1930, se le llamó “ambiente social” o vida literaria “*byt*” – (9), o como conjunto de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad sociocultural y que incluye el circuito de productores, críticos, editoriales, instituciones educativas, medios de masas...

a) Hay, por lo tanto, un estrato central y otro periférico. Lo que constituye un cambio en su estructura es la victoria de un estrato sobre otro y, por consiguiente, un desplazamiento en su eje. “En este movimiento opuestamente centrífugo y centrípeto, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo. Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones” (10). Así que sus elementos se pueden desplazar del centro a la periferia, y viceversa: cuando un elemento periférico llega al centro se convierte en un elemento canonizado u oficial, pero si, en la literatura o en el arte, objetos y normas no son canonizados, es decir, son rechazados por los círculos dominantes de la cultura como ilegítimos, ocupan la periferia. Estos movimientos dentro del sistema se denominan “transferencias”.

Si en las circunstancias del siglo XVII acostumbra a aceptarse que la fiebre de “salomonismo” que aquejó la Europa católica y caracterizó el Barroco se contagió desde Roma, su brote lo tenemos en la obra

de G. L. Bernini para el baldaquino de San Pedro del Vaticano (1624 ca.). Precisamente, para explicar el desplazamiento de unidades de la periferia al centro hay que recurrir a la teoría, proyección y uso de la columna salomónica que constituyó un elemento de tensión en la armadura de los cinco órdenes “clásicos” y una de las primeras tentativas de discutir la autoridad vitruviana –es decir, lo institucionalizado y canonizado en el Renacimiento–. Si durante la segunda mitad del XVI su uso se sitúa en la periferia –es decir, el espacio de lo no canonizado, de las funciones no sancionadas...–, su lucha por desestabilizar el centro, desde las primeras décadas del siglo XVII, explica su triunfo a partir de su segundo tercio, y el hecho que para la arquitectura de España y Portugal las columnas salomónicas o “entorchadas” hayan sido sus señas de identidad –por lo tanto que se hayan desplazado hacia el centro y lo ocupen–, muy especialmente en la segunda mitad del XVII.

En la práctica, el sistema –y pensemos en la literatura o el arte, a pequeña escala, o la cultura, a mayor escala– ha sido identificado exclusivamente con el estrato central, esto es, con la cultura oficial, sus productos o las pautas de conducta de las clases dominantes, y, en paralelo, las periferias se han concebido en el mejor de los casos como extra-sistémicas, o “no-artísticas”. La hipótesis del polisistema, no obstante, hace posible, de este modo, “integrar objetos [...] hasta ahora inadvertidos o simplemente dejados de lado, sino que, más bien, tal integración se vuelve ahora una pre-condición, un sine qua non [...]”. Esto quiere decir que no hay centro sin periferia, y que el dominio de la cultura, y su jerarquía, precisa de lo externo para definirse; y, en fin, que no hay posibilidad de desconectar lo popular y lo culto –¿lo canonizado?– a lo que se han acostumbrado los historiadores del arte de la Edad Moderna... Lo que yendo más lejos, implica un rechazo de los juicios de valor como criterios para selección de los objetos de estudio “*a priori*” y abre las puertas a realizar una historia del arte desde los márgenes –porque la historia del arte y la literatura no puede circunscribirse a las llamadas “obras maestras”–.

Pero, en este punto, hay que subrayar algunos desequilibrios que pueden producirse entre el polisistema en la literatura y el polisistema en el arte. Hablemos ya de la tradicional división entre artes “del tiempo” y artes “del espacio” de G. E. Lessing a mediados del siglo XVIII, ya del formalismo en historia del arte a finales del XIX, subyace el problema de la “materia” y el espacio en la obra de arte. Identidad, geografía y territorio –lo nacional– son la otra cara de la misma moneda. Pero, si los estudios literarios ya han sabido dejar a un lado los condicionamientos del eje lengua, literatura, nación –o identidad–, la historia del arte tiene que renunciar, en aras de la “modernización” de sus modelos y herramientas metodológicas, a la territorialidad y a las fronteras. “Del mismo modo que un agregado de fenómenos operando en una cierta comunidad puede concebirse como un sistema que forma parte de un polisistema mayor, el cual, a su vez, no es más que un componente en el seno del polisistema más amplio de la “cultura” de dicha comunidad, así también este último puede concebirse como componente de un “mega-polisistema”, esto es, uno que controla y organiza varias comunidades” –por ejemplo, el de la Europa católica o el de la Europa protestante en el siglo XVII, el de la Monarquía Hispánica desde el siglo XVI...–.

Sin embargo, el re-ajuste es más en forma que en contenido. Hay que renunciar a hablar de lejanía o proximidad y/o de territorio “en” un polisistema –periferia ya no es sinónimo de lejanía y centro de la “capitalidad”–. Por ejemplo, se ha aceptado que las primeras columnas salomónicas realizadas en España

datan de 1625, para el retablo de las reliquias de la catedral de Santiago de Compostela. Después, hacia 1630 se realizaba en Granada el retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas, por F. Díaz de Ribero, y en 1637 Pedro de la Torre ultimaba los trabajos para el retablo del hospital del Buen Suceso de Madrid. Salamanca, Madrid, Granada, Sevilla y Santiago de Compostela son centros de producción lejanos entre sí, pero los productos de sus talleres son empujados a lo largo de la primera mitad del siglo XVII de la periferia al centro; y después, una vez que sus productos y modelos construyeron un repertorio que se fijó como dominante, excluyendo por tanto a otros, se estabilizó; lo que ejemplificaron las creaciones de Pedro de la Torre († 1661) o de Alonso Cano († 1667).

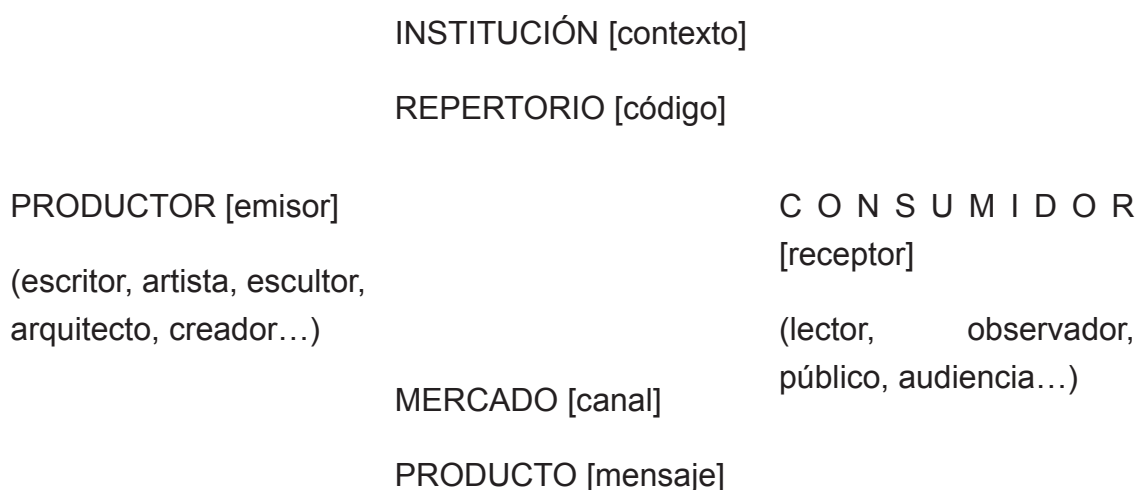
“Las tensiones entre cultura canonizada y no-canonizada son universales” y son la base para la “historicidad” de los polisistemas. Cuando un sistema se encuentra en sus comienzos su repertorio suele ser limitado, y entonces, según I. Even-Zohar, la ley de “proliferación” se activa. Lo que significa que “[...] para satisfacer sus necesidades, un sistema pugna efectivamente por hacerse con un inventario creciente de opciones alternativas” –la hipótesis de la heterogeneidad– (11). Si no, la única solución que queda son las transferencias entre sistemas adyacentes –la “interferencia” es la relación entre sistemas que se da cuando un sistema (el sistema fuente) es origen de préstamos a otro (el sistema receptor)–. Caminando de lo abstracto a lo concreto, el comportamiento de los repertorios en la España de principios del siglo XVIII habla de las interferencias y el (pre)dominio del arte de la Italia de la segunda mitad del XVII –la plasticidad y la potenciación de lo escultórico en la hojarasca de acanto era característica del estilo de G. P. Schor († 1664) y una de sus más originales contribuciones al desarrollo de los repertorios en el Barroco–. En paralelo, el arte de la talla en la Meseta Norte vivió la multiplicación de sus repertorios, caracterizados por su eclecticismo y complejidad, en concordancia con las primeras obras de J. B. de Churriguera († 1725). “Una vez que ha acumulado el mayor número de opciones adquiere un repertorio más amplio y multiforme, y en consecuencia durante los períodos de cambio puede mostrar más inclinación a reciclar [...]” (al manierismo, al barroquismo...). Lo decorativo que se canoniza en los repertorios del Barroco a finales del siglo XVII, el florecimiento del “churrigueresco” y su eclecticismo, son ejemplos de “barroquismos”: caracterizados por la hibridación entre recetarios y por el reciclaje de los repertorios de los siglos XVI y XVII: F. Hurtado Izquierdo († 1725) en Granada, y los Churriguera, P. de Ribera († 1742) en Madrid, y N. Tomé († 1742), o F. de Casas Novoa († 1749) y S. Rodríguez († 1752) en Galicia, representan las elecciones de los aparatos productivos de la Península entre las opciones que crean los repertorios y ejemplifican la hipótesis de la heterogeneidad para la primera mitad del siglo XVIII.

“De este modo, las “crisis” y “catástrofes” de un polisistema (esto es, hechos que hacen preciso un cambio radical, ya sea por transferencia interna o externa), si el sistema las controla, son signos de vitalidad más que de degeneración”.

b) Para I. Even-Zohar, ha de admitirse que el término “sistema” es problemático a causa de sus muchos usos y, consecuentemente, al hablar del “sistema de la literatura” –o el sistema del arte– es fácil confundirse con su uso no técnico –por “a-teórico”–. Sin embargo, en la teoría de los polisistemas el término supone ya un compromiso con la idea de “sistema” en el funcionalismo, es decir, la aproximación basada en el análisis de relaciones que se dio en el formalismo y que desarrolló el estructuralismo. Por consiguiente, ya



que carece de sentido hablar del antagonismo entre lo “externo” y lo “interno”, hay que contemplar las relaciones existentes entre las leyes que rigen la producción de textos y, a la vez, las fuerzas que las generan, que las promueven y derogan. Hay que contemplar las leyes que explican la naturaleza y comportamiento del sistema –y lo mismo se aplica al resto de sus factores–, pero para el trabajo del historiador del arte, con una visión muy próxima a la del “campo literario” o “campo artístico” de P. Bourdieu –que permite superar la oposición entre lecturas internas y externas y así centrarse en “[...] el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte”– (12), es mejor cargar las tintas en categorías como mercado, creador, Academia, comerciante de arte, Escuela, crítico... que le son muy familiares. Por lo que aquí desplegamos el esquema del “sistema literario” de I. Even-Zohar, que construyó a partir del esquema de la comunicación y el lenguaje de R. Jakobson, adaptándolo al caso de la literatura o del arte –con los términos tomados prestados entre corchetes–:



“Así, un CONSUMIDOR puede “consumir” un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el “producto” (el “texto”, por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCIÓN. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse. En la descripción de los factores enumerados, no puede decirse de ninguno de ellos que funcione aislado [...]” (13). En cuanto a su utilidad para la historia del arte, hay que subrayar el par de la institución y el mercado y, a continuación, el repertorio. Mercado e institución se entrecruzan en el mismo espacio, y, a pesar de que se presentan como independientes, pueden agruparse como factores de mediación –como por ejemplo, la Iglesia, la Academia, los gremios...–, ya que son los intermediarios entre la sociedad y los repertorios de la cultura. Por una parte, la “institución” se compone de los agentes implicados en el control de las actividades artísticas, y por otra, en el “mercado” se integran “[...] los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo”. “La “institución” consiste en el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural. Es la institución lo que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes [...]”.

El último de los campos de batalla se relaciona con el problema del “estilo” en la historia del arte, un concepto en el que hay que saludar –en palabras de S. Moralejo– su mejor aportación al conjunto de las ciencias del hombre. Más y más se nos escapa el estilo de su primera y precisa acepción –lo individual, la expresión de la subjetividad por medio del arte...–, para acabar difuminándose en lo que llamaríamos mejor “época”, cultura o civilización –abarcando siglos y continentes–, y es así que, desde finales del siglo XVIII, se ha consagrado una historia del arte como “historia de los estilos”. Aunque es discutible la aplicación de un término como “estilo” a la definición de culturas y estructuras complejas (mega(poli) sistemas). Si decimos que la base y fundamento del estilo no es otra que la “sinonimia” –siguiendo a S. Moralejo–, y su mecánica la elección entre términos sinónimos –consecuentemente, sólo hay un estilo cuando hay posibilidad de opción-. Si J. von Schlosser, y después E. Gombrich, nos hizo ver la necesidad de preservar el concepto de estilo “individual”, proponiendo como alternativa para los estilos “históricos” la noción de “lenguaje”, esto es, repertorios sin valor expresivo, es decir, neutros (14). Nos hayamos en la zona de influencia del post-estructuralismo, y de ahí podemos saltar a la noción de “repertorio” de I. Even-Zohar, que “[...] designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo [...]”. Usando términos de la lingüística, un repertorio es, pues, la combinación de la “gramática” –poéticas, normas, leyes...– y el “léxico” –elementos y materiales, formas y contenidos...– de un “lenguaje”. Por consiguiente, es un paso adelante, y no puede equipararse sin más a la noción de “código” o “lenguaje”, ya que comprende los materiales disponibles para la creación y producción. En el repertorio se integran los modelos. “La idea de modelo no es en modo alguno nueva: ha sido usada tanto por escritores y artistas como por artesanos desde la antigüedad”, pero uno y otros, repertorio y modelos, necesitan de un “pre-conocimiento” y “acuerdo” entre productores y consumidores para que la literatura, el arte o la cultura, en su conjunto, funcionen y haya intercambio, es decir, comunicación.

En la noción de repertorio, que permite, por una parte, conciliar el paradigma formalista y el iconográfico sobre la pareja forma y contenido- y, por otra, aparcar la oposición entre “intrínseco” y “extrínseco”, subyace una invitación a transformar una historia del arte de los “estilos” en una historia de la cultura de los “repertorios”. Lo que no es sencillo, ya que una historia del arte explicada y analizada a partir de las tensiones entre repertorios canonizados y no-canonizados, en última instancia, apuntaría a desechar una de las teorías de mayor aceptación por la institución escolar (universidades, educación secundaria...), es decir, está arraigada en los manuales y también en los “hábitos” o esquemas de pre-conocimiento de los profesores, como la lectura de los estilos como “vida de las formas”. Por consiguiente, a una lucha entre repertorios y a la substitución de los desplazados hacia la periferia por los dominantes –como mecánica de cambio y explicación para el movimiento en la literatura, el arte y la cultura–, se opone una caracterización de la historia de los estilos a partir de un modelo biológico y genético, por el que cada estilo, atraviesa por tres o cuatro edades –que H. Focillon llamó experimental, clásico, refinado y barroco–, hasta su agotamiento.

En conclusión, la teoría de los polisistemas ha llevado a los estudiosos de la literatura y las ciencias sociales a analizar la cultura como un conjunto de parámetros, probabilidades y tendencias que, de contar con la aprobación de la comunidad científica, puede asumir el estatus de “posibles”, sin que ello empuje

al abandono de otros modelos y métodos en historia del arte –la lógica de los multiparadigmas–. Los modelos tradicionales pueden (sin duda) dar cuenta de las funciones y funcionamiento del arte, pero no integran con facilidad otros sistemas, otras series, y en consecuencia no resuelven el problema de la incardinación de la historia del arte en la historia de la cultura. No hay nada seguro, pero puede que el modelo polisistémico nos ayude en el trabajo de construir una historia del arte en la cultura y así sumar esfuerzos con otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales.

## Notas

1. TAPIÉ, Victor L.: *Barroco y clasicismo* (introducción por Y. Bottineau), Madrid, Cátedra, 1978, págs. 9-10.
2. JORDAN, Barry: “¿Dónde está el sentido? Un viaje por la teoría literaria”, en *Quimera*, 51 (Primavera 1986), pág. 56.
3. GONZÁLEZ LOPO, Domingo L: “Investigaciones sobre historia de la cultura y de las mentalidades en la Galicia de la Edad moderna”, en *Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. Balance de la historiografía modernista: 1973-2001*: actas del VI Coloquio de Metodología Histórica Aplicada (Homenaje al Profesor Dr. Antonio Eiras Roel), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, págs. 101-123.
4. LOTMAN, Yuri, USPENKI, B.: “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura: Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 77. POZUELO YVANCOS, José M.: *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Documentos de trabajo, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 108, Valencia, Episteme, 1995, pág. 33.
5. DELUMEAU, Jean: *El Catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, págs. 157-159 y ss.
6. IGLESIAS SANTOS, Montserrat: “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas”, en VILLANUEVA, Darío (coord.): *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, págs. 309-314.
7. M. Iglesias Santos, desde la Universidad Carlos III de Madrid, es responsable de publicitar la teoría de los polisistemas en España, a mediados de la de 1990, y, desde sus primeros trabajos (1994), con una excelente acogida, tal y como puede contemplarse en IGLESIAS SANTOS, Montserrat: “La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en DIMIC, Milan V., EVEN-ZOHAR, Itamar *et alii*: *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999, págs. 9-20.
8. FOKKEMA, D. W., IBSCH, Elrond: *Teorías de la literatura en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 49-56. SANMARTÍN ORTÍ, Pau: *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008, págs. 159 y ss.
9. SANMARTÍN ORTÍ, P. (2008) op. cit., pp. 360-366.
10. EVEN-ZOHAR, Itamar: “Polisistem Theory”. *Poetics Today*, 11, 1 (Primavera, 1990), págs. 9-26 (Citado, aquí y en adelante, a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>).
11. EVEN-ZOHAR, Itamar: “Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas” (traducción de M. Iglesias Santos), en EVEN-ZOHAR, I (1990) op. cit., pp. 33-34.

12. BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, págs. 322-323.
13. EVEN-ZOHAR, Itamar: “The ‘Literary System’”, *Poetics Today*, 11, 1 (Primavera 1990), págs. 27-44 (Citado, aquí y en adelante, a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema\\_literario.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf)).
14. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, págs. 117-127.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX

Isabel Rodrigo Villena  
Universidad de Castilla-La Mancha

### Resumen:

La crítica sobre las mujeres artistas en el primer tercio del siglo XX en España retoma gran parte de los estereotipos sexistas del XIX. El aumento de mujeres dedicadas a las artes plásticas y la polémica de género impuesta por la incorporación de la mujer a la mayoría de trabajos y esferas sociales tras la Primera Guerra Mundial, crearon, sin embargo, nuevas y más complejas posturas. Tras el deseo más o menos generalizado de realizar críticas más justas, el arraigo de la cultura patriarcal obligó a muchos críticos –incluidos los más progresistas– a justificar su interés por el arte femenino, aclarar la excepcionalidad de las artistas juzgadas, realizar comparaciones forzadas entre artistas de diferentes estilos y técnicas, o utilizar los tópicos sobre unas cualidades artísticas típicamente masculinas y femeninas a conveniencia.

### Abstract:

*The critics about the artist women in the first third of the twentieth century in Spain took up again a great deal of the sexist stereotypes of the nineteenth century. The increase of the women dedicated to the plastic arts and the gender controversy imposed by the incorporation of the women to the majority of works and social circles after the First World War, created nevertheless new and complex attitude. After the wish more or less widely held of doing criticism more justly, the patriarchal culture deeply rooted forced to many critics –include the most progressives– to justify their interest for the women's art, clarify the exceptional women artist judged, to make forced comparisons between artist of different styles and techniques, or to use the topics about a artistic qualities typically masculine and feminine thinking of their own interests.*

Lo que la crítica de arte explicitó u omitió sobre las mujeres pintoras y escultoras es seguramente la cuestión menos estudiada por lo que se ha llamado “historia del arte feminista”, con unos inicios centrados en demostrar que hubo mujeres artistas y en rescatar sus nombres del olvido. Los estudios más particulares de algunas de ellas nos han ofrecido, a su vez, consideraciones sobre las dificultades o barreras ideológicas, educativas, económicas, etc., que tuvieron que superar para sacar adelante sus obras, y más parcialmente la recepción de dichos trabajos en la historiografía y la crítica de arte.

En el caso español, que había mujeres artistas en las distintas épocas lo irían constatando a partir de los ochenta investigaciones como la pionera de Estrella de Diego: *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)* (1) de 1987; a la que siguieron el estudio sobre las artistas asturianas de Cristina Suárez Álvarez (2) y el de las artistas canarias de Yolanda Peralta Sierra (3); el más extenso cronológica y espacialmente de Pilar Muñoz López (4); el centrado en las escultoras españolas del siglo XX de Raquel Barrionuevo Pérez (5); o el de Vicent Ibiza i Ossa (6) sobre las artistas españolas anteriores a 1936, por señalar únicamente los estudios que han sido objeto de tesis doctoral.

Sin embargo, la marginalidad que ha ocupado en estos trabajos la recepción de las obras por parte de la crítica de arte, y la inexistencia de monografías específicas sobre el tema, deja una laguna salpicada de ideas muy generales sobre la generalización de ciertos tópicos sexistas que pervivían a finales del siglo XIX, sobre los que trató brevemente Estrella de Diego. Comparando el tratamiento de la crítica sobre la artista española en el siglo XIX brevemente esbozado por la citada investigadora, con el propio del primer tercio del siglo XX, veremos que habrá pervivencias y cambios, tendencias e incluso de estilos personales.

Los años que van desde 1900 –o desde 1898 por citar una fecha más significativa- hasta 1936, marcaron la más reciente historia de España, desde las visiones apesadumbradas de la Generación del 98 a las más optimistas de quienes diseñaron el modelo republicano. Época también de guerras europeas, la primera gran contienda mundial, que trajo a España a muchos artistas imprescindibles en la construcción de nuestras vanguardias–Sonia Delaunay entre ellos–, fue decisiva en la creación de un nuevo modelo de mujer y alentó un debate de recolocación de la figura femenina en la sociedad y en los distintos ámbitos profesionales, incluido el artístico. El mismo período fue a su vez el de la consolidación de la crítica de arte. Se había oficializado con carácter moderno un siglo atrás paralelamente a la implantación del Romanticismo como período cultural y artístico, al amparo del nacimiento de la prensa libre y ligada al desarrollo de la burguesía y algunas de sus instituciones –la Academia de Bellas Artes de San Fernando y sus Salones–; y ahora adquiriría nuevos tintes y se hacía imprescindible para hacer legibles los nuevos lenguajes vanguardistas.

Efectivamente, durante los últimos años del siglo XIX, tras promulgarse la Ley de Policía de Imprenta (1883), se vivió un momento de auge, transformación y consolidación de la prensa, sobre todo la de carácter cultural y científico en detrimento de la política (7). Con el impulso de los anuncios como fuente de ingresos para las empresas periodísticas, la prensa se diversificó, especializó y renovó sus formatos, géneros y contenidos. Junto a los diarios, la crítica de arte se abrió camino en un “segundo frente informativo” (8) de carácter plural y periodicidad no diaria, que incluía las revistas artísticas, pero

también publicaciones culturales de carácter más general, literarias, prensa gráfica ilustrada, etc. Tanto en las especializadas, que se multiplicaron en los inicios del siglo XX en Madrid (*Gaceta de Bellas Artes, Arte Español, El año artístico*, etc.) y en Barcelona (*Forma, Museum, Gaceta de les Arts*, etc.), como en las crónicas y artículos que aparecieron en medios no específicamente artísticos, de la crítica a la mujer artista en la España del primer tercio del siglo XX podemos plantear dos ideas generales. Primero: la escasa atención que recibió; sirva de ejemplo que en una publicación como *El Año Artístico* (1915-1926) de José Francés, auténtico vademécum del arte español de la época, sólo se escribieron doce artículos dedicados a mujeres, si por “artículo” entendemos breves y parciales referencias con nombre propio, incomparables en profundidad, seriedad y extensión a los de sus compañeros masculinos. Segundo: la crítica se desarrolló desde la repetición y creación de nuevos tópicos y estereotipos sexistas de distinta índole adaptados a las nuevas circunstancias.

En líneas generales, no se perdieron las directrices marcadas a mediados y finales del siglo XIX que incluían omisiones injustificables, menosprecios, descalificaciones, o en el caso opuesto, halagos excesivos; pero quedarnos ahí sería demasiado simplista. En el siglo XX, y conforme la presencia femenina en el arte se va generalizando, cada una de estas categorías se complican. En primer lugar, habría que señalar una injustificable falta de rigor en los comentarios sobre las mujeres artistas y sus obras, aplicable a todo el período analizado en los distintos tipos de publicaciones. Lo vemos en la capacidad de los críticos para recordar y ofrecer listas interminables de artistas-hombres que habrían participado en una u otra exposición, olvidando, en cambio, un número considerablemente inferior de mujeres, incluidas las más celebradas. Un ejemplo, entre otros, lo encontramos en el siguiente comentario del experto en teoría del arte, crítico y también pintor Rafael Balsa de la Vega:

“Concurren también á este Certamen veintiséis *femmes peintres*, algunas ya notables, como la señora Francés [...]; como la señorita Vaquero [...]; como la señora Alcalde [...], y otras que no cito por no ayudarme mi enflaquecida memoria” (9).

Este mismo comentario, aparecido en *La Ilustración Española y Americana* en abril de 1900, marca también la tendencia heredada del siglo XIX de crear compartimentos estancos para hablar de las producciones femeninas separadamente de las de los hombres en las crónicas de las exposiciones colectivas que Estrella de Diego consideraba una “auténtica obsesión” (10). Otro ejemplo de la misma época es el siguiente de Cánovas y Vallejo:

“Y lo mejor lo dejo para lo último: los trabajos delicados de la señora Laiglesia, y señoritas de Dato, Inés Flórez, Esperanza Fonseca, Fernanda Francés y Ginés (doña Adela), que demuestran excepcionales condiciones para el arte que con suma distinción cultivan” (11).

Bien es cierto que al paso de los años, el incremento de mujeres artistas en los circuitos profesionales redujo el citado empeño por la reagrupación sin que desapareciera del todo. Podría decirse que la variable que las vinculaba, conforme el abanico técnico y temático se iba abriendo para la mujer, dejó de ser necesariamente la práctica de un género artístico común, pero en todo caso, todavía en los años veinte se leían sentencias como esta de José Francés:

“Finalmente, al VI Salón de Humoristas han concurrido, como a los anteriores, varias expositoras, con Pepita Sagañoles al frente, y entre las cuales se deben citar las señoritas de Martí Alonso, Ascensión Fernández Cuervo, Luisa Rubio, María de la Concepción Alcoberro, *Neneta*, A. López Robert, María del Carmen Ordaz y Guadalupe Torrado” (12).

En cambio, mientras los agrupamientos quedaban en segundo plano, aparecía una necesidad, a veces forzada, de comparar a unas artistas con otras en lugar de hacerlo con sus colegas-hombres más cercanos desde el punto de vista estilístico. Este aspecto se ve muy claramente en Guillermo de Torre, cuando comparaba a la pintora e ilustradora ultraísta Norah Borges con otras artistas modernas, coincidentes o no en estilos, géneros o temáticas, como Marie Laurencin, Marthe Laurens, María Blanchard, Irene Llaguy, Natalie de Gontcharowa o Angeline Beloff (13). Más forzada aún era la comparación de mujeres de distintas especialidades artísticas, usando como único nexo de unión su apuesta por el arte nuevo. “El más bello tríptico femenino de frisos aéreos” para el crítico lo formaban la escritora Thérèse Wilms, la “heroica pintora cubista” Marie Laurencin y la “fragante poetisa de hoy” Celine Arnould” (14).

Respecto a la galantería, como segundo puntal de la crítica de arte femenino del siglo XIX, tampoco se perdió en el primer tercio del siguiente. Para esta época sería injusto decir que todavía se tratara a la artista como simple objeto decorativo, ni que la galantería llegara hasta el punto de omitir un juicio justo y se hablara siempre con vaguedad sobre su estilo en lugar de señalar la falta de pericia si era el caso. El lenguaje galante se siguió empleando, en todo caso, como “coletilla” no exenta en ocasiones de connotaciones sexuales. José Francés, entre otros, fue exponente de esa jerga afable y rimbombante hacia las mujeres propia de la época, por la cual pintoras y escultoras se convertían en “gentiles” o “gentilísimas” artistas. Hay que tener en cuenta que el concepto “gentil” referido a lo amable, noble, educado, cortés, etc., tiene una doble acepción referida al aspecto físico y, por tanto, decir “gentil” a una pintora se podía entender como un piropo que sugería la belleza, elegancia, gallardía, gracia, lozanía y esbeltez de la artista señalada. De hecho, no era extraño encontrar en los juicios menciones directas al aspecto físico, impensables para los artistas hombres, que restaban seriedad a la crítica. Sin dejar a José Francés, hacía la siguiente reseña de la pintora Irene Narezo en 1915:

“Irene Narezo, la gentilísima artista, expuso por primera vez en el Salón Parés una colección de cuadros y dibujos interesantísimos.

Tuve yo el honor de presentar al público esta nueva pintora. He aquí lo que, cordialmente, como un homenaje a su talento y a su belleza, firmé en el Catálogo [...]” (15).

Una fórmula galante más “moderna”, que dejaba de lado el aspecto físico, pero seguía siendo poco seria, fue el empleo del término “simpáticas” dedicado a las artistas -nunca a ellos-. Con el término “simpáticas figuras de avanzada” calificaba Guillermo de Torre en 1920 a algunas de sus escritoras y artistas preferidas en el mismo artículo en que comparaba y relacionaba a todas ellas con Norah Borges.

Pero volviendo a la cortesía referida al aspecto físico, el caso de la pintora Irene Narezo de Beltrán fue de los más inmoderados. Emitida por diversos críticos y publicaciones, casi siempre incluyó referencias innecesarias sobre su belleza y exageraciones que rayaban lo pedante como las siguientes de Manuel Abril,

que ocupó más de un tercio de su artículo sobre la pintora en *La Ilustración Española y Americana* (1915) en describir, además de su aspecto físico, un sinfín de sugerencias derivadas de su nombre, que le resultaba de “sonoridad terciopelosa”, con aroma a cuero y el tacto y prestancia de lo cortinajes venecianos y las telas de Arabia. Pese a no querer ser cortés ni hacer de sus palabras un madrigal –según comentaba–, así empezaba su crítica sobre la pintora:

“Hay seres luz, seres flor, unguidos por el hada madrina; su destino es embellecer, iluminar, vitalizar cuanto les rodea por la sola virtud de ser y de cumplir su horóscopo. Así es esta dama” (16).

Unos años antes, hacia 1910, el profesor Rossend Serra y Pagès escribía en la revista catalana *Feminal*, dirigida por la portavoz del feminismo católico Carme Karr, un artículo sobre la artista Adelaida Ferré que iniciaba planteando el abuso de tales exageraciones en la crítica y los discursos públicos sobre las mujeres artistas, escritoras, músicas, etc., debido a la “galantería tácita que la societat tè establerta”, y exigía, para ser más justos, hablar de ellas como si de hombres se tratara. Sin dejar de tener razón, Pagés exageraba y desviaba su discurso para señalar que casi todos los elogios al arte femenino eran pura galantería inmerecida, y excepcionales las artistas de valía, caso de Adelaida Ferré, “una rara excepció” (17).

En realidad, fueron pocos los críticos que no sucumbieron a la galantería. Entre los que defendían un arte más vanguardista, además de Manuel Abril, también usaron dichas fórmulas Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Cansinos Assens, etc., que apostaron por las artistas más modernas. Ejerciendo de críticos sin omitir su veta lírica, casi todos incluyeron referencias más o menos poéticas sobre el aspecto físico de las artistas y la atracción que ejercían, como se leyó frecuentemente de Norah Borges, verdadera musa del ultraísmo, de la que Isaac del Vando Villar decía en la revista *Grecia* en 1920:

“Esta bella y rara artista pinta por intuición [...]. El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, irá desdoblado las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes. Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli” (18).

Guillermo de Torre, en las semblanzas que hizo de sus amigos en la sección “Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo”, que se publicó en los números 44 y 48 de la revista *Grecia* (15 de junio y 1 de septiembre de 1920 respectivamente) (19), también abusó de los piropos y descripciones físicas cuando se refería a las damas. De Norah Borges –que fue su esposa ocho años más tarde– destacaba su “belleza aurirrosácea” y sus “ojos iónicos”. De la poeta dadaísta Celine Arnould resaltaba su “tenue belleza”; y de Thérèse Wilm su “rostro bellísimo”. Ramón Gómez de la Serna –el de piropos más inflamados–, en el texto que publicó en *La Gaceta Literaria* sobre Ángeles Santos en 1930, tampoco omitió palabras exaltadas que advertían cierta atracción física hacia ella:

“Sus ojos violetas no se dejaban penetrar y se sentían ansias en convertirlos en negros gracias al punzón de Caín. (Será esa la tragedia del que conviva con esos ojos imposibles)” (20).



Aún siendo innecesarios todos estos adjetivos sobre el aspecto y la belleza física de las artistas para hablar de sus obras, eran de mejor gusto que algunos descalificativos soeces que salieron de la pluma de varios críticos. No tan habitual en los escritores de la vanguardia, Guillermo de Torre, en el mismo comentario que describía la “tenue belleza” de Celine Arnould, comparaba su elegancia con la de su “obesa enemiga Madame Rachilde”. Raro también en José Francés, ocasionalmente se le escapó algún impropio desagradable, como el referido a la pintora danesa Enriqueta Ronner, que comparaba con Rosa Bonheur al ser ambas pintoras animalistas, tachándola de cursi por sus cuadros de perros y gatos, además de solterona:

“No se trata, por lo tanto, de una banal Enriqueta Ronner, la belga famosa en otro tiempo por sus empalagosos y solteroniles cuadros de perros y gatos [...]” (21).

Pero verdaderamente soeces e inadmisibles fueron las palabras que dedicó Santiago Rusiñol en el semanario progresista *España* a las acuarelistas inglesas que hacían apuntes del natural en la Alhambra. En un texto que se puede considerar de los más misóginos y machistas de la crítica de arte del período, en lugar de valorar el ejercicio del arte y el interés de las mismas hacia el patrimonio nacional, las insultaba llamándolas “plaga” y “enjambre de hormigas”, entre otros desprecios y burlas que escondían el temor de la época hacia la emancipación de la mujer, de la que Inglaterra y las modernas sufragistas inglesas eran pioneras:

“Llegan con zapatos de hombre, con falda corta, que deja ver la falta absoluta de formas, con blusa impermeable, sombrero de explorador, lentes, corbata masculina y fealdad [...]. Son rubias jóvenes, son rubias viejas, son rubias hasta la tumba; serán rubias cuando sean momias; hay algunas que ya son momias en vida. Son autoacuarelas, autorruinas, automujeres asexuales” (22).

Desacreditaba a la mujer moderna, y a la vez al arte femenino al centrar sus crueldades en la acuarela como técnica generalizada entre las mujeres. Siendo un género valorado y reconocido en todos los certámenes, en el que también destacaban pintores, resulta más asombroso aún que el artículo fuera publicado once años después (1926) en *La Gaceta de Bellas Artes*, órgano de la Asociación de Pintores y Escultores, donde se pudieron leer los siguientes desprecios e insultos al citado género cuando era practicado por la mujer:

“En cuanto llegan á la Alhambra piden agua. [...] Son sirenas de la Fuente de los Leones, y de tanto estar en remojo se han ido convirtiendo en bacalao”.

[...]

La falta [...] de conventos, es lo que, á nuestro entender, lanza á tantas y tantas mujeres por el camino de la acuarela. La mujer desengañada, la mística, la fea, la devota, aquí, en España, tienen como recurso [...] el recogimiento del claustro. Allí, como no hay claustros, la única válvula de seguridad de la vida femenina debe ser, sin duda, la acuarela. La que nace fea con exageración y no encuentra en su camino ni un solo protestante que no proteste... al pincel y á la acuarela se acoge [...]” (23).

Como puede advertirse, la polémica de género propia de la época, mucho más desde que la gran contienda mundial pusiera en entredicho las negadas potencialidades femeninas para las ocupaciones vetadas hasta entonces, recaló fuertemente en la crítica de arte y complicó algunas de las categorías tradicionales atribuidas desde el siglo XIX a la mujer artista. Se mantuvo la tendencia a considerar la existencia de un gusto artístico genuinamente femenino definido por lo delicado, lo dulce y sentimental – en temas y estilos– y un gusto masculino más enérgico y vivo, prejuicios apoyados en las teorías biológicas, sociológicas o ambientales sobre la diferenciación de los sexos que pudieron leerse en muchas de las revistas culturales conviviendo con la crítica de arte –*La España Moderna* y *La Revista de Occidente* fueron sus principales portavoces– y que, definidas por Gregorio Marañón, Georg Simmel y Ortega y Gasset entre otros, aseguraban que la mujer no era inferior al hombre sino diferente, con una cultura y carácter propios determinados por su tendencia natural hacia la maternidad, que la hacían más tierna, retraída e interesada por lo espiritual (24).

La apropiación de dichas teorías, junto a un intento por ser más justos y serios en los juicios sobre las obras femeninas, cristalizó en un manejo de dichos tópicos a conveniencia. Un mismo crítico valoraba positivamente o negativamente ese “femenino artístico” en según qué artistas o circunstancias; o tenía conceptos diferentes de la feminidad, que pasaban de lo espiritual a lo carnal sin complejos. En líneas generales, podría decirse que la mayoría de los críticos se congratulaban con lo que aportaba la mujer al arte en cuanto a sensibilidad, encanto, ternura, sutileza, gracia, delicadeza, sencillez, ingenuidad, etc. José Francés presentaba a Victoria de Malinowska en su exposición del Círculo de Bellas Artes de 1918 diciendo: “De nuevo el arte ingenuo nos seduce” (25); y dos años más tarde, en la muestra que se vio de ella en los Patios del Ministerio de Estado, exaltaba su “gusto lleno de delicadeza, de distinción y sencillez juvenil” (26). Ni que decir tiene que tal “gracia” instintiva se expresaba en cualquier estilo, género o técnica. En este sentido, dotadas de “fina ingenuidad” y “atractiva gracia” (27) estaban las caricaturas de Pilar de Vargas (Piluca) según la revista *Feminal*; y las esculturas de la chilena Laura Rodig eran para Humberto Pérez de la Osa ejemplo de cómo la gracia podía conciliar la delicadeza femenina con el arte más rudo y masculino: “Ella, joven y delicada, ha dominado la pesadez de la materia y ha conseguido la obra recia, fuerte, por el camino de la gracia” –decía– (28).

El compendio de las más exaltadas y portentosas cualidades femeninas en el arte se encontró en Norah Borges. Porque, contrariamente lo que pudiera esperarse, fueron los críticos e intelectuales de la vanguardia quienes más valoraron la “feminidad artística” que asociaron a lo primitivo artístico. El artículo “Los ángeles de Norah Borges” de Benjamín Jarnés, publicado en *La Gaceta Literaria* en 1927, desarrolló todos y cada uno de los tópicos que definían el mejor arte femenino. Tras definir dos formas de sensibilidad artística: la del hombre, caracterizada por “henchir la materia”, y la de la mujer, por “adelgazarla”; decía que el arte de Norah era típica y admirablemente femenino por sus temas extraterrenos e inmateriales, por su extrema delicadeza, agudísima sensibilidad, fragilidad e ingenuidad. A este listado de tópicos añadía Jarnés el de la timidez –del todo incorrecto en el caso de Norah, dado el afán publicitario de la pintora, cuyas ilustraciones se pudieron ver en la mayoría de revistas de la vanguardia–, al decir que sus obras estaban realizadas para el deleite de amigos íntimos y no “para cegar multitudes”, y que el suyo era “un arte tembloroso ante la idea de salir a la calle”. Si la gracia de Laura Rodig residía en la conciliación con

la ruda materia viril, la de Norah Borges surgía de su juego con la materia más leve, como resumía en su idea general sobre la pintora argentina:

“Pocos casos de tan exquisita feminidad como el de Norah Borges. Por eso prefiere luchar con la materia más leve, más dócil, con el aire y la seda de un plumón, con la brizna inmaculada que vacila entre quedarse adormecida en brazos del viento u obedecer a la ley implacable que lentamente la empuja hacia la tierra” (29).

La obra de otra mujer del arte nuevo, Olga Sacharoff, de la que se habló poco en España pese a estar afincada en Barcelona desde 1915, gozaba de la misma delicadeza aclamada por los críticos de la vanguardia. Para Sebastià Gasch, su sensibilidad y dulzura femenina la salvaban de la frialdad y linealismo del cubismo ingreso de sus compañeros de escuela:

“[...] Las glaciales concepciones de aquellos artistas se ven, en las telas de la pintora rusa, notablemente templadas y considerablemente dulcificadas por la sensibilidad refinada de esta pintora, la sensibilidad quintaesencia de toda mujer artista, la cual, al añadirse a la natural sensibilidad femenina, se vuelve hiperestésica y adquiere algo de morbosidad” (30).

Pese a todo, la adulada gracia femenina era un elemento artístico débil si se comparaba con las obras masculinas, que en última instancia eran las correctas. La generalidad del arte femenino se consideraba flojo, amanerado y mediocre en los distintos tipos de publicaciones y excepcionales las artistas que superaban tales defectos. La perfección y seguridad en el dibujo, el vigor, la sencillez, la sobriedad y justeza en el colorido o, al contrario, la valentía cromática, etc., parecían no encontrarse en las obras femeninas que abusaban de la inseguridad en el trazo, el adorno fácil, los temas superficiales y la “noñería” según los críticos. La popularidad de estas convenciones habría motivado que algunos se sintieran obligados a justificar ante el resto de la crítica su interés por el arte femenino, como Ramón Gómez de la Serna, que afirmaba en 1930: “Nunca hubiera bautizado pintoras antes que ahora” (31), en un trabajo sobre la pintora Montserrat Casanova, donde el maestro de las greguerías reconocía por primera vez que en el arte femenino se encontraba la verdad de la pintura, aunque lo hiciera con el orgullo del que se reconocía descubridor de talentos, e incluyera fórmulas caducas que iban desde una descripción física subida de tono cuando llamaba a la artista “joven inquietante con ojos de gata misteriosa”, a la asociación entre la creación artística femenina y la maternidad, o la escasa visión histórica cuando decía que la mujer no había sabido “libertarse de las clase de adorno”, en vez de recordar que a la mujer no la dejaban salirse de la pintura de flores.

Por el mismo motivo, casi todos los que hicieron críticas de obras femeninas, quisieron resaltar la excepcionalidad de la artista juzgada respecto a sus compañeras de profesión: “¡Oh, Norah!, frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el sport del dibujo decorativo” (32) –decía Guillermo de Torre–. Así que, salvando al pequeño grupo de las excepcionales, el resto recibían menosprecios indirectos continuamente. Entre muchos, hemos escogido este de José Francés sobre Aurora Gutiérrez Larraya, la artista decoradora que destacó en la técnica de “batik”. Referido a su exposición en el Salón de Arte Moderno en 1915, descalificaba los trabajos de una mayoría de artistas dedicadas a las artes aplicadas en tono burlesco:

“Aurora Gutiérrez Larraya es una artista cultísima [...]. En todas las Exposiciones Nacionales sus envíos se han destacado con mucho del de otras señoritas que aún creen es arte decorativo vestir de ‘boy-scout’ a una muñeca o bordarle unas zapatillas a su papá” (33).

Por la insistencia en tales tópicos sobre la mezquindad del arte femenino, emitidos sin tener en cuenta las dificultades educativas, sociales, económicas, morales, etc. de las mujeres para ponerse a la altura del artista hombre, se fue asentando la costumbre de juzgar a las que excepcionalmente se salían de la mediocridad tradicionalmente impuesta, como una especie rara de artistas de espiritualidad y temperamento varonil. Esta tendencia se apreció más, y fue mucho más virulenta, cuando se comparaba a unas artistas con otras, de tal manera que si de forma aislada la gracia, sensibilidad e ingenuidad eran elementos positivos, comparadas dichas cualidades que con el proceder masculino o con el gremio de mujeres artistas como generalidad, se convertían en grandes defectos. A la artista de mérito se la masculinizaba y aislaba de sus compañeras mediocres, como ocurrió a la paisajista María Pérez Herrero, de la que se decía que pintaba “como un hombre” y tenía “un acento varonil, una seguridad varonil, una elocuencia varonil” (34); y a otra muchas, entre ellas la pintora checa Milada Sindlerova, de quien los críticos que juzgaron su obra expuesta en el Ateneo madrileño en 1917 (García Sanchíz, Juan de la Encina, etc.) dijeron que “no es pintura de mujer” (35); que pintaba “con vigor varonil y habilidad” (36); o que sus cuadros gozaban de “un raro vigor y de una energía casi viril” (37). La exageración de dicho acento masculino en las artistas geniales llegó al extremo de una errónea utilización del género para llamar intencionadamente “pintor” a una “pintora”, de la que solió abusar Antonio Espina, y tantas veces se hizo con la gran revelación vanguardista que fue Maruja Mallo, a la que el propio Ortega y Gasset –quien afirmaba que la mujer no poseía la objetividad suficiente para la creación artística y su temperamento eminentemente privado carecía de interés (38)– abrió por primera vez los salones de su *Revista de Occidente* en 1928.

La crítica que generó la pintora gallega revela varias posturas respecto al arte femenino y los prejuicios que incluso los intelectuales más progresistas mostraban para aceptar en igualdad el talento de la mujer. García de Valdeavellano, autor en *La Gaceta Literaria* del primer texto que se leyó sobre Mallo, resumió sus méritos con el contumaz atributo de la “gracia artística”, y lanzó sobre ella una especie de proteccionismo adulator por el cual la pintora llegaba al mundo artístico “asistida de todos los venturosos presagios de las hadas” (39), en lugar de informar sobre su sólida formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. No omitía, además, descripciones físicas, explicando que era graciosa, pequeña y revoloteante. En un sentido parecido, Ramón Gómez de la Serna la llamó “brujita joven” y la describió como “pequeña, con ojos de lince, la cabeza como una veleta de giros rápidos, apretada la nariz y la barbilla como un pájaro orgulloso de su nido de colores” (40).

Exceptuando a Juan de la Encina, que admitió su “pura genialidad” (41) sin alusiones al sexo, la mayoría debieron pensar que daban más credibilidad al talento inesperado de Maruja Mallo usando el género masculino para referirse a ella. Valdeavellano, en la crónica de su exposición de lanzamiento, dijo que entraba por primera vez en *La Revista de Occidente* “un artista de excepción” (42); y José María Quiroga y Pla publicó en la revista sevillana *Mediodía* dos artículos llamados con toda su intención: “Un pintor de nuestro tiempo” (43) el primero, y “Más en torno a un nuevo pintor” (44), el segundo.

Las mismas teorías sociológicas, médicas y sexológicas que proclamaban la diferenciación de los sexos, incluidas las del gran misógino Otto Weininger (45), para quien la mujer –puramente carnal y por tanto inconsciente e irracional– debía perfeccionarse moral y especulativamente a través de cierta masculinización, se esforzaron por hacer entender que las cualidades propias de cada uno eran necesarias y complementarias para el otro, lo que llevado al terreno artístico, forjó la idea de que la obra de arte perfecta estaba en la conjunción de elementos masculinos y femeninos. Así se vio, entre otras muchas, en Nelly Harvey, cuyas excelentes críticas como retratista en su exposición del Salón Iturriz (1916), recalaban en la flexibilidad de su temperamento artístico, que José Francés asociaba con la presencia en su obra de elementos femeninos y masculinos, según explicaba:

“Tan pronto emplea finas transparencias, veladuras delicadísimas, como da una viril impresión con gruesos empastes de color, con grandes masas sobriamente resueltas” (46).

Las que mejor conciliaban la parte masculina y femenina eran, desde luego, las que se atrevían con los trabajos artísticos más rudos –escultura, grabado, etc.–. De la aguafortista y grabadora Angelina Beloff, resultó admirable el contraste entre lo que aportaba su delicadeza femenina y el trabajo con la materia más dura y viril, por lo que sobresalía de “la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras” (47). En el mismo sentido, la unión de cualidades femeninas y masculinas en la escultura de Laura Rodig, se expresaban sin el amaneramiento esperado, gracias a una fuerza de mujer distinta del afeminamiento y la pura virilidad, que no todas las artistas tenían, ni todos los críticos sabían encontrar, según comentaba Humberto Pérez de la Ossa:

“Nada de frivolidad, nada de *afeminamiento* en su labor. Laura Rodig siente la escultura con toda la dignidad de la fuerza interna [...]. La materia y el volumen tienen su verdadero sentido siempre; por eso los que no conciben la fuerza femenina (el poder de las mujeres fuertes, muy distinto de la virilidad), ante las estatuas de Laura Rodig creen hallarse ante la obra de un hombre” (48).

La definición más original de la aplaudida síntesis entre lo masculino y femenino en el arte la encontró Rafael Marquina cuando, al intentar explicar la forma en que el instinto, el sentimiento, la espontaneidad y lo azaroso propiamente femenino de las pinturas de Marisa Roesset estaban atemperados por una inteligencia y parte consciente inhabituales, ideó el concepto de la “gracia reflexiva” (49).

Por lo tanto, en esa época de cambios en el estatus social, económico, familiar y moral de la mujer y la sociedad que fueron las primeras décadas del siglo XX, la artista podía ser censurada por manifestar su feminidad en el arte; aceptada si esa feminidad era atemperada por ciertas convenciones artísticas masculinas; aclamada cuando su temperamento artístico era claramente varonil; o al contrario. Lo que indica, sin duda alguna y como conclusión, que el hombre –el crítico– del momento, andaba reajustando su situación respecto al nuevo protagonismo de la mujer. El caso de las que se dedicaron a las artes decorativas nos sirve de ejemplo y cierre. Como en el fondo, en ese ir y venir entre “lo retro y lo progre” se agradecía que la mujer artista mantuviera sus responsabilidades tradicionales en el ámbito doméstico, los críticos casi siempre mostraron su beneplácito hacia las que supieron adaptar sus inclinaciones artísticas al hogar. Nunca se vio un contrasentido ridiculizar la acuarela –o la pintura de flores– como técnica y



género inferiores por su práctica más extendida entre las mujeres y, a la vez, hacer un guiño especial hacia las que se dedicaban a las artes decorativas. Incluso en revistas como *Feminal*, que alentaron la cultura y creatividad de la mujer en todas sus especialidades, se insistió notablemente en que las artes aplicadas eran una forma fácil mantener la feminidad a través del arte, y a la par rentable. Por eso, la excepcionalidad que Rosend Serra y Pagès atribuía a Adelaida Ferré, se debía al dominio de varias especialidades, y a su capacidad de “encauzar sus actitudes para aplicarlas a las necesidades del hogar y el ornato propiamente femeninos” (50).

Muchas fueron las artistas de mérito en este terreno, pero el caso de la pintora rusa Sonia Delaunay es realmente interesante, y con ella terminamos. Viene a sostener la tesis de que existía un deseo más o menos explícito –y/o machista– de mantener a la mujer artista cercana al ámbito doméstico, el hecho de que José Francés, que nunca mostró interés por las extravagancias vanguardistas, se interesara por ella y escribiera que era “la afirmación deliciosa de cómo el arte debe intervenir en nuestra vida cotidiana” (51). Incluso, de la Exposición de los Pintores Polacos de 1918, que censuró por las “abstrusas y herméticas obras” y trabajos poco serios amparados por un manifiesto sin sentido, sólo salvó a Wanda Pankiewick, cuyos paisajes y algunas naturalezas muertas eran inferiores a las de su esposo, pero “sus tapicerías son realmente bellas, de un buen gusto y de una riqueza decorativa indudables” (52).

Volviendo a Sonia Delaunay, los críticos más afines a la vanguardia también destacaron del conjunto de su obra dicha faceta sobre el resto. Guillermo de Torre, que no la incluyó entre los artistas plásticos del ultraísmo en sus *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), la consideró estandarte del arte nuevo útil, del “lanzado a la calle” y atrevido con sus colores libres en los vestidos, affiches, cortinas, frisos, almohadones, etc. (53). Es curioso que entre todos, el único que la juzgó como pintora, Rafael Cansinos-Assens, hiciera de ella una asociación jocosa entre su arte y las actividades domésticas femeninas, caricaturizándola en su novela *El movimiento V.P.* –una parodia sobre el ultraísmo– como “Sofinka Modernuska” en los siguientes términos:

“[...] una pintora modernísima, digna de vosotros, poetas modernísimos [...]. Ha ideado un nuevo sistema de pintura, utilizando el chocolate como principal elemento cromático.[...] ¡Es un procedimiento originalísimo y sencillísimo, que parece mentira no se le haya ocurrido hasta ahora a ningún artista, a pesar de que las manchas en los manteles donde se ha servicio el soconusco ya sugieren la idea el cuadro!”.

[...]

“Estaremos allí muy bien –se refería a su casa como lugar de reunión de los ultraístas– pues el estudio de Sofinka Modernuska, en razón a la índole de su arte, participa también del carácter de cocina. Admiraréis allí unos cuadros muy suculentos, pues además del soconusco, emplea como elementos cromáticos sustancias vegetales de índole comestible y de tonos muy vistosos, como rábanos, zanahorias, nabos y naranjas, berros, coliflores, etc.” (54).

Curioso, como decíamos, pero no anecdótico. El hombre no estaba preparado para perder su hegemonía. La artista, en la cocina, debía tener sentido.

## Notas

1. DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987. Fue resultado de su tesis doctoral inédita: *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX. Mujeres pintoras en Madrid (1868-1910)*, Madrid, Universidad Complutense, 1985.
2. SUAREZ ÁLVAREZ, Cristina: *Las artistas asturianas y sus manifestaciones plásticas*, tesis doctoral inédita, Universidad Oviedo, 1997.
3. PERALTA SIERRA, Yolanda: *Mujer y arte en Canarias. Mujeres creadoras e iconografías femeninas*. Tesis doctoral inédita, Universidad de la Laguna, 2006.
4. MUÑOZ, Pilar: *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Madrid, Síntesis, 2003. Fue resultado de su tesis doctoral: *La mujer y las artes plásticas (pintura y escultura) en España*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
5. BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel: *De escultura y escultoras. Nueve décadas de creación artística*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2003.
6. IBIZA I OSCA, Vicent: *Mujer y arte en España: artistas antes de 1936. Obra expuesta-Obra desaparecida*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 2004. Dos años más tarde se materializó en el libro: *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente / UNED Alzira-Valencia, 2006.
7. SEOANE, María Cruz, y SÁIZ, María Dolores: *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 252-254.
8. ESPINET, F.: “El segundo frente informativo. Revistas y prensa especializada”, en ÁLVAREZ, Jesús Timoteo, *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, 1989, págs. 50-70.
9. Balsa de la Vega, Rafael: “La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, en *La Ilustración Española y Americana*, nº XVI, 30 de abril de 1900, pág. 258.
10. DIEGO, E. de (1987), op. cit., p. 252.
11. CANOVAS Y VALLEJO, Antonio: “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *El Día*, Madrid, 18 de mayo de 1901.
12. FRANCÉS, José: “El VI Salón de Humoristas y la crítica”, en *El Año Artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921, pág. 47.
13. TORRE, Guillermo de: “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”, en *Grecia. Revista decenal de literatura*, nº 44, Madrid, 15 de junio de 1920, págs. 6-7.
14. TORRE, Guillermo de: “Fémina sugerente. El espíritu sideral de Thérèse Wilms”, en *Grecia. Revista decenal de literatura*, nº 40, Sevilla, 20 de febrero de 1920, págs. 1-3.

15. FRANCÉS, José: “Irene Narezo”, en *El año Artístico 1914*, Madrid, Mundo Latino, 1915.
16. ABRIL, Manuel: “Irene Narezo de Beltrán”, en *La Ilustración Española y Americana*, nº 43, Madrid, 22 de noviembre de 1915, págs. 894-895.
17. SERRA Y PAGÈS, Rossend: “Una artista catalana”, en *Feminal*, nº 39, Barcelona, 29 de junio de 1910, págs. 6-7.
18. VANDO VILLAR, Isaac del: “Una pintora ultraísta”, en *Grecia. Revista decenal de literatura*, nº 38, Sevilla, 20 de enero de 1920, pág. 6.
19. TORRE, Guillermo de: “Madrid-París. Álbum de Retratos. Mis amigos y yo”, en *Grecia. Revista decenal de literatura*, nº 44 (Madrid, 15 de junio de 1920, pág. 14) y nº 48 (Madrid, 1 de septiembre de 1920, págs. 11-12). En el primero habló de Celine Arnauld y en el segundo de Norah Borges y Thérèse Wilms.
20. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio”, en *La Gaceta Literaria*, nº 79, Madrid, 1 de abril de 1930, págs. 1-2.
21. FRANCÉS, José: “La Exposición de Pintura Francesa. Algunos Pintores Franceses. Rosa Bonheur”, en *El Año Artístico 1918*, Madrid, Mundo Latino, 1919, págs. 166-170.
22. RUSIÑOL, Santiago: “Paradojas de un español. Las acuarelistas inglesas”, en *España. Semanario de la vida nacional*, nº 9, Madrid, 26 de marzo de 1915, pág. 3.
23. RUSIÑOL, Santiago: “Las inglesas acuarelistas”, en *La Gaceta de Bellas Artes. Revista Quincenal Ilustrada. Órgano de la Asociación de Pintores y Escultores*, nº 279, Madrid, 1 de enero de 1926, págs. 12-13.
24. Los textos principales que expresaron estas ideas fueron: “Lo relativo y lo absoluto en el problema de los sexos” y “La Cultura Femenina” (1911) del sociólogo alemán Georg Simmel; *Los ensayos sobre la vida sexual* (1925) de Gregorio Marañón; y “La poesía de Anna de Noailles” (1923) o el “Epílogo al libro *De Francesca a Beatrice*” (1924), de Ortega y Gasset.
25. FRANCÉS, José: “Otras exposiciones”, en *El Año Artístico 1918*, Madrid, Mundo Latino, 1919, pág. 356.
26. FRANCÉS, José: “Otras exposiciones. Victoria de Malinowska”, en *El Año Artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921, págs. 158-159.
27. FEMINAL.: “La senyoreta Pilar de Vargas y Machuca (Piluca), en *Feminal*, nº 71, Barcelona, 23 de febrero de 1913, págs. 10-11.
28. PÉREZ DE LA OSSA, Humberto: “Una emoción de México en Madrid: Laura Rodig”, en *Alfar. Revista de Casa de América-Galicia*, nº 47, La Coruña, febrero de 1925, págs. 16-20.
29. JARNÉS, Benjamín: “Los Ángeles de Norah Borges”, en *La Gaceta Literaria*, nº 7, Madrid, 1 de abril de 1927, pág. 2.

30. GASCH, Sebastià: “Olga Sacharoff”, en *Papel de Aleluyas*, nº 6, Sevilla, abril de 1928, pág. 2.
31. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Gaceta catalana. A propósito de la pintora Montserrat Casanova”, en *La Gaceta Literaria*, nº 95, Madrid, 1 de diciembre de 1930, pág. 4.
32. TORRE, G. De: “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”, op. cit., p. 7.
33. FRANCÉS, José: “Los dos artistas decoradores. Los hermanos Gutiérrez Larraya”, en *El Año Artístico 1915*, en Madrid, Mundo Latino, 1916, pág. 55.
34. FRANCÉS, J.: “Una pintora paisajista”, en *El Año Artístico 1923*, Madrid, Mundo Latino, 1924, págs. 46-49.
35. GARCÍA SANCHÍS, F: “Arte. Exposición de Milada Sindlerova”, en *La Nación*, 31 de enero de 1917, pág. 7.
36. ENCINA, Juan de la: “La semana artística. Milada Sindlerova”, en *España. Semanario de la vida nacional*, nº 106, Madrid, 1 de febrero de 1917, pág. 11.
37. FRANCÉS, J.: “Una pintora checa: Milada Sindlerova”, en *El Año Artístico 1917*, Madrid, Mundo Latino, 1918, págs. 37-40.
38. ORTEGA Y GASSET, José: “La poesía de Ana de Noailles”, en *La Revista de Occidente*, nº 1, Madrid, julio de 1923, págs. 29-41.
39. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis: “Maruja Mallo en su Carrousel”, en *La Gaceta Literaria*, nº 17, Madrid, 1 de septiembre de 1927, pág. 5.
40. GÓMEZ DE LA SERNA: *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1942, págs. 7-10.
41. ENCINA, Juan de la: “Nova novorum. Maruja Mallo”, en *La Gaceta Literaria*, nº 36, Madrid, 15 de junio de 1928, pág. 1.
42. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis: “Exposición de Maruja Mallo”, en *La época*, Madrid, 2 de junio de 1928.
43. QUIROGA Y PLA, José María: “Un pintor de nuestro tiempo”, en *Mediodía. Revista de Sevilla*, nº 12. Sevilla, junio-julio 1928, págs. 14-16.
44. QUIROGA Y PLA, José María: “Más en torno a un pintor de nuestro tiempo”, en *Mediodía. Revista de Sevilla*, nº 13. Sevilla, octubre de 1928, págs. 3-6.
45. WEININGER, Otto: *Sexo y carácter*, Barcelona, Península, 1985 [1911].
46. FRANCÉS, José: “Varias exposiciones. I”, Madrid, en *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino 1917, págs. 332-333.
47. TORRE, G. De: “El arte torturado y candoroso de Norah Borges”, op. cit., p. 7.

48. PÉREZ DE LA OSSA, H. (1925) op. cit., p. 16-20.
49. MARQUINA, Rafael: “Exposición Roesset-Ephrussi”, en *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1 de enero de 1930, pág. 12.
50. SERRA Y PAGÈS, R. (1910 ), op. cit., p. 6-7.
51. FRANCÉS, José: “El arte de Sonia Delaunay”, en *El año artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921, pags. 392-393.
52. FRANCÉS, José: “Los pintores íntegros”, en *El año artístico 1918*, Madrid, Mundo Latino, 1919, págs. 121-122.
53. TORRE, Guillermo de: “El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk”, en *Alfar. Revista de Casa de América-Galicia*, nº 35, diciembre de 1923, pág. 160.
54. CANSINOS-ASSENS, Rafael: *El movimiento V.P.*, edición facsímil, Madrid, Peralta Ediciones, 1978 [1921], págs. 164-165.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La Teoría del Arte en el marco de las Humanidades Digitales: nuevas perspectivas de análisis

Nuria Rodríguez Ortega  
Universidad de Málaga

Miguel Taín Guzmán  
Universidad de Santiago de Compostela

### Resumen:

Humanidades Digitales, Cultura Digital, Patrimonio Digital, son términos de reciente creación con los que se quiere acotar un campo de estudio e investigación, emergente pero de amplia proyección, que se caracteriza por situar los contenidos humanístico-culturales en convergencia con los desarrollos científico-tecnológicos de las Ciencias de la Computación y la Ingeniería Web. En este contexto, el objetivo de la presente comunicación es reflexionar sobre la posibilidad de enriquecer la metodología de análisis de las fuentes textuales artísticas y de su contenido teórico-lingüístico con nuevos enfoques basados en las herramientas, orientaciones conceptuales y tecnologías desarrolladas por las disciplinas informáticas.

### Abstract

*Digital Humanities, Digital Culture and Heritage are new-created terms intended to delimit a research field, emerging but with a great future, characterized by the search of the convergence of cultural-humanistic disciplines and scientific-technological developments provided by the Computational Sciences and Web Engineering. Under this context, the purpose of this essay is to promote the reflection about the opportunities of increasing the analytical methodologies of art-textual resources and their linguistic-theoretical contents applying new approaches based on the tools, technologies and conceptual perspectives belonging to the Computational Sciences.*

## 1. Planteamiento y contexto general

El objetivo de nuestra comunicación es plantear nuevas perspectivas de análisis de las fuentes textuales artísticas y de su contenido teórico-lingüístico. En concreto, proponemos una reflexión sobre el papel que las Ciencias de la Computación, en su convergencia con la Lingüística y la Ingeniería del Conocimiento, pueden aportar como disciplinas auxiliares y transversales de la Teoría del Arte. Queremos subrayar la palabra *reflexión*, pues el propósito de este texto no es exponer resultados concretos de las vías de investigación que se plantean (1), sino establecer algunas consideraciones generales desde las cuales meditar sobre la conveniencia (o no) de actualizar las metodologías utilizadas en los estudios sobre teoría artística al calor de los desarrollos científico-tecnológicos que la Ingeniería Informática lleva proporcionándonos desde hace décadas.

Este planteamiento parte de la línea de investigación adoptada en el proyecto de investigación de I+D *Desarrollo de un tesaurus terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna (TTC), complementado con un corpus textual informatizado (ATENEA) REF: HUM2005-00539*, actualmente en curso de realización, y cuyo resultado más interesante ha sido el diseño de la plataforma digital ATENEA-TTC (<http://www.proyectoatenea.es>), una red virtual, de acceso online, compuesta principalmente por dos recursos: por un lado, un corpus informatizado de textos teórico-artísticos (ATENEA), de los cuales se están realizando las correspondientes ediciones electrónicas; y, por otro, un tesaurus terminológico-conceptual (TTC), un nuevo tipo de glosario estructurado en el que se describen y clasifican los conceptos y términos presentes en los textos del corpus (2). (il. 1 y 2). La profesora Nuria Rodríguez Ortega, de la Universidad de Málaga, dirige el equipo que trabaja con los tratados de artes figurativas, mientras que el profesor Miguel Taín Guzmán, de la Universidad de Santiago, dirige el grupo que trabaja con los riquísimos tratados de arquitectura del citado periodo.

Este marco interdisciplinar nos sitúa en el ámbito de las denominadas Humanidades Digitales, un campo emergente de investigación basado en el uso de los modelos, métodos e instrumentos, técnicos y conceptuales, procedentes del campo de la Informática y la Ingeniería Computacional, con el objetivo de aplicarlos a las disciplinas consideradas tradicionalmente humanísticas (3). E. Ferrarini define las Humanidades Digitales como “la disciplina che studia l’applicazione del modello computazionale proprio dell’informatica alle discipline umanistiche, tanto con riguardo ai risultati della ricerca scientifica così conseguibili, quanto con attenzione alle innovazioni metodologiche indotte”(4). Así pues, las Humanidades Digitales nacen de la convergencia entre Informática y contenidos especializados humanísticos.

En nuestro campo de especialidad, la convergencia entre contenidos histórico-artísticos, Informática, tecnología web, etc. se encuentra circunscrita a un rango bastante bien delimitado de *softwares*, herramientas y portales web, en su mayor parte relacionados con la gestión y el tratamiento de imágenes (bancos y galerías de imágenes); la construcción de inventarios y bases de datos sobre objetos artísticos y culturales; el diseño y desarrollo de plataformas museísticas; la reconstrucción en 3D o mediante realidad aumentada

de elementos del patrimonio histórico-artístico; o el diseño de plataformas educativas para el aprendizaje y comprensión del arte a través de recursos interactivos (5). Sin embargo, todavía quedan bastantes espacios por explorar (6), especialmente teniendo en cuenta que la Informática ha sido utilizada hasta ahora como tecnología aplicada, sin profundizar en las posibilidades que sus enfoques teóricos y conceptuales pueden comportar para ampliar los propios horizontes –epistemológicos y metodológicos– del conocimiento artístico.

Pues bien, teniendo en cuenta este marco, el planteamiento sobre el que proponemos reflexionar en la presente comunicación parte, en primer lugar, de una determinada posición epistemológica, es decir, de una determinada concepción de la teoría artística. Entendemos la teoría como una *realidad triádica* conformada por tres dimensiones en relación: las ideas o conceptos; los términos y recursos lingüísticos que se utilizan para la expresión de tales ideas o conceptos; y el texto, en el que términos y palabras se conjugan para dar expresión material al discurso teórico de un autor concreto, en un contexto histórico-cultural específico. Estas tres dimensiones conforman una única entidad cohesionada al encontrarse interrelacionadas y ser mutuamente interdependientes. En efecto, los textos tienen una implicación directa en el desarrollo de la teoría, ya que el texto es el instrumento que utiliza el autor para comunicar su sistema teórico-doctrinal, el cual, antes de su textualización, no es más que una sustancia mental, enteramente conceptual e intelectual. En consecuencia, la teoría, para nosotros, existe *en* un texto, donde se articula de una cierta manera y donde se da a conocer mediante ciertas expresiones verbales y lingüísticas. Estas expresiones, a su vez, la condicionan, participando explícita o implícitamente en su propia construcción. Así pues, consideramos que la investigación teórico-artística debe afrontar el estudio de estas tres vertientes (concepto-texto-expresión lingüística) en su interrelación.

Por eso, el objeto de estudio en el que se basa nuestra investigación viene dado por lo que denominamos *concepto textualizado*, es decir, la idea o concepto en cuanto que verbalizado mediante una determinada expresión lingüística –y no otra– en un texto concreto, escrito por un autor específico en un particular contexto histórico-cultural. De ahí la importancia que concedemos a la expresión lingüística en sí y al texto en cuanto entorno léxico como puntos de partida necesarios para el estudio de la teoría artística. El punto de vista lingüístico-textual se convierte, así, en el factor vertebrador del estudio interpretativo (7). (il. 3).

## 2. Lingüística computacional para el análisis de corpus textuales

Es en relación con este aspecto donde entra en juego la Lingüística Computacional. De hecho, si hay un campo por excelencia de aplicación de la tecnología informática en el ámbito de las Humanidades Digitales éste es el del texto y sus expresiones lingüísticas. Es más, mucho antes de que apareciera el concepto de Humanidades Digitales, los lingüistas y filólogos ya utilizaban corpus textuales informatizados y herramientas automáticas para su exploración y procesamiento en los estudios de crítica literaria y análisis lingüístico (8).

Nuestra reflexión es la siguiente: si, como hemos dicho, la teoría se construye sobre la base de textos y recursos lingüístico-expresivos y terminológicos, ésta podría servirse muy bien de las herramientas informáticas desarrolladas por la Filología y la Literatura para llevar a cabo sus investigaciones, y, desde un punto de vista más cualitativo, de los procedimientos de análisis y los enfoques teóricos que se han generado al hilo de estas herramientas informáticas para el estudio e interpretación léxico-textual (9). Nos remitiremos a un ejemplo muy simple pero que ilustra con claridad lo que queremos decir: a partir de los resultados léxico-estadísticos obtenidos de las obras de José de Sigüenza (*Tercera parte de la orden de S. Jerónimo*, 1605) y Francisco de los Santos (*Breve Descripción del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, 1657), podríamos proceder a comparar cuáles son los grupos de palabras en los que se observan mayores diferencias y/o semejanzas de uso. Este análisis comparativo nos permitiría pronunciarnos sobre la existencia -o no- de alguna singularidad léxica en la obra de De los Santos respecto de la de Sigüenza; pero también sobre la existencia de alguna singularidad conceptual y teórica, en la medida en que, como sabemos, la recurrencia de determinadas palabras es indicativa de la importancia de las ideas que vehiculan. Una cuestión, por su parte, no exenta de interés si se tiene en cuenta que la obra de De los Santos ha sido poco valorada por la historiografía artística al considerarse tradicionalmente una copia o “refrito” de la de Sigüenza (10).

Resultados de este ejercicio comparativo se exponen con detalle en el libro *Nuevas perspectivas en la investigación sobre teoría y literatura artística: aplicabilidad y uso de los corpus textuales informatizados. La experiencia del proyecto ATENEA*, actualmente en prensa. No obstante, algunas consideraciones al respecto pueden ser ilustrativas. (Il. 4)

En la tabla que reproducimos hemos trabajado con las 400 palabras más frecuentes de los tratados de los dos frailes jerónimos, y las hemos comparado con las 400 palabras más frecuentes de los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho. Tomando como base este conjunto de palabras, hemos procedido a dividir el vocabulario en grupos léxicos; en cursiva hemos indicado las palabras que *no* se repiten. La simple vista de esta tabla nos permite sacar conclusiones rápidas e inmediatas:

- en primer lugar, las diferencias de peso cuantitativo entre el vocabulario arquitectónico y el teórico-crítico si comparamos las descripciones del Escorial y el tratado de Carducho. Lógicamente, esto era de esperar dada la distinta naturaleza y los objetivos diversos de los discursos analizados. Se podría objetar que un especialista en teoría del arte ya sabía esto sin necesidad de realizar ningún análisis léxico-estadístico; pero, ¿y si en vez de comparar textos harto conocidos comparáramos textos cuyo contenido aún estuviese por analizar o desconociéramos? ¿No podrían constituir estos resultados una base a partir de la cual establecer hipótesis desde las que iniciar la investigación?;

- en segundo lugar, la semejanza del vocabulario utilizado por Sigüenza y De los Santos, lo cual también era esperable, pues, como el propio De los Santos afirma en su prólogo, la intención de su libro no es otra que la de compendiar la obra de Sigüenza, actualizarla y facilitar su difusión;

- en tercer lugar, observamos, aunque ligeras, algunas diferencias de uso entre los dos frailes. Por

ejemplo, si nos fijamos en el grupo etiquetado como vocabulario teórico y estético-crítico, nos damos cuenta de que los términos “disposición”, “distancia”, “variedad”, “correspondencia”, “gusto”, tienen un porcentaje de frecuencia mayor en el discurso de De los Santos que en el de Sigüenza, pues en este último no aparecen en el grupo de las 400 más recurrentes (11). Constatado este dato, la segunda fase de la investigación consistiría en comprobar si esta diferencia de frecuencia de uso es meramente coyuntural, o tiene su base en cuestiones de criterio teórico y estético. ¿Es, quizá, para De los Santos más interesante la “variedad” y la “diferencia” como categorías estéticas que para Sigüenza?

De hecho, uno de los rasgos caracterizadores del discurso de De los Santos respecto del de Sigüenza que se concluyen del ejercicio comparativo es precisamente éste: la mayor recurrencia en el texto de De los Santos de ciertos términos teórico-críticos, que ya habían aparecido en el discurso de Sigüenza, y a los que, además de darle mayor peso cuantitativo, expande en su alcance semántico.

Retomando el ejemplo de la “variedad”: si comparamos los usos de uno y otro discurso, observamos que prácticamente el concepto es el mismo: la “variedad”, como cualidad de lo diverso y diferenciado, es un factor que contribuye a la hermosura del objeto o imagen -sea artística o natural-, que produce deleite visual al mismo tiempo que entretiene (12). Pero, asimismo, revisando las ocurrencias de De los Santos advertimos que la “variedad” en este discurso aparece asociada al concepto de “adorno” -palabra con la que concurre-, esto es, al aditamento que artificialmente confiere mayor atractivo visual a los espacios, los objetos y las imágenes (13). Si analizamos la frecuencia de uso de la voz “adorno” y sus formas derivadas comprobamos que la diferencia respecto de Sigüenza es muy significativa (0,13% frente al 0,05%). Este dato, así como la recurrencia de la “variedad” y lo “vario”, nos da indicio de que el “adorno” podrían constituir una de las categorías estético-críticas que adquieren mayor protagonismo en el discurso de De los Santos respecto del de Sigüenza.

Otro ejemplo: el término “raro/a” es utilizado 10 veces por Sigüenza, pero sólo en un caso con un cierto sentido crítico referido a lo que se estima por ser poco frecuente y común (14). Sin embargo, 50 años más tarde, el adjetivo no sólo ha ganado presencia cuantitativa sino que lo encontramos incorporado plenamente al vocabulario crítico, transformado en un caracterizador polivalente. Así, en el discurso de De los Santos recuperamos 43 ocurrencias, de las cuales 30 nos muestran el adjetivo “raro/a” utilizado con un sentido crítico (15): como caracterizador de la invención, de la disposición de las figuras, del ingenio del artífice, de los elementos plásticos, de los efectos causados por las obras pictóricas; etc. El término siempre se utiliza con valor positivo y con diferentes matices semánticos: en relación con aquello que resulta admirable por ser singular y único (16); lo que resulta extraño por su complejidad o por su alejamiento de lo común (17); lo que resulta formidable y magnífico por su grandiosidad y aparatosidad (18); lo que resulta insólito por ser poco frecuente o nuevo (19).

Como vemos, pues, estos resultados computacionales, más que conclusivos, funcionan como apertura de sugerencias o vías para el establecimiento de hipótesis. Ahora bien, los procedimientos de análisis de la Lingüística Computacional aplicada a estudio de corpus no se limitan a resultados de léxico-estadística,



sino que comportan otras muchas líneas de desarrollo que pueden ser igualmente reutilizadas por la teoría del arte, aunque en el espacio limitado de este texto sólo nos hayamos podido detener en esta vertiente como ejemplo ilustrativo.

Este enfoque implica una inversión de la perspectiva de estudio tradicional, pues en vez de preguntarnos cuáles son las ideas que contiene el texto, nos preguntamos cuáles son las palabras que utiliza el autor, para, a partir de ahí, dilucidar qué ideas trata –consciente o inconscientemente– de mostrarnos. Utilizando la terminología de la Lingüística, diríamos que pasamos de un enfoque *onomasiológico* –de la idea a la palabra– a otro *semasiológico* –de la palabra a la idea–.

Asimismo, este planteamiento también conlleva una cuestión de base: la necesidad de informatizar los textos con los que trabajamos y generar ediciones electrónicas debidamente etiquetadas para su procesamiento computacional.

En este sentido, podemos hablar de dos grandes tipos de corpus textuales: 1. aquéllos que compilan transcripciones electrónicas de los textos, por lo general codificadas en lenguaje XML-TEI; y 2. los que compilan reproducciones digitales del texto original (facsimiles digitales). En este último caso, el usuario sólo recupera una imagen (jpg., gif., tiff.) del texto.

El TEI (*Text Encoding Initiative*) es un conjunto normalizado de especificaciones para la codificación formal y estructural de textos digitalizados en el campo de las Humanidades (20). El esquema de marcado TEI se ha revelado como el más completo para el tipo de documentos humanísticos, habiendo sido utilizado con éxito en otros importantes proyectos de digitalización, como *Perseus* (<http://www.perseus.tufts.edu>), el *Oxford Text Archive* (<http://www.ota.ahds.ac.uk>), el *Women Writers Project* (<http://www.wwp.brown.edu>) de la Brown University o la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.es>), por citar algunos ejemplos. Además de la estructuración que realiza de los textos, lo interesante del TEI es que hace posible su procesamiento computacional y su exploración interna, esto es, permite recuperar información a partir de los contenidos presentes en los textos según diversos criterios previamente especificados, a diferencia de lo que sucede con las reproducciones digitales en imágenes, que sólo nos permiten su visualización. Por ejemplo, si previamente hubiésemos etiquetado como tales todas las referencias bibliográficas que se encuentran en el tratado de Carducho, con la implementación computacional adecuada podríamos obtener, con un solo clic de ratón, el listado completo de estas referencias. O lo que es lo mismo, obtendríamos el listado completo de las fuentes –explícitas– teóricas y literarias que utiliza Carducho para construir su discurso doctrinal.

Convencidos de las posibilidades que la aplicación de estas tecnologías computacionales tienen para la investigación teórico-artística, nuestro corpus ATENEA ha sido implementado –y continúa siéndolo– con diversas funcionalidades que permiten explorar los textos en el sentido que venimos exponiendo (v. il. 2).

Esta línea de trabajo cuenta ya con precedentes en el contexto italiano. Así lo demuestran, por ejemplo,

los proyectos del centro Signum (Centro di Ricerche Informatiche per le Discipline Umanistiche) de la Scuola Normale Superiore de Pisa (21), en los que podemos encontrar digitalizados, etiquetados y preparados para su procesamiento mediante herramientas informáticas casi la totalidad de los tratados artísticos italianos de la Edad Moderna (il. 5).

### 3. Web Semántica y ontologías

De acuerdo con el mismo planteamiento que estamos siguiendo, consideramos que el factor fundamental en torno al que se nuclea la problemática interpretativa de la teoría artística es de carácter terminológico-conceptual, y viene dado por la ambigüedad, indeterminación y equívocidad que suelen definir su vocabulario y sus prácticas lingüístico-discursivas. Esta situación se deriva, fundamentalmente, de la alta densificación semántica que es característica de este tipo de vocabulario: en primer lugar, como consecuencia de las múltiples reinterpretaciones que suelen experimentar los conceptos cuando éstos son definidos por autores diferentes, lo que da lugar a frecuentes reajustes —a veces sutiles— en el significado de los términos; y en segundo lugar, como consecuencia de la tendencia a la reutilización terminológica, que lleva a sobrecargar unos mismos términos con nuevas significaciones (22).

Fernando Marías, en el Simposio Internacional celebrado sobre Velázquez en 1999, advertía de la necesidad de desarrollar lo que él denominó entonces una “cronogeografía de los conceptos y los términos artísticos de la teoría artística española y europea”, a la que definía como “un medio preciso de control de la aparición y uso de su diferente léxico, y de las ideas que se encontrarían tras la terminología” (23). Como vemos, esta propuesta lleva implícita un estudio de los conceptos y de sus términos en función de la fecha y lugar de aparición, y esto no puede ser más que un estudio terminológico-conceptual desde un punto de vista textual, pues es el texto el que confiere fecha y lugar a los términos y conceptos. Nuestro trabajo, esperamos, responde a tal inquietud.

Para materializarlo, se recurre al texto como base fundamental de la investigación, realizando un estudio semántico detallado de cada una de las esferas significativas de los términos, precisando y ordenando sus diversos significados en función del autor que los ha utilizado. Igualmente, se aborda el estudio de los conceptos en su conjunto, pues éstos se autodelimitan semánticamente entre sí, y con frecuencia se implican. Por tanto, además de ponerles fecha y lugar, y adscribirlos a un autor, se les sitúa en una estructura o sistema, en donde se ordenan e interconectan (24). (il. 6).

Aquí es donde encuentran su sitio las tecnologías de Web Semántica y, en concreto, la noción de ontología, tomada de la Ingeniería del Conocimiento. La idea de Web Semántica (25), propuesta por el propio inventor de la WWW, Berners-Lee, nace con el objetivo de superar las limitaciones de la web actual mediante la introducción de descripciones explícitas del significado, de la estructura interna y de la estructura global de los contenidos y servicios disponibles en la WWW. Frente al crecimiento caótico de recursos, y la ausencia de una organización clara de la web actual, la web semántica aboga por clasificar,

dotar de estructura y anotar los recursos con semántica explícita procesable por máquinas. Su objetivo no es otro que el de contribuir a la optimización de los procesos de búsqueda y recuperación de información. Aportaremos un ejemplo muy básico: si introducimos como criterio de búsqueda “Cuadros de Velázquez”, un sistema no “semantizado” localizará cuadros pintados por Velázquez, pero también retratos de Velázquez. Sin embargo, si esta búsqueda se realiza sobre un sistema que especifica las relaciones “cuadro *pintado por* un pintor”, “pintor *pintado en* un cuadro”, la consulta podría diferenciar entre ambos tipos de resultados.

Para llevar a cabo este cometido, la web semántica se sirve de la ontología, que podemos definir como un sistema altamente formalizado de conceptos en el que se describen las clases conceptuales propias de un dominio y se especifican los atributos que definen cada clase y las relaciones que estas clases mantienen entre sí. Por tanto, una ontología es, en esencia, una representación formal del conocimiento de un campo de especialidad, por lo que el diseño de una ontología para describir y estructurar conceptos conllevará, conjuntamente, la construcción de una estructura conceptual en la que quedará formalizada y representada la vertiente del conocimiento artístico sobre la que estamos trabajando, constituyendo un marco idóneo para la descripción y clasificación de los conceptos.

En la actualidad, ya hay proyectos que están utilizando ontologías para estructurar contenidos artísticos, como el dirigido por Peter Boot, *Metaphors in Amoris divini emblemata* (26), que está construyendo un índice anotado de las metáforas contenidas en el libro *Amoris divini emblemata* de Otho Vaenius (1615), y para ello está desarrollando una ontología que estructura las metáforas en virtud de su condición de signos que vehiculan significados a través de una serie de medios visivo-formales.

Una ontología de la teoría artística de los siglos XVI-XVIII podría incluir clases como *cualidades estéticas*, *estilos (maneras)*, *periodos histórico-artísticos (edades)*, *destrezas (facultades)*, etc., y relaciones del tipo: *cualidades estéticas asociadas a una manera o estilo*, *maneras adscritas a un periodo histórico-artístico*, *facultades requeridas para expresar determinadas cualidades estéticas*, *cualidades estéticas vinculadas a otras cualidades estéticas* (la suavidad como parte de la morbidez), etc. Ahora bien, puesto que, epistemológica y metodológicamente, hemos dicho que el texto constituye el punto de partida fundamental, el diseño de la ontología debería realizarse siempre en función del conjunto de clases conceptuales y tipos de relaciones que se revelen -implícita o explícitamente- en los propios textos. De esta manera, la ontología sería fiel reflejo de la construcción teórico-conceptual que propone el texto, evidenciando, asimismo, su mayor o menor grado de lógica estructural. Entre otros, este es uno de los objetivos del tesoro terminológico-conceptual (TTC) que nuestro proyecto está desarrollando: proponer una ontología basada en los contenidos textuales de los siglos XVI, XVII y XVIII que represente formalmente cómo se formula el conocimiento teórico-artístico en estos siglos (27).

Concluyendo, en la presente comunicación hemos pretendido presentar a la crítica de la comunidad científica una nueva manera de afrontar el estudio de la teoría artística a partir de herramientas computacionales y conceptos informáticos. La metodología diseñada se presentará públicamente en el

libro *Nuevas perspectivas de investigación en la teoría y la literatura artística: aplicabilidad y uso de los corpus textuales informatizados*, de próxima publicación en el 2009. Entre otras novedades, en el citado trabajo los firmantes de esta comunicación presentarán una novedosa tipología para la clasificación de los textos artísticos que tiene su punto de partida en las directrices del *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) del Getty Research Institute (28), que conoce nuestro trabajo y nos asesora para su buen término.

Animamos a la comunidad científica a consultar la página web del proyecto donde pueden comprobar nuestros primeros resultados con la transcripción de los tratados de Fray Lorenzo de San Nicolás, Diego de Sagredo, Vicente Carducho, los textos de Pablo de Céspedes, entre otros, así como los primeros trabajos sobre su vocabulario. Somos conscientes de lo ambicioso del plan de trabajo que aquí se presenta, el cual hemos iniciado, como pueden comprobar, con algunos de los textos más relevantes de la literatura artística española. Pero todavía falta mucho camino por recorrer. Así, dejamos la puerta abierta para que cualquier miembro de la comunidad científica universitaria que se encuentre estudiando un tratado o manuscrito español relativo a las artes de la Edad Moderna y esté interesado en la metodología desarrollada por el proyecto o pudiera estar interesado en incorporarse al mismo, se ponga en contacto con nosotros.

## Notas

1. Algunos de estos resultados se describen con detalle en el libro *Nuevas perspectivas de investigación en la teoría y la literatura artística: aplicabilidad y uso de los corpus textuales informatizados*, publicado por la editorial TREA, que verá la luz en el primer semestre del 2009.
2. Para la correcta visualización de la plataforma es necesario tener instalado Explorer 7.0, así como disponer de una clave de acceso. Contactar, para ello, con Nuria Rodríguez, Investigadora Principal del proyecto. Dado que no es el objetivo de la presente comunicación, no nos detendremos en la descripción de sus características. Sobre el proyecto –marco, objetivos, características y líneas de actuación–, pueden consultarse trabajos previos, como RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “Terminological/Conceptual Thesaurus (TTC): Polivalency and Multidimensionality in a Tool for Organizing and Accessing Art-Historical Information”, en *Visual Resource Association Bulletin*, vol. 32, nº. 2, 2005, págs. 34-43; y RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y BÍA PLATAS, Alejandro: “Use of computing tools for organizing and Accessing Theory and Art Criticism Information: the TTC-ATENEA Project”, en *Digital Humanities*”06. *International Conference abstracts*, Universidad de la Sorbonne, París, 2006, págs. 170-174. Sobre el nuevo modelo de tesaurus que desarrollamos, al que hemos dado el nombre de tesaurus terminológico-conceptual (TTC), puede consultarse: RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Tesaurus terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobre la pintura (primer tercio del siglo XVII)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003; y RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Facultades y Maneras en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho. (Tesaurus terminológico-conceptual)*, Málaga. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Colegio de Peritos e Ingenieros Técnicos de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2005.
3. Para una visión general puede consultarse SCHREIBMAN, S., SIEMENS, R. & UNSWORTH, J.: *A Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell, 2004. Disponible en <http://www.digitalhumanities.org/companion> [septiembre de 2008].
4. FERRARINI, E.: “L’Informatica umanistica oggi”, en *Griseldaonline*, 2006. Disponible en <http://www.griseldaonline.it/informatica/5ferrarini.htm> [septiembre de 2008].
5. CARRERAS MONFORT, César y MUNILLA CABRILLANA, Gloria: *Patrimonio Digital*, Barcelona, UOC, 2005.
6. Contrastando con esta multiplicación de proyectos de digitalización, nos interesa destacar un dato: según los resultados estadísticos recogidos en el *Libro Blanco del Título de Grado en Historia del Arte*, publicado por la ANECA en 2006, el perfil profesional de nuestra especialidad que cuenta con menor número de especialistas es el de la Producción, Documentación y Divulgación de contenidos de Historia del Arte aplicando las nuevas tecnologías. Evidencia de que no existe una auténtica integración en los *curricula* de la disciplina y, por tanto, en su cuerpo metodológico.



7. El concepto de teoría como realidad triádica, la idea del *concepto textualizado* y las vertientes de estudio en interrelación –textual, terminológico-lingüístico, conceptual y teórico-crítico– que se proponen se desarrollan en RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “Los textos artísticos. La realidad textual en la Edad Moderna del arte”, en *Boletín de Arte*, n. 19, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1998, págs. 65-88; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2003) op. cit.; y RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2005) op. cit.
8. Véanse entre otros GIGLIOZZI, G.: *Studi di codifica e trattamento automatico di testi*, Roma, Bulzoni (Informatica e discipline umanistiche 1), 1987; ADAMO, G.: *Bibliografia di informatica umanistica*, Roma, Bulzoni (Informatica e discipline umanistiche 5), 1994; MARCOS MARÍN, F.: *Informática y humanidades*, Madrid, Gredos, 1994; BLECUA, J. M. y otros: *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Barcelona, Seminario de Filología e informática, 1999.
9. Los cuales han dado interesantes resultados en el ámbito de la crítica literaria y el análisis léxico. Véanse, por ejemplo, LANA, M.: *L'uso del computer nell'analisi dei testi*, Milano, FrancoAngeli, 1994; MARCOS MARÍN, F.: *El comentario filológico con apoyo informático*, Madrid, Síntesis, 1996; FIORMONTE, D.: *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; MARCOS MARÍN, F.: (2005), *Manual de informática humanística*, Madrid, Castalia, 2005.
10. Durante la preparación de esta comunicación, hemos tenido conocimiento de una tesis doctoral sobre la obra de Fray Francisco de los Santos que está siendo llevada a cabo por José Luis Vega Loeches bajo la dirección del profesor Diego Suárez Quevedo (Departamento de Historia del Arte II, Universidad Complutense de Madrid). Esta tesis, que lleva por título *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: la Descripción breve de Fray Francisco de los Santos*, pondrá en su justo valor el texto de De los Santos y sus aportaciones.
11. Concretamente, los porcentajes son los siguientes: disposición: 0,07 (San) inapreciable (Sig); diferencia: 0,07 (San), 0,04 (Sig); correspondencia: 0,04 (San), 0,02 (Sig); gusto: 0,03 (San), 0,02 (Sig); variedad: 0,04 (San), 0,01 (Sig). En el cálculo de estos porcentajes hemos tenido en cuenta también las formas flexivas de las palabras (vario/a, diferente, gustoso/a...)
12. “El techo, y la bóveda de toda esta galería, se ve también con varios grutescos en hermoso estuque, donde ay mil diferencias de figuras, y ficciones, encasamentos, y templetes, nichos, hombres, mugeres, niños, monstruos, cavallos, frutas, flores, y colgantes, con otras cien invenciones, y vizarrías, como dizen los italianos, que son los inventores de este género de pintura tan variado, divertido, y hermoso” (DE LOS SANTOS, F.: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial única maravilla del mundo*, Madrid, Imprenta Real, 1657, fol. 81v. “ Donde también se veen en diversos encasamentos, toldos y nichos, figurillas de ángeles en unos, de las virtudes en otros, en otros medallas, todo tan vivamente colorido y labrado, que alegra y entretiene mucho, obra de los hijos del Bergamasco, Granelo y Fabricio: consiste la perfección desto en los buenos contrapuestos y repartidos, variándolo todo de suerte, que parezcan todos diferentes: y quien quisiere entretenerse, si le sobra tiempo, halla siempre cosas nuevas...” (SIGÜENZA, J.: *Tercera parte de la Orden de S. Jerónimo*, Madrid, por Iuan Flamenco, 1605, pág. 732).

13. “Otros quadros fuera de estos, láminas, payses, y fruteros, que dan mucha hermosura, y hazen agradable variedad, son casi innumerables: baste dezir, que no ay celdas, ni aposentos, ni pieças comunes donde no se hallen de estos adornos (...); y travesea con mucha gracia el blanco; y la igualdad, y correspondencia de las aguas, o vetas, con que le baña y salpica, haze a los ojos grande variedad: tanto, que aquello que es natural, parece artificioso. Sirven también a su materia en los adornos, otras preciosas piedras”. (DE LOS SANTOS, F. (1657) op. cit., fols. 108r y 121r.)

14. “Que responde a la ventana del altar, haze como un vestíbulo sobre quatro columnas redondas, que tienen detrás las mismas antas, los colores y las fineças y la labor de las piedras rarísimo, y de singular variedad y hermosura”. (SIGÜENZA, J. (1605) op. cit., p. 806).

15. De estas 30 ocurrencias, 3 coinciden literalmente con las que aparecen en la memoria atribuida a Velázquez, y cuya copia se encuentra en la Real Academia de la Historia.

16. “Señor, este año quenta Vuestra Cesárea Magestad cien años a la causa, que excitó esta rara maravilla del mundo. Año de 1554 sucedió la memorable rota de las armas francesas sobre San Quintín”. (DE LOS SANTOS, F. (1657) op. cit., fol. 177r).

17. “Tiene entrambas, estraños escorzos, raro dibuxo, y posturas difíciles, por extremo en los soldados, que guardan el Sepulcro...” (DE LOS SANTOS, F. (1657) op. cit., fol. 61v).

18. “La multitud de los conductos de las fuentes, y la disposición de ellos, para repartir el agua a todas, es de lo más raro, que puede hallarse en el mundo: ochenta y seis son las fuentes, que están divididas por toda la casa, en claustros, en oficinas, en jardines, y algunas de ellas están al andar de los treinta pies”. (DE LOS SANTOS, F. (1657) op. cit., fol. 95r).

19. “ La forma, talle, y vestido de los hombres: los ornatos de sus galas, y sus fiestas, y la manera de susorros, bayles, y sacrificios; cosa de gran deleyte, y entretenimiento, y digna de el ánimo, y grandeza del fundador de esta librería, que encomendó tal empresa al doctor Francisco Hernández natural de Toledo, para aumentarla con novedad tan rara”. (DE LOS SANTOS, F. (1657) op. cit., fol. 92v).

20. <http://www.tei-c.org> Las normas TEI están basadas en el *Standard Generalized Markup Language* (SGML) para definir su esquema de codificación. El SGML es un metalenguaje usado para definir lenguajes de marcado específicos destinados a codificar tipos particulares de textos electrónicos. Es reconocido como un estándar internacional (ISO 8879, 1986). Un lenguaje de etiquetado es un lenguaje que permite añadir marcas o etiquetas para poder estructurar y describir el contenido de un documento a fin de conferirle una semántica concreta o indicar la presentación del contenido, que puede ser textual, visual, etc.

21. <http://www.signum.sns.it>

22. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “Un proyecto de estudio en la historia del arte: presentación y descripción de un modelo de tesoro pictórico-artístico (I)”, en *Boletín de Arte*, 20, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1999, págs. 395-421; y RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria:

“Una “realidad” para la investigación en la Historia del Arte: tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-críticos y estéticos (II)”, en *Boletín de Arte*, n. 24, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2003, págs. 71-101.

23. MARÍAS, F.: “El lenguaje artístico de Diego Velázquez y el problema de la “Memoria de las pinturas del Escorial””, en *Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, págs. 167-177.

24. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “Metodología y sistema para la identificación, codificación y representación de los conceptos y términos teórico-artísticos”, en *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Arte, Ciudad y Territorio de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, Dirección General del Libro, Archivos y Biblioteca del Gobierno de Canarias, 2006, págs. 589-597.

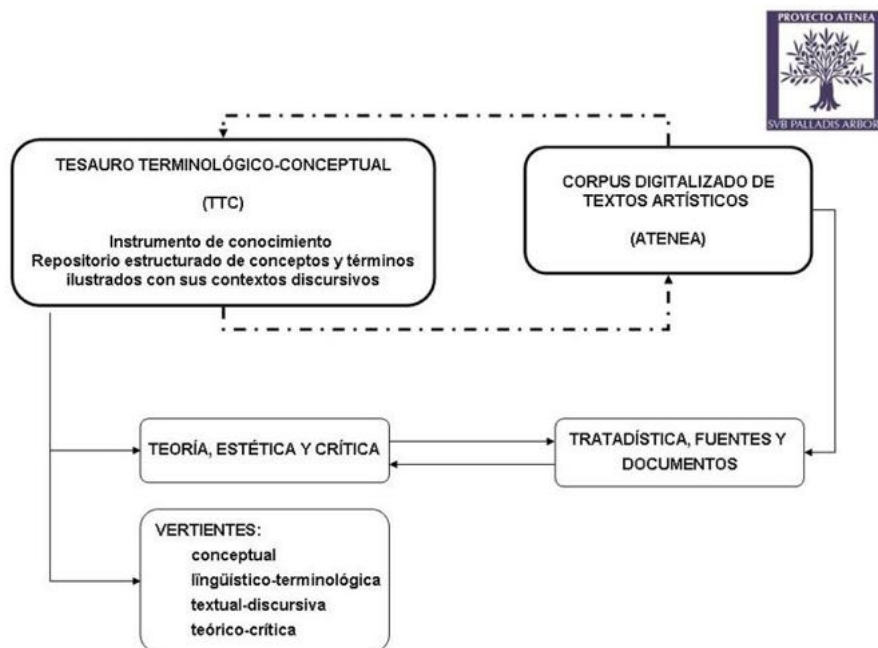
25. BERNERS-LEE, Tim, HENDLER, James y LASSILA, Ora: “The Semantic Web: a new form of web that is meaningful to computers will unleash a revolution of new possibilities”, en *Scientific American*, 2001; GREENBERG, J. y MÉNDEZ, E.: *Knitting the Semantic Web*, New York, Haworth Press, 2006. Véase también <http://www.semanticweb.org/>; <http://www.ontology.org/>

26. <http://emblems.let.uu.nl/lab/dse/metaphor/>

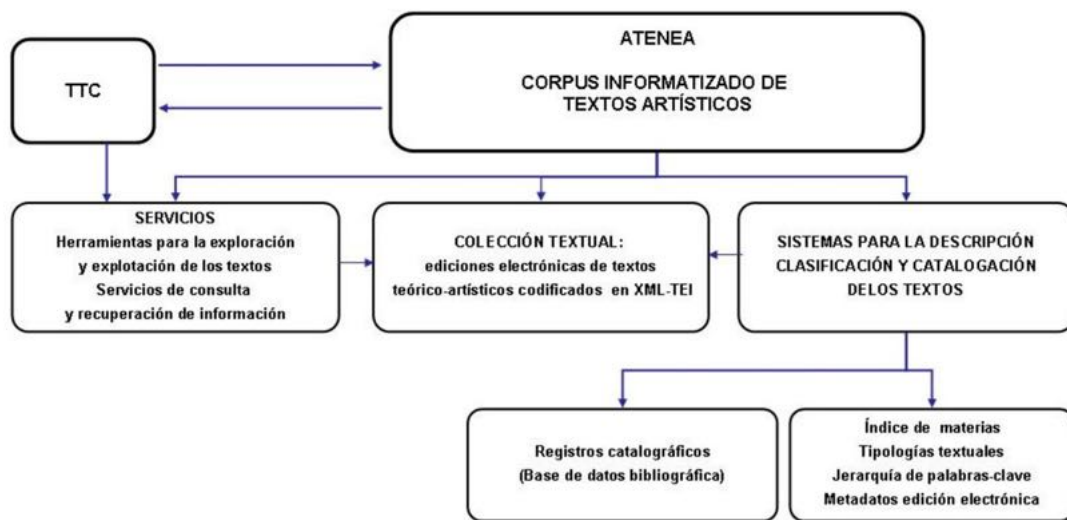
27. Una propuesta de ontología realizada sobre textos teóricos de la pintura se encuentra en RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2003) op. cit.

28. [http://www.getty.edu/research/conducting\\_research/vocabularies/aat/](http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/)

## Ilustraciones:



1. Estructura básica del sistema ATENEA-TTC. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “El conocimiento artístico en Red: desarrollo de herramientas cibernéticas para la investigación en Historia del Arte: tesauro terminológico-conceptual (TTC) y corpus textual digitalizado (ATENEA) de los discursos teórico-críticos españoles (siglo XVII)”, en Modelos, Intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte, Palma de Universidad de las Islas Baleares, 2008, vol. II, págs. 1659-1675.



2. Organigrama del sistema informático del corpus ATENEA.

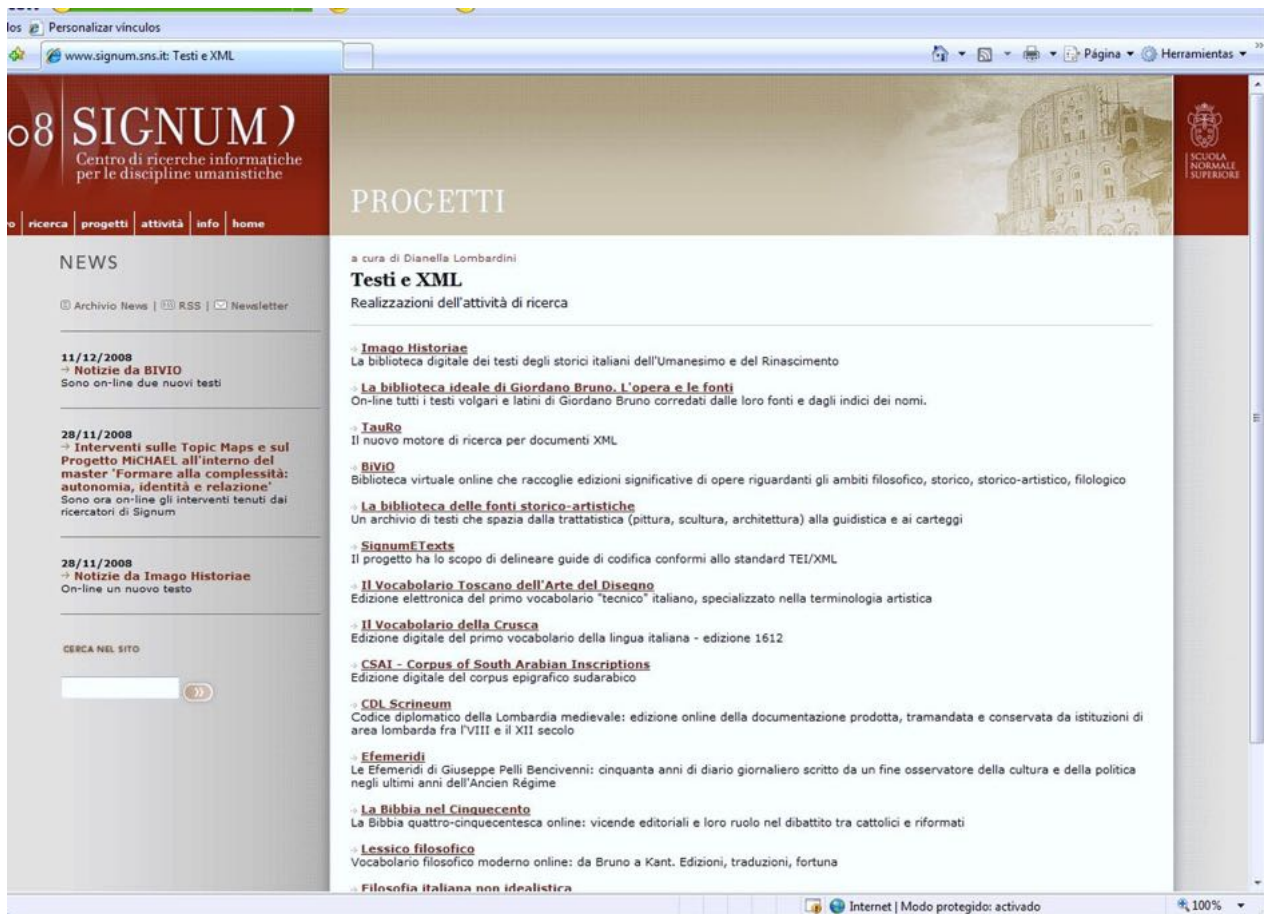


3. La teoría como realidad triádica y la idea del concepto textualizado.

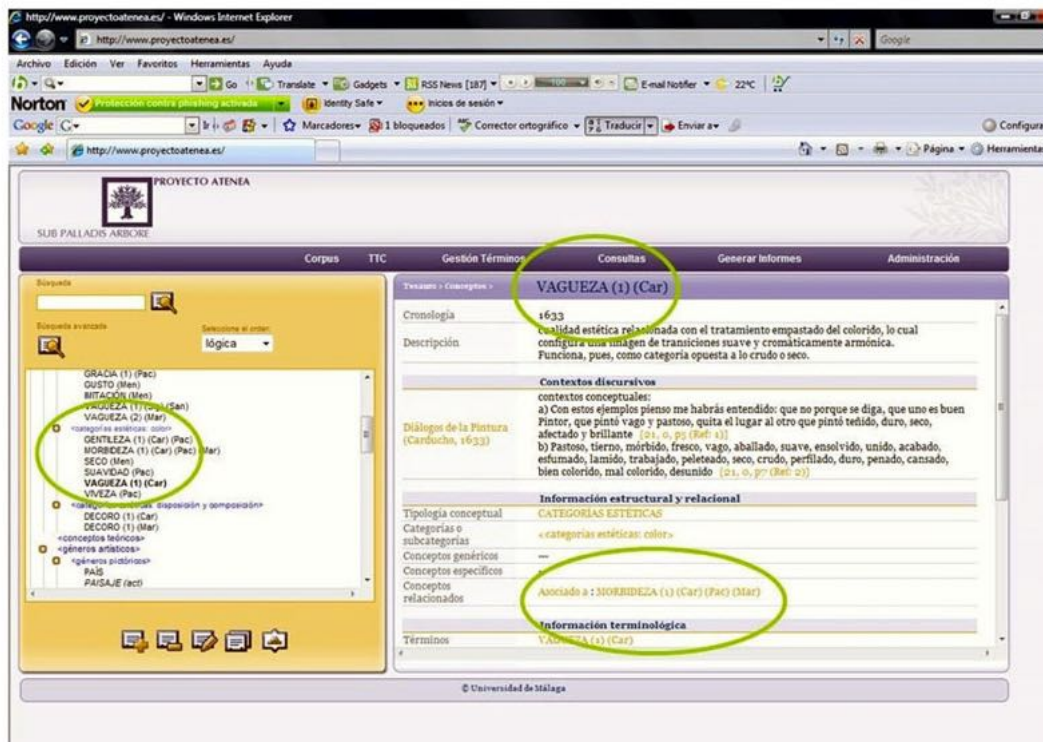


	<b>SIGÜENZA</b>	<b>DE LOS SANTOS</b>	<b>CARDUCHO</b>
V. religioso	San, Dios, santo, santa, santos, religiosos	San, Dios, Christo, santo, reliquias, santos, santa	Dios, san, Cristo, santa
V. descriptivo-físico	Pies, grande, alto, gran, grandes, mayor, partes, ancho, piezas, pieza, largo, lados, pie	Pies, parte, grande, alto, mayor, grandes, altura, ancho, partes, lado, lados, dorado, largo, gran, piezas, peça, pie	Partes, grande, parte, grandes, pies, alto
Cuantitativos	Cuatro, tres, mil, muchos, poco, uno, muchas, mucha, cinco, treinta, seis, ocho, ciento, diez, ninguna	Dos, todo, quatro, todas, toda, todos, tres, mil, uno, mucho, cinco, ocho, seis, treinta, muchos, veinte, diez, siete, cuarenta, doze, quinientos, nueve	Una, todo, dos, todos, muchas, uno, mucho, muchos, toda, tres, poco, cuatro, mucha, ninguna, veinte
Adverbios de lugar	Encima, junto, debajo, bajo, abajo, frente	aquí, entre, allí, encima, dentro, junto (abaxo, debaxo)	
V. arquitectura	Casa, iglesia, orden, fábrica, templo, puertas, ventanas,	Iglesia, casa, fábrica, orden, puertas, ventanas, quadro,	Iglesia, casa, arquitectura
Artístico general	Mano, Pintura, figuras, figura, maestro	Mano, pinturas, pintura, figuras, colores,	pintura, pinturas, pintor, mano, colores, escultura, pintar, maestro, escultor, pintores, artífices, artífice,
Teórico y estético-crítico	Historia, natural, vista, claro, luz, historias, memoria, grandeza, forma, cuidado, alma, hermosura, proporción, manera, razón, verdad, singular, consideración, ingenio, gracia, fuerza, arte, adorno	Grandeza, vista, disposición, luz, forma, diferencia, natural, historias, distancia, hermosura, variedad, proporción, correspondencia, grave, luces, memoria, claro, hermosa, gusto, alma, verdad, historia, hermoso, adorno, adornos	modo (sinónimo de manera), arte, dibujo, retrato, natural, forma, artes, entendimiento, ciencia, razón, facultad, grandeza, luz, color, propiedad, naturaleza, historia, cuidado, fuerza, ingenio, historias, cantidad, afectos,
Apreciativo generales (adjetivos)	Principal, buena, buen, excelente, principales	Bien, principal, maravilla, buena, principales, admirable, perfección	Bien, buena, perfección, docto, buen, excelencia, excelentes
Técnico (materiales, instrumentos y técnicas)	Oro, piedra, plata, tierra, bronce	Bronce, mármol, piedra, oro, plata, lienço, materia, piedras, jaspe, jaspes, tierra	Materia, oro, mármol, fresco

4. Tabla comparativa de las 400 palabras más frecuentes en los discursos de José de Sigüenza, Francisco de los Santos y Vicente Carducho.



5. Portal del Centro Signum, de la Scuola Normale Superiore de Pisa. <http://www.signum.sns.it>



6. El concepto “vagueza” según Carducho, situado en la estructura conceptual del TTC donde se relaciona jerárquica y semánticamente con otros conceptos teórico-críticos.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Miradas amargas en espejos del desengaño. Tentativa para una Iconología de la imagen

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Universitat de València. Grupo de Investigación APES

### Resumen:

El presente artículo plantea un acercamiento entre los presupuestos de los estudios de Cultura Visual y el método iconológico. Si los nuevos debates metodológicos constituyen una alternativa a la práctica de la Historia del Arte, se deberá probar su idoneidad con planteamientos que den respuesta al estudio de cualquier periodo histórico. En este caso, se propone un estudio de las imágenes de *vanitas* en la cultura barroca hispana en el que algunos puntos del programa de los estudios de Cultura Visual son adoptados como estrategia por parte del método iconológico. En este sentido es el concepto “imagen” el que contiene la clave para plantear una nueva Iconología.

### Abstract:

*The present paper suggests a rapprochement between the assumptions of the Visual Studies and the Iconology. The suitability of the new methodological debates as an alternative to the traditional Art History must be tested with studies devoted to all historical periods. In this paper, I propose a study of the vanitas images in the Spanish baroque culture in which Visual Studies are taken as a strategy. The concept “image” is the key to develop a new Iconology.*



Los llamados Estudios Visuales o Estudios de Cultura Visual conforman una de las nuevas maneras de hacer Historia del Arte que más se han extendido en los últimos años (1). Este auge, sin embargo, no ha venido acompañado de una total aceptación por parte de los historiadores del arte quienes en muchos casos han visto amenazada su tradicional parcela de trabajo. Los debates acerca del lugar que los Estudios Visuales van a ocupar (o pueden ocupar) en la enseñanza universitaria y en la práctica investigadora han tendido a reflejar como las nuevas maneras de hacer Historia del Arte han sido vistas más como una amenaza a un orden establecido que como un soplo de aire fresco que posibilite nuevos enfoques y lecturas de temas, obras o artistas (2).

En lugar de plantear una oposición entre la Historia del Arte y los Estudios Visuales creo que es necesario adoptar una estratégica actitud interdisciplinar que sepa tomar de cada disciplina aquellos enfoques que mejor puedan moldear los resultados de la investigación. Si se trabaja desde la Historia del Arte creo que es deseable una apertura de miras y horizontes que sea consciente de los límites de nuestros métodos de trabajo y que sepa, al mismo tiempo, recolectar los presupuestos de los Estudios Visuales que mejor se amolden a sus objetivos. No se trata, por lo tanto, de abandonar una disciplina por la otra ni una cuestión de posicionamientos, sino que en función de las preguntas que dirigen nuestra investigación será necesario acudir a los tradicionales métodos de la Historia del Arte, a los de los Estudios Visuales... o acudir a ambos (3).

No se puede obviar que la génesis de estos Estudios se encuentra en el llamado *pictorial turn* o “giro visual” de la cultura posmoderna acuñado por Mitchell (4) y que su ámbito de trabajo más productivo ha sido el estudio de la cultura visual contemporánea. Sin embargo, el término cultura visual puede, y debe, ser empleado para referirnos y estudiar las producciones artísticas del pasado. Es aquí donde la “historia” del arte y los Estudios Visuales deben converger. Un retablo medieval, un lienzo renacentista o un grabado barroco forman parte de la cultura visual de su época y, por lo tanto, son susceptibles de ser estudiados con los métodos de los Estudios Visuales. No se trata de una cuestión nominal ni de aplicar nuevas etiquetas a fenómenos históricos (como decir “cultura visual” en lugar de “retablo”, “pintura” o “escultura”) sino que adoptando algunos de los paradigmas de los Estudios Visuales y combinándolos con los métodos de la Historia del Arte, plantear una aproximación a la interpretación del arte del pasado (o de la cultura visual del pasado) que sea ampliadora y diferente.

Y es que el dominio de la Historia del Arte aparece como una de las pocas disciplinas que puede enfrentarse con éxito a ese *pictorial turn* que marca el rumbo de los saberes humanísticos. Principalmente porque cuenta con una ventaja superior al plantear estudios de tipo interdisciplinar y mixto referentes a los objetos culturales con los que trabaja. La Historia del Arte y sobre todo la Iconología deberían aprovechar ese impulso ya que son los campos que pueden liderar la constitución del nuevo campo que constituyen las propuestas estratégicas de los Estudios de Cultura Visual (5).

Es patente la deuda de los Estudios Visuales con algunos de los planteamientos del método iconológico, especialmente en lo referente a la interdisciplinariedad o a la voluntad de hacer Historia de la Cultura desde la Historia del Arte. Los estudiosos de la escuela de Warburg son invocados como los iniciadores

de los Estudios Visuales o, cuanto menos, los constructores de un método de trabajo, la Iconología, que entendido como “ciencia de las imágenes” ha podido ser interpretado como un cheque en blanco con el que plantear estudios de diversa índole. Incluso para alguno de estos teóricos una Iconología bien realizada no se puede diferenciar de los Estudios Visuales. De este modo, creo que es conveniente plantear una revisión de los postulados de la iconografía-iconología y combinarlos estratégicamente con los umbrales teóricos de los Estudios Visuales (6). Recientemente, García Mahiques ha expresado la posibilidad de que los Estudios Visuales sean un modo en el que en un futuro se transforme la Iconología tradicional, de manera que ambos movimientos están obligados a entenderse. No se trataría tanto de una estrategia como del modo futuro en el que se expresaría el método iconológico (7).

En este sentido creo que un punto clave que permite hacer una Iconología diferente, de base posmoderna, una iconología que se deje llevar por el impulso del *pictorial turn* y acerque los Estudios Visuales y la Historia del Arte, es emplear el sentido de imagen que algunos teóricos de los *Visual Studies* han desarrollado, especialmente W.J.T. Mitchell. Comenta este autor como la imagen no es algo que pueda quedar reducido a lo meramente visual sino que se trata de un término más amplio en el que es posible diferenciar entre imágenes gráficas, imágenes ópticas, imágenes perceptuales, imágenes mentales o imágenes verbales. No hay imágenes que tengan un estatus superior a las otras sino que todas son iguales. Lo que las diferencia es el medio en el que se encuentran, es decir, si una misma imagen se encuentra en una pintura, en una escultura o en un texto. Mitchell recomienda trabajar con una interdisciplinariedad de corte barthesiana con la que efectuar estudios que se muevan impunemente entre los medios en los que se encuentra una imagen dada, traspasando las fronteras académicas que entre esos medios se han establecido (8).

En la misma línea se mueve Hans Belting cuando plantea un estudio antropológico de la imagen (9). Para Belting la imagen se hace más accesible cuando el observador pone su atención en elementos no icónicos como pueden ser el medio o el cuerpo. Por el medio se entiende el agente que transmite la imagen, que puede ser un lienzo o una escultura. El cuerpo es otro agente por el que pueden circular las imágenes, de manera que el cuerpo humano, especialmente la mente, es también portador de imágenes. Y es que las imágenes, o su estudio, no se pueden entender correctamente si la atención del historiador se centra en el medio. Aunque medio e imagen actúan como las dos caras de una misma moneda y ambas se necesitan mutuamente, si se plantea una historia de las imágenes en función del medio en el que se encuentran, el resultado que se obtendrá será exactamente “historia del medio”. Hacer, por ejemplo, historia de la pintura barroca, supondría centrarse en el medio portador de las imágenes (el lienzo pintado) y, precisamente, evitaría la imagen que anida en ese medio. Una pintura o un texto literario son medios portadores de imágenes. Ambos medios cuentan con un lenguaje (quizás menos específico en el caso de los medios visuales) que se encarga de transmitir y hacer “legible” las imágenes pertinentes. En el caso de la literatura, el lector es capaz de diferenciar perfectamente entre el lenguaje, el texto y la imagen que ese medio transmite. Sin embargo, en el caso de imágenes visuales o físicas tendemos a confundirlas. Para Belting, podemos leer una imagen cuando somos capaces de diferenciarla de su medio.

De este modo, Mitchell y Belting proponen una nueva iconología que descansa en el estudio de las imágenes y que sea capaz de desplazar el método clásico panofskyano. En el fondo se está planteando un giro en la disciplina que abandone la Historia del Arte por una Historia de las Imágenes por vía de una



Iconología posmoderna. El término “cultura visual” permite, en consecuencia, una flexibilidad a la hora de contar con diferentes medios e imágenes que el restrictivo concepto “arte” no englobaría bajo su dominio: la imagen reclama un método de trabajo que la Historia del Arte no podría afrontar. Es por ello que esta última debe ampliar sus horizontes interpretativos con el concurso estratégico de los Estudios Visuales.

De este modo, si se parte de una iconología basada en el concepto de imagen que hemos descrito, el siguiente paso es asumir que las imágenes no están sujetas a la diacronía propia de la historia. Entonces, ¿cuál es el tiempo histórico que el estudio de las imágenes impone a los historiadores de las mismas? Para encontrar la respuesta hay que plantear la cuestión de la temporalidad anacrónica de las imágenes, aspecto que ha sido trabajado recientemente por Georges Didi-Huberman (10). La adopción de un punto de vista anacrónico supone trabajar con un sentido del tiempo histórico que se aleja de los modelos lineales con lo que hasta ahora venía trabajando la Iconología y la Historia del Arte. La linealidad es sustituida por una dimensión temporal polimorfa que se basa en el carácter intemporal del que gozan las imágenes. Para Didi-Huberman el anacronismo es el “modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad y la sobredeterminación de las imágenes” (11). Didi-Huberman plantea recuperar el tiempo warburgiano de los *nachleben* y el tiempo benjaminiano de las imágenes dialécticas, entendidos como los modelos temporales propios de las imágenes y, en consecuencia, los modelos temporales a los que se deben dirigir el historiador. Belting, por su parte, entiende que las imágenes se resisten a una historia lineal porque no se sujetan a la temporalidad diacrónica: los medios en los que se encuentran las imágenes van cambiando a lo largo del tiempo pero las imágenes que en ellos se encuentran son las mismas (12). La imagen demanda, por lo tanto, un sentido del tiempo basado en el anacronismo.

Junto a Mitchell y Belting otras voces también han reclamado un modo de pensar la historia que no se detenga en la diacronía y la linealidad positivista sino que plantee en el seno de la disciplina un nuevo modelo de tiempo discontinuo y anacrónico, dando valor a las discontinuidades, a los saltos, a las ausencias, a los tiempos muertos (13).

Con estas dos premisas, un sentido de la imagen heredado de los estudios de Mitchell y Belting junto a una temporalidad alternativa aplicada a esas imágenes, es desde donde parte mi estudio sobre las imágenes de *vanitas* en el barroco hispano. Si los Estudios Visuales invitan a que la Historia del Arte se convierta en una Historia de las Imágenes, creo que es necesario adoptar todas las consecuencias que este giro impone.

Por un lado he optado por un tratamiento de las imágenes de *vanitas* sin ningún tipo de jerarquía entre ellas sino en función de la presencia de una determinada imagen en varios medios. Esto quiere decir que pinturas, textos y emblemas son tratados en condiciones de igualdad, sin hacer depender lo visual de lo textual, sin entender lo visual como una palabra muda que necesita de lo textual para ser entendido, como si lo textual fuese más fácil de comprender que lo visual.

Por otro lado, he aplicado el anacronismo de las imágenes al anacronismo de la *vanitas*, es decir, el sentido del tiempo que el método implica se mezcla y se confunde con el sentido del tiempo que la *vanitas* barroca plantea. Si la historia está hecha de imágenes anacrónicas, el tiempo de la vida, nuestra historia personal, también está configurada por anacronismos: tiempo del método y tiempo de la *vanitas* (de la vida) entrelazados e imbricados, lo que en Warburg consistía en una reciprocidad, una equivalencia o una

consonancia entre el acto de conocimiento y el objeto de conocimiento: “*living reciprocity between the act of knowing and the object of knowledge*” (14). No en vano la *vanitas* puede ser entendida como una filosofía del tiempo ya que el contenido temático suele girar en torno a algún aspecto del mismo.

En este sentido, la calavera, como objeto privilegiado de las composiciones de *vanitas*, encierra el carácter anacrónico del tiempo de la vida. Plantea a la mirada del espectador un juego de temporalidades que anula la diacronía o linealidad del tiempo en favor del anacronismo. La visión de la calavera devuelve a la mirada del hombre su apariencia futura y la incorpora al momento presente desde el que se mira. Pero no sólo la calavera del final de la vida salta desde su lugar natural hacia el presente sino que el pensamiento de la *vanitas* recuerda que desde el nacimiento el hombre se encuentra con esa calavera que actúa como un espejo para recordar aquello que es: polvo, nada, muerte.

Y hablo de anacronismo porque precisamente la omnipresencia de la calavera rompe con la idea de un desarrollo o progreso de la vida del hombre. El anacronismo de la calavera implica una clara interrupción del flujo temporal, del proceso de nacimiento, crecimiento y muerte. El último paso de la cadena de la vida es lanzado tanto hacia el nacimiento como hacia cualquier momento de la vida. Anulación del tiempo por lo tanto, anacronismo de la vida. Si la vida es un proceso evolutivo y lineal, la omnipresencia de la calavera se encarga de anularlo y de plantear la posibilidad del anacronismo.

La calavera es la verdadera imagen del hombre, ya se visualice en pinturas o grabados o se lea en textos y emblemas. La mirada juega un papel importante en el proceso de desengaño que la *vanitas* plantea porque, como decía Barcia y Zambrana, “todo lo visible te predica con su experiencia que has de morir” (15). La *vanitas*, en definitiva, lanza una imagen anacrónica del hombre en la que la calavera, como retrato del hombre, se encuentra en el pasado, en el presente y en el futuro. La calavera es, por lo tanto, el espejo en el que el hombre encuentra su verdadero retrato en cualquier momento de su vida brindándole el desengaño del mundo. Anacronismo precisamente porque la calavera rompe con la ilusión de continuidad en la vida, con el engaño del mundo, porque ver la calavera implica ver el verdadero retrato del espectador y, en definitiva, ver la propia muerte en un momento “previo” al momento natural que le corresponde. El mirar se convierte en el gesto que revela la verdad de la existencia del hombre: al mirarse en una calavera, al mirarse en un espejo, al mirarse al pasado o al mirarse en otro hombre. La mirada se torna, de este modo, en amarga cuando entra en contacto visual con cualquier espejo que enseña el desengaño del mundo.

La representación del cráneo, calavera o esqueleto adquiere, de este modo, un status particular, el de ser el doble del espectador: imagen especular que entabla un diálogo visual, un cara a cara con el observador en el que se pone en juego una reflexión que proyecta la duda acerca de cuál es el verdadero rostro, la verdadera condición existencial del espectador (16).

Juan de Borja resume la condición visual del hombre en el emblema que cierra sus *Empresas morales* bajo el mote *Hominem te esse cogita* (il. 1). Dice Borja que “no hay cosa más importante para el hombre Christiano que conocerse, porque, si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará mucho lo que hay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dejar” (17). Juan de Borja recuerda al hombre del barroco que su retrato es una calavera como la que conforma la *pictura* del emblema y que, en definitiva, “es polvo y ceniza”. Ese “acuérdate que eres hombre” quiere decir acuérdate que este es tu retrato,

que esto es lo que eres. Calavera que a modo de retrato del hombre le recuerda que esa es su verdadera apariencia, produciéndose un desplazamiento desde su punto final “natural”.

Pero además es posible encontrar una concordancia entre el pasado, presente y futuro en la que la calavera está presente en esas tres dimensiones del tiempo. La Prudencia es la virtud que condensa las tres facultades del tiempo ya que se define desde Séneca como el recuerdo de lo pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro (18). En definitiva, es la virtud que permite desde el presente planear el futuro con la experiencia del pasado y es por ello que se le representa con un doble o con un triple rostro en alusión a las dimensiones del tiempo por las que mira.

La Prudencia, al moverse por las tres facultades del tiempo, permite conocer el estado de cada una de esas dimensiones y, en definitiva, permite “ver” que en cada una de esas duraciones el hombre se encuentra con la calavera, tanto en el presente como en el pasado y el futuro, que su apariencia es la calavera. Así lo muestra la figura de la Prudencia que aparece en una de las miniaturas de la *Ética* de Aristóteles atribuida al llamado Maestro de la Coronación de Carlos VI (il. 2). La Prudencia de la miniatura cuenta con un triple rostro de calaveras, cada una mirando a una de las direcciones del tiempo. Aunque tiene la cabeza cubierta por una túnica que apenas deja asomar el rostro de la Prudencia, es posible identificar la misma protuberancia de la nariz en los rostros que se disponen en los laterales de la calavera central (19). La calavera ya no sólo se encuentra en el momento presente sino que esta imagen tri-cadáverica de la Prudencia extiende la idea de caducidad tanto al pasado como al futuro. El hombre es mortal, es una calavera, no sólo en el instante presente sino que lo es también a lo largo de su vida, a lo largo de las tres dimensiones del tiempo.

La concordancia de tiempos que se ponen en juego en la alegoría de la Prudencia hace que la calavera no solo se encuentre en el presente del hombre sino también en su pasado. Y es que nada más nacer el hombre ya tropieza con la calavera. En este sentido, el barroco difundió el pensamiento senequiano del *quotidie morimur*, según el cual el encuentro del hombre con la muerte no se producía al final de su vida sino que el nacer es un incesante morir, un morir cotidianamente: “¿A quién me nombrarás que conceda valor algún valor al tiempo, que ponga precio al día, que comprenda que va muriendo cada momento? Realmente nos engañamos en esto: que consideramos lejana la muerte, siendo así que gran parte de ella ya ha pasado. Todo cuanto de nuestra vida queda atrás, la muerte lo posee” (20).

Una sentencia muy similar a ésta de Séneca es el *nascendo morimur* de Manilio, escritor romano de principios del siglo I de la era cristiana que incluyó este dicho en su tratado sobre astronomía: “*nascente morimur, finisque ab origine pender*” (21).

En efecto, la conciencia de que la vida es como una cuenta atrás, o que desde que nace el hombre comienza a morir, motivó el desarrollo de una iconografía infantil de la *vanitas* en la que se suele acompañar a un niño o a un *putto* de la calavera, así como de otros símbolos de la brevedad de la vida. La ermita de San Saturio de Soria cuenta con dos lienzos muy significativos a este respecto ya que ambos aleccionan al espectador sobre el temprano encuentro del hombre con la muerte. Uno de ellos representa como al dar el primer paso de la vida el hombre (il. 3), el niño, tropieza con la calavera, con la muerte, mientras que el segundo, el niño duerme plácidamente sobre una calavera a modo de almohada (il. 4) (22).

La presencia de la calavera en el primer paso de la vida no hace sino poner en evidencia como el hombre es, desde su nacimiento, un “ser para la muerte” (23) y que esa primera calavera se convierte en la condición de posibilidad para actualizar la condición perecedera del hombre en diferentes momentos de la vida. La calavera del emblema de Borja se convierte, por lo tanto, en una cita de la calavera del pasado, una actualización de la calavera de la infancia, que introduce el tiempo benjaminiano del *jetztzeit*, de las imágenes dialécticas, de los saltos en el *continuum* del tiempo y la ruptura con la ilusión de continuidad temporal (24). La calavera de Borja es un *déjà vu* (25) de la calavera de la infancia: cráneo entendido como imagen dialéctica de Walter Benjamin en la que “lo que ha sido” se funde con el “ahora” en una constelación. La *vanitas* plantea un sentido del tiempo a lo *jetztzeit* o “tiempo-ahora” en el que el pasado y el presente se revelan como afines (il. 5) (26). Así, una de las eruditas notas que se pueden encontrar en el inconcluso *Libro de los pasajes* expone que “la historia es como Jano, tiene dos caras: se mire al pasado o al presente, lo mismo se ve” (27).

Jano, dios romano de la prudencia, dirige su mirada al pasado y encuentra esa equivalencia entre las tres dimensiones del tiempo que la ilustración de la *Ética* de Aristóteles o el emblema de Sebastián de Covarrubias muestran: que la calavera se encuentra tanto en el pasado como en el presente y el futuro.

Pero la calavera también actúa como espejo que devuelve la verdadera apariencia de lo que somos. El espejo refleja la realidad sin trampas y por ello es un atributo de la Verdad. Ripa lo explica “porque el espejo [...] devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se refleja” (28), sin olvidar que la Verdad es hija del Tiempo.

La calavera nos hace ver la futura apariencia que tendremos, convirtiéndose en una suerte de espejo personal en el que vemos reflejado nuestro ineludible futuro. El esqueleto convertido en propio espejo de lo que es el hombre se representa en una incisión anónima de finales del siglo XVII. En el breve texto que acompaña la imagen de un pequeño hombre rezando en el interior de un esqueleto se encuentra la equiparación entre esqueleto y espejo y, por lo tanto, entre esqueleto y verdad: “Mírate bien en mí que soy tu Espejo” (29). Porque el espejo, comenta Zárraga, es “prodigioso artificioso (...) donde se ofrece a los ojos la imagen más parecida de sí mismo. (...) porque por él se reconoce manifiestamente, lo que sin él no podría registrar la vista” (30). Francisco de Miranda y Paz propone considerar la calavera como un espejo ya que “avía de tener el hombre este espejo, que le representase quien es en lo natural, y moral, desmenuzando las calidades de su ser. (¼) Nada fuiste, nada eres, y en nada te resuelves, aunque las apariencias de que eres algo te engañan” (31). Polvo, ceniza, nada, calavera, esos son los términos en los que la cultura barroca hispana entiende la apariencia del hombre, lo que es un hombre. La vida, en definitiva, equiparada a la muerte: “Este vivir nuestro, mas propiamente es morir; pues desde que se nace, a lo temporal, se muere” (32).

Pero no solamente la calavera actúa como un espejo sino que si el hombre se mira en un auténtico espejo, el reflejo le devolverá su verdadera imagen: que es una calavera. El espejo es el instrumento que en las composiciones de *vanitas* ayuda a representar la verdad de la existencia del hombre. A este respecto Juan de Borja presenta el espejo en la segunda parte de sus *Empresas morales* como instrumento del *Nosce te ipsum*. Por medio del espejo el hombre adquiere el conocimiento de su verdadera apariencia, ya que “gran lastima es, que trabajando tanto por esto, se procure tan poco, en conocerse cada uno a sí mismo,

importando esto tanto y lo demás tan poco” (33). No se puede olvidar que el espejo constituye también un atributo de la Prudencia. Ripa lo explica porque “el mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos” (34).

En este sentido es posible encontrar espejos que devuelven la verdad de la existencia del hombre, es decir, su retrato como calavera. Uno de los ejemplos más tempranos es el *Retrato de Hans Burgkmaier y su mujer*, realizado por Laux Furtenagel en 1529 (35). El espejo que sostiene la mujer devuelve la imagen de dos calaveras. En el borde del mismo se encuentra las siguientes inscripciones: “*Erken dich selbst*” (conócete a ti mismo) y “*Solche Gestalt unser baiden was / im spiegel aber nix dan das*” (éste era nuestro aspecto / pero en el espejo ya no se encuentra más). El espejo devuelve la verdad de su condición, que ambos son una calavera. El aspecto que el matrimonio creía que era el verdadero no lo es, es pura apariencia. Idéntico reflejo se puede encontrar en una de las caras del *Políptico de la Muerte* de Tepotzotlán que representa a un clérigo que medita melancólicamente con la mano apoyada en su mejilla ante un espejo cuyo reflejo devuelve la verdad de lo que es: una calavera (36).

El conocimiento de uno mismo empieza por emplear correctamente un espejo. Pero el espejo en el que el hombre se puede mirar también puede ser otro hombre, de manera que el reflejo le devolverá la imagen de su verdadera apariencia, que es tierra, ceniza y gusanos. Al respecto dice Diego de Estella que: “si quieres saber quién eres toma un espejo en que te mires. El espejo de un hombre es otro hombre. Si el otro es tierra, gusanos, y ceniza, también lo eres tú, por grandes riquezas y estado que tengas, y por alta dignidad en que te veas sublimado. (...) ¿Quieres hombre saber quién eres? Mira a otro hombre, no vivo, sino muerto. Allí veras que eres tierra y ceniza, que eres una cueva de fealdad, afeytada con un poco de color que te empresto la vida. Allí veras el solar de tu linaje, allí conoceras quan largos son tus señoríos. Lo que tu eres fueron ellos, y lo que ellos son, seras tu. Si quieres mirar a ti mismo, hallaras materia para tenerte en poco. (...) Heroyco exercicio, conocerse el hombre a si mismo” (37).

Verdadera apariencia que, sin embargo, se encuentra oculta por el cuerpo, que de este modo actúa como un engaño para el hombre. El hombre ha de saber mirar correctamente su cuerpo para entender que el esqueleto o la calavera que se encuentran en su interior son su verdadero retrato. Como dice la inscripción de la “*Alegoría de la muerte*” del mexicano Tomás Mondragón, “Éste es el espejo que no te engaña”. La carne, el cuerpo, está sujeto al paso del tiempo y es pura apariencia que el día de la muerte desaparecerá. Es engaño, trampantojo, apariencia, frente a la verdad del esqueleto que como espejo ayuda a practicar el desengaño del mundo.

Mirar amargamente la calavera es mirar el verdadero tiempo del hombre: el anacronismo. El tiempo de la *vanitas* se pliega, en definitiva, como un telescopio, se reduce a un espacio en el que el pasado y el presente se unen, del mismo modo que Warburg y Benjamin plantearon un modelo del tiempo basado en los intervalos de la memoria o los saltos que el *jetztzeit* proyecta en la historia. Anacronismo en la vida, anacronismo en la historia.



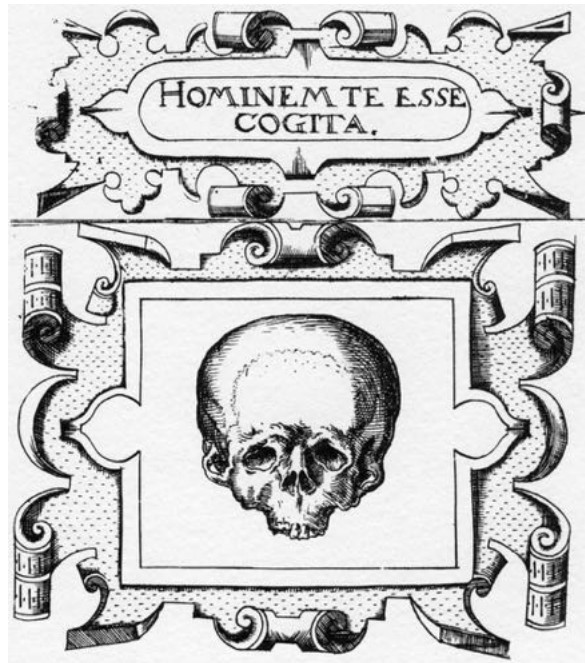
## Notas

1. Para una panorámica general véase MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003 [1999]; BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005; WALTER, John A. y CHAPLIN, Sarah: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Octaedro, 2002 [1997] o DIKOVITSKAYA, Margaret: *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn*, London, MIT Press, 2006.
2. Para ese lugar problemático véase RAMPLEY, Matheew: “La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?”, en BREA, J. L. (ed.) (2005) op. cit., pp. 39-57. Véanse también las reflexiones de Keith Moxey acerca de las relaciones que se han establecido entre la práctica de la historia del arte y la emergencia de los Estudios Visuales en MOXEY, Keith: *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004 [2001], págs. 123-135.
3. En términos de estrategia, táctica o movimiento estratégico, más que disciplina, han hablado MIRZOEFF, N. (2003) op. cit., p. 20 y BAL, Mieke: “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, en *Estudios Visuales*, nº 2, 2004, págs. 11-49. Rampley, en esta misma línea, prefiere destacar los campos de intersección que se pueden dar entre la historia del arte y los estudios visuales, de manera que más que pensar en estos últimos como algo opuesto es preferible situarlos en adición a la historia del arte. Véase RAMPLEY, M. (2005) op. cit., p. 48. Precisamente en uno de los textos considerados como “fundadores” de los estudios de cultura visual, el libro de Svetlana Alpers titulado *El arte de describir*, se buscaba un método alternativo, que no opuesto, a la iconología, para el estudio de la cultura visual del barroco holandés.
4. MITCHELL, W.J.T.: *Picture theory*, Chicago, The Chicago University Press, 1994, págs. 11-12.
5. R. DE LA FLOR, Fernando: “El impacto de los *Visual Studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”, en *Hispanic issues online*, nº 2, 2007, págs. 65-80 y R. DE LA FLOR, Fernando: “Los estudios de emblemática hispana en la perspectiva del ‘giro visual’ en la postmodernidad”, en GARCÍA MAHIQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent F. (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. I, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, págs. 519-530.
6. GUASCH, Anna María: “Doce reglas para una nueva academia: la ‘nueva historia del arte’ y los Estudios Audiovisuales”, en BREA J. L. (ed.) (2005) op. cit., p. 66.
7. GARCÍA MAHIQUES, Rafael: *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como historia cultural*, volumen 1, Madrid, Encuentro, 2008, págs. 446-470.
8. MITCHELL, W.J.T.: *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, págs. 7-46. Este capítulo apareció previamente publicado en la revista *New Literary History*, nº 15, 1984, págs. 503-537. La idea de interdisciplinariedad de Mitchell se encuentra en MITCHELL, W.J.T.: “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *The Art Bulletin*, nº 77, 1995, págs. 540-544.

9. Una breve aproximación al propósito de sus investigaciones se puede encontrar en BELTING, Hans: “Image, medium, body: a new approach to iconology”, en *Critical Inquiry*, nº 31, 2005, págs. 302-319 y especialmente en BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007 [2001].
10. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1990].
11. DIDI-HUBERMAN, G. (2006) op. cit., pág. 18.
12. BELTING, H. (2005) op. cit., pág. 310.
13. Véase al respecto el reciente *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente*, Murcia, Cendeac, 2008.
14. DIDI-HUBERMAN, Georges: “Knowledge: movement (The man who spoke to butterflies)”, en MICHAUD, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the image in motion*, New York Zone books, 2007 [1998], pág. 18.
15. BARCIA Y ZAMBRANA, José de: *Despertador christiano de sermones doctrinales, sobre particulares assumptos, Dispuesto para que buelva en su acuerdo el pecador, y vença el peligroso letargo de sus culpas, animandofe a la penitencia* (...), Tomo I, Madrid, Juan García Infanzón, 1687, pág. 226.
16. LAMBOTTE, Marie-Claude: “Le destinée en miroir”, en TAPIÉ, Alain (dir.): *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle: méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Caen, Le Musée, 1990, págs. 31-41, especialmente págs. 36-39.
17. BORJA, Juan de: *Empresas morales* (ed. de Rafael García Mahíques), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, emp. C; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Empresas morales de Juan de Borja*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, págs. 225-226.
18. PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1983 [1962], págs. 173-174.
19. RICHTER SHERMAN, Claire: *Imaging Aristotle. Verbal and visual representation in fourteenth-century France*, Berkeley, University of California, 1995, p. 127.
20. SÉNECA, Lucio Anneo: *Epístolas morales a Lucilio* (trad. de Ismael Roca Meliá), Madrid, Gredos, 2000, I, 1, 2.
21. “Al nacer comenzamos a morir y el fin es consecuencia del principio”. MANILIO, Marco: *Astrología* (trad. de Francisco Callero y María José Echarte), Madrid, Gredos, 1996, IV, págs. 16-17.
22. VALDIVIESO, Enrique: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación Instituto de Empresa, 2002, p. 133. Para la iconografía del niño con la calavera véase JANSON, H. W.: “The putto with the Death’s head”, en *The Art Bulletin*, nº 19, 1937, págs. 423-449 y STECHOW, W.: “Homo bulla”, en *The Art Bulletin*, nº 20, 1938, págs. 227-228.

23. R. DE LA FLOR, Fernando: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 182.
24. En la tesis XIV Benjamin dice que “la Revolución repetía a la antigua Roma tal como la moda a veces resucita una vestimenta de otros tiempos”. BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pág. 86.
25. CUESTA ABAD, J., *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada editores, 2004, págs. 11-35.
26. VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis: “Lo que eres, fui; lo que serás, soy. Memoria y tiempo en el barroco (según Walter Benjamin)”, en *Revista de Historiografía*, nº 8 (2008), págs. 88-98. Para el emblema de Covarrubias véase COVARRUBIAS, Sebastián de: *Emblemas morales* (ed. de Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, centuria II, emb. 88.
27. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pág. 557.
28. RIPA, Cesare: *Iconología* (trad. de Juan Barja y Yago Barja), vol. II, Madrid, Akal, 1996 [1987], pág. 393.
29. SCARAMELLA, P. (et al.): *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone, Ferrari editrice, 2000, págs. 246-247.
30. ZÁRRAGA, Francisco de: *Séneca, juez de sí mismo, impugnado defendido, y ilustrado*, Burgos, Juan de Viar, 1684, págs. 183-184.
31. MIRANDA Y PAZ, Francisco: *El desengañado. Philosophia moral*, Toledo, Francisco Calvo, 1663, fol. 17r.
32. MIRANDA Y PAZ, F. (1663) op. cit., fol. 204v.
33. BORJA, Juan de: *Empresas morales* (ed. de Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, págs. 350-351.
34. Ripa, C. (1996) op. cit., p. 233.
35. AURIGEMMA, Maria Giulia, “*Nosce te ipsum*: la raffigurazione della morte nei paesi dell’area germanica e nederlandese”, en SCARAMELLA, P. (2000) op. cit., pp. 141-196, especialmente págs. 179 y 182.
36. *Juegos de ingenio y agudeza*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 295.
37. ESTELLA, Diego de: *Tercera parte del libro de la vanidad del mundo*, Salamanca, Mathias Gast, 1576, fols. 55v-56r.

Ilustraciones:



1. BORJA, Juan de: Hominem te esse cogita, 1581.



2. MAESTRO DE LA CORONACIÓN DE CARLOS VI: Prudencia, c. 1370.





3. ANÓNIMO: Nascendo morimur, Ermita de San Saturio, Soria, siglo xviii.



4. ANÓNIMO: Nascendo morimur, Ermita de San Saturio, Soria, siglo xviii.





5. COVARRUBIAS, Sebastián de: Quid. fuerim, quidq. sim vide, 1610.



6. FURTENAGEL, Laux: Retrato de Hans Burgkmaier y su mujer, 1527.



7. ANÓNIMO, Político de la Muerte, 1775.





8. MONDRAGÓN, Tomás: Alegoría de la Muerte, 1856.



## Mesa IV: Rememorar *artefacta*, *atifells*, *atuendos*

**Comitè científic Mesa IV: “Rememorar *artefacta*, **atifells**, *atuendos*”**

**President:** Ignasi Terradas (Universitat de Barcelona)

**Vocal 1:** Rosalia Torrent Esclapés (Universitat Jaume I, Castelló)

**Vocal 2:** Anna Muntada (Universitat Autònoma de Barcelona)

**Vocal 3:** Joan Domenge (Universitat de Barcelona)

**Vocal 4:** Teresa M. Sala (Universitat de Barcelona)

**Adjunta:** Ricard Bru (Universitat de Barcelona)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Perspectivas de fusión entre “Arte” y “artesanía”

Ignasi Terradas Saborit  
Universitat de Barcelona  
(Ponencia)

### Resumen

Esta ponencia se presenta como una crítica a la distinción entre arte y artesanía. Toma la perspectiva de la Antropología del trabajo, así como la de algunos artistas cuyas obras de arte han sido desveladas por ellos mismos como obras de artesanía. Precisamente, en las creaciones en las que el arte desafía sus límites de expresión estética y de convención social es cuando el arte y la artesanía aparecen más fusionados. Paradójicamente, ante un prejuicio hegemónico, los recursos de la artesanía hacen su aparición en las manifestaciones de arte más revolucionarias.

### Abstract

*The aim of this contribution is a critique of the distinction between art and craft. It takes a perspective based in the Anthropology of work as well as on artists whose works of art have been uncovered by themselves as works of craftsmanship. It tries to show that art and craft appear mostly embedded precisely when art defies its own limits of aesthetic expression and social convention. Paradoxically, facing a hegemonic prejudice, the resources of craftsmanship do appear in the most revolutionary manifestations of art.*



El objetivo de esta ponencia es el de ofrecer varias perspectivas de fusión entre lo que connotan los conceptos de “Arte” y “artesanía” cuando aparecen en oposición. Ello, en contra de la tendencia, que aún puede considerarse hegemónica, que distingue un arte superior que pretende monopolizar el valor y la emoción estética, y otro arte inferior que causaría una “emoción menos profunda y duradera” y que tendría un valor estético inferior. Hay varias perspectivas que anulan esa distinción. Para una crítica bien fundada sería preciso conocer primero el por qué histórico de la separación entre “Arte” y “artesanía” (1), cuestión que abordaré poco por lo ingente de la tarea. Me centraré más bien en aquellas perspectivas que reinterpretan la distinción hasta anularla.

Mi aportación es externa a la historiografía del Arte. Sólo trato de ofrecer una mirada antropológica a la cuestión que se me suscitó después de unas conversaciones mantenidas con Joan Domenge y otros historiadores del Arte.

### **Antropología Social y reflexión artística**

Parto de dos líneas principales de exposición. Una procede de la Antropología del tiempo y del trabajo. Otra, de lo manifestado por varios artistas acerca de la futilidad de discriminar entre arte y artesanía.

Desde una perspectiva antropológica - la que busca un sentido universal para las culturas más variadas- el fenómeno artístico es antes que nada un complejo de memoria. En éste concurre toda una jerarquía de valores, hábitos de percepción y representación, y contingencias sociales muy precisas, aunque normalmente implícitas. La memoria está presente en la creación o ideación, la producción, la circulación y el consumo de cualquier fenómeno artístico. Su sentido y valor dependen también mucho de la consideración social de sus vinculaciones personales o de su alienabilidad respecto a las personas. Este es el mayor contraste antropológico entre sociedades: aquellas en las que los objetos o representaciones estéticas (2) no pueden desvincularse de ámbitos personales y aquellas en las que precisamente su valor social se realiza en la alienación. Entre la vinculación personal del hecho artístico y su alienabilidad -típica en una sociedad bajo la hegemonía del mercado- transcurre la historia socioantropológica del arte.

Por otra parte, varios artistas, reconocidos como representantes del arte con mayúsculas, también disuelven, aunque de otro modo, la distinción entre arte y artesanía. Y resulta interesante para el antropólogo el hecho de que precisamente presentan esta disolución o fusión cuando colocan a su obra en un medio mínimamente social. Es decir, cuando la tratan de compartir con otras personas, o dicho aún mejor, tratan de hacer ver que sin una coparticipación social, la obra de arte como tal no existe, ni apenas se crea. Así, tanto para la Antropología como para el artista, deja de tener sentido la distinción entre arte y artesanía cuando el fenómeno artístico se inscribe en la memoria y el nexos social, cuando resulta vinculado de modo muy personal, cuando en el fenómeno artístico hay algo que no puede alienarse, y cuando ese

mismo fenómeno está fusionado, íntimamente confundido, con valores religiosos, jurídicos, o de tal naturaleza, que constituyen un nexo social del que no puede desprenderse el objeto o fenómeno artístico.

Luego, si partimos de la Historia y Antropología del trabajo, la “obra” como objeto acabado y alienado, solamente tiene vida propia en una sociedad dominada por el mercado. En sociedades en las que el mercado no acapara la mayoría de las relaciones humanas, el destino de una obra de labor, incluida su destrucción, va necesariamente ligado a todas las fases de su ideación o proyección, elaboración, uso, cambio y desgaste.

En las sociedades en las que el intercambio social no está dominado - y por lo tanto expresado - por el mercado, sus objetos más apreciados son los que se dan y se reciben en rituales y costumbres de vinculación entre las personas. Y el acto de vinculación social es el que otorga el valor principal a los objetos intercambiados, hasta el punto que su belleza depende de la belleza del acto social al que va asociado. Por esto (y todavía nos quedan reliquias de esas costumbres) el don debe efectuarse mediante una ceremonia de protocolo sin la cual no tiene sentido el ofrecimiento y la recepción del objeto.

### **Recuerdo personal, vinculación social y fenómeno estético**

En nuestra cultura, dónde más reconocemos la fenomenología de vinculación personal del objeto precioso es en su valor como recuerdo. El recuerdo a través del objeto es una acción sentimental de la memoria.

El objeto debe ser bello para el recuerdo de lo vivido cuando la evocación de lo vivido va acompañada de un placer estético. De este modo surge la apreciación que iguala al orfebre, al artífice, con el artista en general: todos son creadores capaces de producir un objeto bello para una ocasión o trato social que lo merece. La belleza radica en la misma función del recuerdo. Entonces el objeto es bello por su asociación con el recuerdo, resulta embellecido por el recuerdo, pero también se supone que la elaboración para un recuerdo le exige belleza. Quienes esperan estos requisitos pueden por lo tanto rechazar una factura torpe, algo impropio del objetivo de la creación artística asociada al valor del recuerdo. ¿Y por otro lado, qué creación artística no conlleva alguna función social de memoria afectiva?

En este contexto, la “vida” del objeto se halla siempre repartida entre poseedores sucesivos unidos por vínculos personales. No puede apreciarse el objeto sin conocer – y valorar - la importancia de estos vínculos. La fenomenología estética se reparte entre la labor de creación del objeto y los lazos sociales creados por las personas. El ejemplo paradigmático de este proceso es el *Kula* trobriandés estudiado por Bronislaw Malinowski (3).

Algo análogo ocurre con los objetos de vinculación sagrada, por ejemplo, con los objetos sagrados de la Iglesia medieval. Su diseño tiene que ver con una simbología que deberá mostrarse en la praxis ritual. Su manufacturación deberá proceder de tareas y personas encauzadas a dicha finalidad. Su uso irá

forzosamente asociado a manifestaciones sociales y culturales colectivas. La donación supondrá ceremonias especiales de entrega y recepción, así como de reconocimiento de vinculaciones sagradas del objeto. Su desgaste escribirá la historia del objeto y otras vinculaciones sagradas hasta llegar a su destrucción, la cual deberá ser también ritualizada (i.e.: Desconsagración)

En los objetos socialmente preciosos concurren varias actividades humanas: la ideación, el trabajo manual, la presentación social, el ofrecimiento y la recepción (que no hay que confundir con un simple intercambio) y la conservación o destrucción social y culturalmente significadas. De este modo nos encontramos con una variedad de sociedades que producen obras cuyo valor estético se halla fusionado con valores rituales, jurídicos, económicos, políticos, por nombrar los más evidentes. Y al mismo tiempo el trabajo de su ideación y realización se halla fusionado con diversos usos “posteriores” (sólo en el tiempo) hasta la misma transformación o destrucción de la obra.

Cuando ocurre esta fusión entre la creación material y social del objeto, cuando su valor y significado estético no pueden desvincularse de personas concretas, entonces carece de sentido la diferenciación del objeto como objeto de arte por sí mismo y en sí mismo. En nuestra sociedad ello equivaldría a tomar como prenda de una importante vinculación personal un objeto que, desde luego debe ser notable en su factura material (porque la relación se lo merece), pero que no puede ser valorado en sí mismo, desvinculado de la relación personal. Un anillo de matrimonio pongamos por ejemplo. Entonces, para producirse una distinción entre un anillo de “arte” o de “artesanía” debería previamente desvalorizarse la relación personal (por ejemplo si se produce el divorcio y el anillo sólo vale para el mercado). Así, la emergencia del objeto de “arte” o de “mera artesanía” surgiría en la ruptura del vínculo personal. Es decir que la distinción la produciría una ruptura social, no una apreciación estética, porque esta última se halla indiferenciada entre las personas y los objetos cuando las vinculaciones están vivas.

Es decir que la labor de creación es realizada por el destino social del objeto y su singularidad estética no puede disociarse de su singularidad social.

### **Proust y el lector creador**

Por otra parte, en la sociedad europea contemporánea, cuando el artista produce una obra que quiere que sea disfrutada por el trabajo de su composición, quiere también que desaparezca la dicotomía entre autor y lector o espectador. Y con ello desaparece también la distinción entre “Arte” y “artesanía”. El lector o espectador se incorpora como otro autor a un recorrido “artesano” de lo que puede ser su propia obra de arte. Así lo expuso Proust de un modo muy explícito. Al final de su obra *En busca del tiempo perdido*, en el volumen titulado “*El tiempo reencontrado*” (4) Proust manifiesta el recorrido artesano de su obra a la vez que la justifica como obra de Arte. Lo hace suscitando un recorrido análogo para el lector; el cual comprende el “Arte” porque recorre la “artesanía”. Y no sólo la de Proust, sino que éste le invita para que haga un recorrido análogo con su memoria. Para Proust la obra de arte preexiste al artista y al igual que con una ley de la naturaleza, «necesaria y escondida», el artista debe descubrirla (5). Entonces, lo que el

artista descubre es lo más precioso y que habitualmente permanece desconocido, es la «vida verdadera», la «realidad tal como la hemos sentido», la cual «difere tanto de aquella en la que creemos, que nos embarga la felicidad cuando el azar nos aporta el verdadero recuerdo» (6).

La tarea proustiana es una tenaz artesanía aplicada a un momento de inspiración, el cual aparece como recuerdo involuntario, no como diseño consciente. Es el despliegue descriptivo y narrativo del sentido vivido del tiempo. Es artesanía hasta en la misma actitud moral del trabajo, en silencio (7): no presupone grandes temas de relevancia moral, política o estética. Es artesanía en su alejamiento del preámbulo presuntuoso y de las justificaciones teóricas que introducen la obra de arte como algo muy importante. En esta artesanía literaria no vale la marca convencional del valor (8).

Para Proust el itinerario de la producción de la obra de arte consiste en «hacer pasar una impresión por todos los estados sucesivos que desembocarán en su fijación, en (su) expresión» (9). La realidad que debe ser expresada no se halla en la apariencia del sujeto sino en un símbolo de algo más profundo. Ese símbolo es un detalle vivido -nimio en sí mismo- pero vinculado como ningún otro al sentimiento de vida y a la certeza de haber vivido. Esos detalles resultan (dice Proust) «más preciosos para mi renovación espiritual que muchas conversaciones humanitarias, patrióticas, internacionalistas y metafísicas» (10). El hecho de que con dichos detalles se alcance un extraordinario valor simbólico se debe a una operación en la que arte y artesanía se confunden: la inspiración es la recuperación de lo insignificante para construir artesanalmente el significado.

Además, con Proust, aprendemos que mientras que los recuerdos se elaboran artesanalmente - la artesanía afectiva de la rememoración -, las artesanías - y en esta función las obras de “arte” cuentan tanto como las artesanías - sirven para elaborar los recuerdos.

Lo que creo importante destacar es que, por una u otra razón, el arte se funde más fácilmente de lo que parece con la artesanía. Esta fusión hace que la mirada del arte pueda posarse sobre las antiguas artesanías redescubriéndolas como arte, y que la mirada artesana se pose sobre el arte para valorarlo precisamente en su sencillez, en los efectos de la habilidad, en el conocimiento o pericia del oficio, en la perseverancia en el trabajo y en la belleza de la ejecución, cualidades típicas de la buena artesanía.

### **Un sentido y valor del coleccionismo**

En muchas colecciones de “Arte” - reflejando el gusto de los coleccionistas y sus círculos - se hallan piezas arqueológicas, artesanales y de arte. Así, por ejemplo, ocurre en el coleccionismo de Rusiñol (11), el cual es mezcla además con su propia obra artística, creando una fusión de obras para el recuerdo y recuerdos evocados por distintas obras. La antigüedad es valorada tanto por su forma de hacer las cosas como por la inutilidad posterior de sus objetos. Esta inutilidad los hace más susceptibles de ser contemplados artísticamente. Así, la mirada artística de los objetos procede más de su relación con el tiempo que de cualidades estéticas intrínsecas. Las artesanías - y objetos que podrían ser considerados

menos que artesanías - entran en el campo de la percepción artística más intensa y sublime por su relación con el tiempo, con el acto afectivo de recordar o evocar. Y en cierto sentido también sucede al revés, la obra, que en una época de su historia adquiere emoción y admiración por lo que eran convencionalmente sus propiedades intrínsecas y absolutas, luego, en otra época, pasa a ser admirada por lo que evoca en el tiempo, por su sabor antiguo o por su relación con las personas de esa otra época. Entonces, la obra penetra en el medio de las impresiones de gusto y afecto como cualquier otra artesanía. Todos esos objetos artísticos quedan reunidos y en cierto modo nivelados por una valoración predominantemente moral (12).

En el coleccionismo la artesanía se transforma en Arte, porque, entre otras cosas, el objeto pierde su función utilitaria y adquiere una trascendencia social y temporal que lo singulariza y lo sublima (13). En este proceso Rusiñol se alineaba con los que enfrentaban el “arte verdad” al “arte mercancía” (14).

### **La artesanía y el arte que desafía el placer estético**

Entremos en otro punto de reflexión. La incomodidad con que la artesanía es aceptada en el arte parece análoga a la aceptación histórica - también como “arte” - de formas artísticas que en principio no parecían poder cumplimentar los criterios de emoción estética o sentimiento de belleza que, convencionalmente, debería despertar el objeto que se tiene como verdaderamente artístico.

La incapacidad para apreciar como arte el objeto artesano procede de reacciones parecidas a las que han surgido al no aceptar como arte determinadas representaciones figurativas (lo feo, lo abominable, lo grotesco...) o las revoluciones formales como la abstracción, el conceptualismo, la perspectiva cubista, etc. En estos casos - como en los objetos para los que el valor social es prioritario - ha quedado bien claro que para producirse la emoción estética ha tenido que cambiarse la perspectiva sobre la sociedad. Sólo viendo la sociedad de otro modo ha podido entenderse a quienes también la representaban de otro modo. Lo cual significa no sólo un cambio cultural sino también en la praxis social o por lo menos en su inteligibilidad. Ello nos enseña que son entendimientos y sensibilidades nuevas hacia la sociedad (a través de la cual se percibe cualquier medio) las que preceden a la inteligibilidad de la nueva obra de arte.

Aquella verdad social que parece fea y alejada del placer estético en principio, llega a producir una intensa emoción moral y estética porque el artista consigue una forma acorde con la adquisición de una nueva visión crítica sobre la sociedad. Es el caso de Goya, Rouault, Kokoschka, Soutine, Grosz... (15)

### **Proust y el tesón artesano**

Volvamos a Proust. En la concepción proustiana el escritor se encara con su obra con el deseo de darla a luz mediante resortes artesanos. Así, por más que pueda pensarse que procede de un golpe de inspiración: «este escritor, quien además, para cada carácter desvelaría sus rostros opuestos... debería preparar su libro



minuciosamente, con reagrupamientos constantes de fuerzas, como en una ofensiva, soportarlo como una fatiga, aceptarlo como una regla, construirlo como una Iglesia, seguirlo como un régimen, vencerlo como un obstáculo, conquistarlo como una amistad, sobrealimentarlo como a un niño, crearlo como un mundo sin dejar de lado esos misterios que probablemente no tienen su explicación sino es en otros mundos y cuyo presentimiento es lo que más nos emociona en la vida y en el arte. Y en estos grandes libros, hay partes que por falta de tiempo sólo han podido ser esbozadas, y sin duda nunca podrán terminarse, debido a la amplitud del plan del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales permanecen inacabadas!... pensaba con más modestia en mi libro, pero decirlo así sería inexacto, ya que estaba pensando en quienes lo leerían, en mis lectores. Ya que no serían, según yo, mis lectores, sino propiamente los lectores de sí mismos... ya que mi libro les ofrecería el medio de leer en sí mismos» (16).

Proust continua justificando su obra de Arte a través de un itinerario artesano, el cual la construye con una idea puntual sobre el acto de recordar y con muchísimos detalles. Se trata de una tarea que Proust juzga al alcance de todos los que simplemente *lean*. Sólo hay que saber descubrir el propio tiempo vivido y perdido, dejándose llevar por la memoria involuntaria de las sensaciones de vida del pasado, y recuperándolas a través de los detalles que significaban aquella vida con más intensidad. Es así como la vida del pasado aparece distinta a la que recrea el recuerdo voluntario, el cual, por lo común, es incapaz de evocar sensiblemente aquel único devenir de lo que ya es un pasado.

La misma operación de recordar involuntariamente puede parecer también un modo “menor” de recuerdo frente al recuerdo construido voluntariamente, con todos los recursos de la memoria recreativa. Pero precisamente ese modo “menor” es el que mejor encaja con el hallazgo artesano: porque aparece como un detalle insignificante para el Arte (¡hasta que llega Proust (17)!). Se trata de una metonimia con un empirismo tal, que en principio puede parecer de escaso valor y significado para una empresa artística, incluso puede hacer pensar en una disposición débil para el recorrido artístico sublime.

Pero Proust avanza en su programa: «Eso, de tal modo, que yo no les pediría (a los lectores) que me alabaran o me denigraran, sino que únicamente me dijeran si se trataba de eso, si las palabras que leían en ellos mismos correspondían con las que yo había escrito». Incluso Proust prevé la posibilidad de que su libro no convenga a todos para la lectura de uno mismo. En este sentido aborda la problemática generada entre el creador y el receptor de la obra artística. Niega una supuesta jerarquía entre quien concibe la obra y quien la recibe. Dota al receptor con una actividad extraordinaria, actividad, eso sí, de memoria artesana. Para Proust, la realización total de la obra de arte pasa por un recorrido creador - también creador - en quien “la recibe”. Se trata de un recorrido análogo, no mimético. Es un itinerario en el que se alcanza la percepción estética más amplia y profunda, puesto que es la que más abarca la propia vida del “receptor”. El arte no se halla en la figuración. No reside en la narrativa idiosincrásica del autor, sino en el aprendizaje que hace el lector. Es así como Proust enseña su oficio: un arte que funde una impresión estética con una habilidad vital. Y culmina cuando se desarrolla simultáneamente en las memorias del escritor y del lector. Es en este sentido que la obra proustiana ha inspirado itinerarios análogos, algunos también en forma de obra escrita o representada.

Así pues, en el itinerario que propone Proust puede alcanzarse una fusión espontánea entre arte y artesanía. A partir de su planteamiento el arte queda validado por la capacidad artesana que suscita. Y también, sin ella el arte no se comunica, no tiene la más mínima existencia social.

Y ya en plena metáfora de confección artesana Proust concluye: «yo diseñaría mi libro, no me atrevo a decir ambiciosamente como una catedral, sino sencillamente como un vestido» (18).

### Hacia el ritual

La Antropología del tiempo nos informa también sobre la continuidad entre la preparación más o menos organizada, la expectativa más vaga, la espera o vigilia más concreta, y la realización o ejecución, el acontecimiento o la representación de la “obra de arte”. La experiencia de esos tiempos del arte es una experiencia típicamente artesana, sobre todo por esa continuidad, aunque a menudo se es inconsciente de ello. Dónde más se aprecian esas continuidades o fusiones de tiempos, tareas y actitudes es en el ritual. Incluso hay rituales o ceremonias sociales en las que el tiempo de preparación es mucho más dilatado y complejo en significados vividos, que el de la ejecución o representación “final”. Este se siente con frecuencia corto y vivido con menor conciencia de significados, aunque se sabe que debe ser el más intenso. Por otra parte el mito como tema (no como tiempo de una narración), al decir de Lévi-Strauss, funde temporalmente proyecto y ejecución de un modo instantáneo (19). Digo esto porque el tema del ritual es el que está presente de un modo u otro desde los primeros preparativos hasta el recuerdo posterior a su ejecución.

La unión o separación entre la preparación, la ejecución y el recuerdo; la proximidad o distanciamiento entre el trabajo, el producto y su rememoración, son fenómenos sociales, antes que estéticos. Las convenciones sociales juegan en la interpretación de las vigencias y valores temporales del arte. Lo que puede estar unido en el tiempo y en la actitud artística, puede separarlo la convención social. Históricamente, parece que ha sido el menosprecio a la manualidad, la que por una parte ha restado valor artístico a lo que se mostraba como fruto de un arduo trabajo, y por otra, se ha admirado como arte verdadero - fruto de puro talento - aquel que parecía escamotear horas y empeños de trabajo.

Esas impresiones y convenciones quedan contrarrestadas por los artistas grabadores como Goya. Además tampoco son pocos los artistas que como Proust han reclamado el reconocimiento de su trabajo más que de su talento (20). Y a la hora de explicar las elaboraciones de sus obras describen un proceso de trabajo, no una infusión de talento o inspiración. La inspiración, por lo demás, suele ser un momento de descanso para «poner orden a unas ideas» como bien describe Rousseau a propósito de su “*Discurso sobre la desigualdad*”.

Podría pensarse que esta estima por el trabajo y su temporalidad es una deferencia que el artista hace al común de las gentes, para no ofender su mediocridad. Es evidente que en muchos casos es así. Lo que ocurre es que cuando quiere explicar seriamente la génesis y el desarrollo de su obra, no puede transmitirla

sino es como trabajo, con todas las dudas, acciones hábiles y contingencias características de un trabajo. Por esto el artista maduro sabe valorar el trabajo de los demás al ser consciente del trabajo que aguarda a su arte.

### **Contemplaciones artesanales**

La artesanía, y en ello también se han fijado muchos artistas, es capaz de aprovechar la continuidad de la vida, su fluir, más que el arte, cuando éste busca ser algo único, y por esa ambición, fatalmente estático.

El arte, cuando más es artesanía adaptada al fluir de la vida, no se produce por oposición a la vida podríamos decir más “rutinaria”, que es la de mayor arraigo con un medio. Entonces no busca la imagen única sino el repertorio de aproximaciones. Es así como el artista produce series, y épocas o variaciones de uno o varios temas en su obra. Es porque prefiere la contemplación artesanal adaptada al fluir de la vida más que la trascendencia estática que la inmoviliza. De este modo aparecen los repertorios propios de la mirada artesana y sus temporalidades: las variaciones sobre la catedral de Rouen o sobre los *peupliers* de Monet son un buen ejemplo de ello, como las acciones agrarias de los campesinos de Millet, recreadas por Van Gogh. Por estos motivos, esas miradas artísticas son también más realistas, tanto por lo que se refiere a la experiencia de las impresiones (del paisaje) como a lo experimentado por los sujetos humanos de la obra.

En literatura, tal como Proust explica, la descripción y la narrativa buscan en su perfección el itinerario artesano de lo vivido, un recorrido atento al detalle que hace humana la vida, construido paso a paso, pieza a pieza. Finalmente, la contemplación artesanal se presenta como el tiempo, más bien el *tempo*, del arte. El de un buen ver, saber y obrar que presiden en todo momento la ejecución de la obra. El referente es la acción de trabajar del artesano, la cual es vista a la vez como búsqueda de la perfección estética y como ejemplo moral del trabajo.

La artesanía se percibe también como la madurez del arte, y en este sentido deslegitima la diferenciación convencional entre ambos. El arte maduro es aquel más consciente de la relación entre el detalle y el conjunto, la variación y el tema, el trazo y la pintura. Es el que trabaja con mayor conciencia de la importancia de un recorrido que, aunque esté lleno de intuiciones, destaca como un sendero en el que la razón y la habilidad han tenido que hacer frente a todos los imponderables, asperezas y extremos inabordables de una obra. La conciencia de la tendencia necesaria y de la imposibilidad siempre tanteada de la perfección es la madurez del artista y artesano.

Por otra parte, y significativamente, la obra que suele ser reconocida como artesanía plástica, estática, en un tejido o en una arquitectura, puede identificarse sin embargo con el movimiento característico de la expresión y comunicación del sentimiento de vida del cuerpo humano, paradigmáticamente con la danza. La esencia del ritmo de una danza, de la danza en su gesto mínimo de expresión de la alegría de vivir o de la angustia de su deseo, es una descarga de intuición subjetiva y precisión objetiva. En lo primero radica el

disfrute de la participación y en lo segundo la sintonía o sincronía de la comunicación. Radcliffe-Brown (21) destacó la importancia de este ensamblaje, individual y social, psicológico y estético.

El gesto del artesano que cincela, moldea, dibuja, pinta, corta, junta, separa, combina y coloca, junto con la obra que así se crea, son paralelos a los gestos mínimos de la danza que juega con el ritmo de la vida. El artesano juega más bien con una representación de este ritmo y con la inclusión de su objeto en el seno del mismo ritmo. Es así como el arte literario de Proust puede recabar la impresión de que la visión de la luz del alba bañando los objetos artesanos de una alcoba es un despertar a la vida y al arte.

### **El arte más fiel a la vida**

Además, Proust, entre otros -y ello es además la quintaesencia de la poesía primitiva (22) - nos enseña que con la artesanía, es decir de un modo artesano, se construyen las memorias más fieles de la vida. Los objetos artesanos constituyen los referentes precisos de lo cotidiano más vivido. Con ellos se dota de contenido a la prosa literaria y al verso metonímico que se dirigen directamente al sentimiento de la vida. Proust concibe su obra como un inmenso trabajo artesano de la memoria, de la memoria más natural de la vida, aquella que la hace resurgir con una intensidad parangonizable a como fue vivida. O aún más, porque el recuerdo de la vida perdida, si es a través de algo muy sensible -de aquí la importancia de los objetos tangibles- reproduce la pérdida como una herida, y por eso, aunque perdida, se siente tanto la vida.

El objeto artesano aparece como el elemento asociativo que evoca la vida con mayor fidelidad: su aparente insignificancia hace que se recurra a él como reivindicación de la “insignificancia” de la vida humana, convencionalmente poco importante y sin embargo, como Proust nos hace ver, la más importante como recuerdo de haber vivido.

La memoria de la vida que se construye con el objeto artesano hace de éste un cómplice inseparable del sentimiento de haber vivido. Tan cómplice como el tiempo del medio concreto de vida -la temporalidad- que discurre asociada a la experiencia vivida. Es decir, que los objetos artesanales vinculados a la vida íntima y cotidiana se asocian -hasta fundirse- con la experiencia temporal de la vida, son una medida de su durar, siempre difícil de definir, incluso filosóficamente, tal como han atestiguado las diversas doctrinas existencialistas.

Este fenómeno de íntima vinculación de obras y acciones artesanas con la temporalidad de la existencia humana es más evidente en las culturas rurales. En ellas las artesanías se conjugan con las temporadas del año y con sus recuerdos formando una identidad vivida muy peculiar.

Así, por ejemplo, en muchas sociedades rurales la primavera es también primavera porque es el tiempo de las artesanías más sencillas, finas y graciosas de la vida. En cambio el invierno es proclive a las artesanías de más peso y trabajo. Todas suscitan los recuerdos de la vida, pero la primavera, tanto en lo natural como

en lo artesano, se asocia más fácilmente con los aspectos más efímeros y delicados de la vida, así como con aquellos más cercanos a la naturaleza. Las flores son el emblema artesano de la primavera. Los trabajos artesanos con flores van asociados a las fiestas de buenos augurios de vida, a las devociones de mayor comunión religiosa y a la nupcialidad. El culto estético a las flores primaverales ha dado dos extremos de plasmación artesana: la escultura medieval de las flores y en particular de la rosa, y los relicarios o urnas con flores secas (23).

En varias culturas se ha podido observar la fusión de la artesanía con el ritual, el trabajo con la religión, el sacerdocio con la obra artesana. Así entre los Toda del sur de la India (24) el ministerio sacerdotal va íntima y sistemáticamente asociado a las labores de un ámbito artesano, el de las construcciones y reparaciones de templos, manufacturación de objetos, domesticación y cuidado de búfalas y elaboración ritual y artesana de productos lácteos. Sacerdocio y artesanía se sostienen mutuamente, son dos caras de una misma identidad, que colectivamente circunscribe una *jati* o subcasta. Al contrario de otras culturas en las que se separa el trabajo artesano de la actividad sacerdotal, entre los Toda la pureza religiosa es afín a la escrupulosidad artesana, el trabajo ordenado y meticuloso es al mismo tiempo el ritual que separa lo puro de lo impuro, que preserva la pureza o purifica lo contaminado. La labor mediante la cual se alcanza la máxima pureza religiosa no se considera excluida del trabajo, sino al contrario, se percibe como el trabajo más fino y arduo, la artesanía de mayor mérito. El “Arte” para los Toda, la apreciación emotiva del fenómeno máximo de estética, está en el conjunto de estas actividades, en su vida compleja y concomitante. Los mismos Toda celebran en sus cantos la belleza en la contemplación de las tareas que son para nosotros a la vez religiosas y artesanas, festivas y laboriosas.

### **La artesanía como crítica de arte y la vanguardia del arte como un compromiso artesano**

Existen más ejemplos en los que el “artista” elogia al “artesano”: después de un recorrido catártico por el arte o después de una reflexión crítica frente al arte.

Un caso notable es el de la crítica que desenmascara el arte que degenera en simulacro pedante o en mero icono de convencionalismos sociales. Así, Thomas Hardy en Jude, el Oscuro, se enfrenta a la sabiduría pedantesca de la universidad inglesa - recuerda ya desde el comienzo de su novela que “la letra mata”-. Enfrentado a la vanidad del academicismo, llega a decir que las piedras que los artesanos - picapedreros y artífices escultores - laboran y restauran en los colegios universitarios son tan sólidas (o más, teniendo en cuenta su opinión crítica) que las letras que las relegan condescendentemente. Es decir que frente a la sabiduría viciada por la soberbia, Hardy destaca la labor de quienes construyen y mantienen los asientos más sólidos de la Universidad, las obras de piedra, que en realidad son las que causan la admiración estética del lugar del saber. «Por un momento Jude se sintió iluminado de verdad: aquel taller era un centro de esfuerzos tan notables como los que, dignificados con el nombre de estudios universitarios, se desarrollaban en el más noble de los colegios» (25).



La revalorización de los oficios artesanos y del arte primitivo italiano, tema caro al movimiento de *Arts and Crafts* abunda en esa perspectiva, estableciendo un continuum entre lo que podría clasificarse como arte decorativa y arte moral o estéticamente superior.

En arte existen numerosos ejemplos de unión entre un tema cultural, político o religioso importantes, su plasmación artística y una función arquitectónica o decorativa. Así ocurre con los temas de capiteles, bajorrelieves y vidrieras de muchos edificios civiles y religiosos. Desde conventos y catedrales hasta palacios de cultura, como el de Tirgu Mures (Marosvásárhely) en Transilvania. En éste, los temas centrales de la mitología magiar están representados sobre un soporte típicamente decorativo, unas vidrieras coloreadas, al igual que en las vidrieras de las catedrales góticas. Y aún, ciertos elementos arquitectónicos y decorativos, típicamente artesanos, constituyen la forma más perfecta que se ha hallado para representar artísticamente los símbolos más importantes de una religión o de una ideología política, como es el caso del centro de un rosetón gótico en el que aparece el tema eucarístico o el Espíritu Santo, símbolos clave del cristianismo. La figuración de estos temas junto con el juego de luminosidades y transparencias producidas por la artesanía resulta imprescindible para su efecto sensual y sublime a la vez. La obra de arte fusiona ambas - arte y artesanía- en una percepción también confusa de placer estético e ideal sublime.

### **El Alcázar de Sevilla**

Adentrémonos ahora en el quehacer de artífices o alarifes mudéjares como los que trabajaron en el Alcázar de Sevilla.

En principio pueden percibirse sus obras como artesanías decorativas de arcos, paredes, bóvedas y puertas, como todas las árabes en general, con epigrafías y temas simbólicos, y que apenas sobresalen del plano de relieve. Pero se trata de una estética que trasciende ese nivel de “artesanía decorativa” y que se expresa como arte. Toda la apreciación de la belleza de lo que en principio parece un arte decorativo menor nos transporta al arte con el que finalmente es apreciado el conjunto del Alcázar. Varias razones llevan a ello y todas son características de los elementos trascendentes que generan el aspecto sublime del objeto que es clasificado convencionalmente como obra de arte.

Los relieves y bajorrelieves se adhieren a arquitecturas que combinan sagazmente interiores y exteriores, soportes y cubiertas, rincones y aperturas, y dialogan con esas formas, profundizándolas y prolongándolas en el tiempo y en el espacio. Sus trazados se dejan circundar por la arquitectura o la circundan según distintos ángulos de visión. A menudo, las inscripciones enmarcan los paneles o bien se sitúan en sus centros. Celebran el arte, loan a Dios y auguran felicidad a los dueños de los palacios (26). Unos paneles se incluyen en otros produciendo imágenes seriales prestas a desbordar los límites arquitectónicos. Intiman la prolongación del espacio con maniobras sencillas: profundizan en el rincón de un aposento y se proyectan al infinito en las aperturas al cielo. Ahondan en la intimidad y crecen en la extraversión. Son geometrías y símbolos enigmáticos que suscitan la vida en sus extremos.

El estilo de las artesanías mudéjares es abierto, por lo serial de su producción y por el efecto trascendente de esa misma creación serial. Sabe proyectarse a una infinitud o intimidad desproporcionadas, produciendo así el efecto sublime kantiano. La artesanía llega a evocar lo sublime alejado de la proporción humana, estando sin embargo arraigada a la proporción humana más elemental, la de unos espacios muy pequeños (casetones, hornacinas, etc.). Ello equivaldría en el movimiento humano a los gestos de danzas o ceremonias con ritmos de periodicidad mínima amparados en otros de largos periodos.

Esa artesanía es celebrada por los artífices o alarifes mudéjares, que comentan en sus mismas obras los efectos y motivos de su belleza. Así, por ejemplo, en el “Aposento de la felicidad” del Alcázar de Sevilla se lee la inscripción que traduce Amador de los Ríos: «En su construcción y embellecimiento deslumbradores resplandeció la alegría; en su labra (se emplearon) artífices toledanos; y esto (fue) el año engrandecido de mil y cuatrocientos y cuatro» (27). O en las puertas del “Salón de Embajadores”: «Semejante al crepúsculo de la tarde y muy parecida al fulgor del crepúsculo de la aurora (es esta obra) un trono resplandeciente por sus colores brillantes y por la intensidad de su esplendor - Loor a Allah».

La artesanía del Alcázar evoca y encierra el cosmos. Lo evoca por las series infinitas de sus polígonos, curvas y filigranas. Lo encierra porque contiene innumerables figuras hechas para la contemplación en espacios limitados por la arquitectura, cosa que conoce perfectamente bien el artesano. Incluso por ello trata de construir una arquitectura dentro de la arquitectura, relativamente más grande porque en su proporción más pequeña puede repetirse en mayor número. Así desde dos o tres estancias pueden admirarse innumerables artesones concebidos como otras estancias.

En esta dirección, las artesanías, precisamente por su “función decorativa” o complementaria, apelan a un conjunto no alienado. Verlas como decoraciones o artes de relleno de formas superiores es una percepción política: la de aceptar la función social de la dirección superior de la obra de arte, el supuesto genio de quien crea el conjunto, el proyecto que cuenta con la inversión económica principal. Pero casos como los del Alcázar de Sevilla o la Alhambra de Granada son paradigmáticos al respecto, los proyectos arquitectónicos no consiguen su expresión estética “superior” sin los contenidos artesanos.

En relación con lo que acabamos de decir pensemos que en la actualidad, más de un edificio o conjunto de edificios megalopólicos se salvan estéticamente gracias a algunas contribuciones artesanas que hacen que los edificios puedan soportarse por lo menos desde algunas perspectivas. Y por otra parte, las edificaciones más resueltas estéticamente en su conjunto suelen ser aquellas que siguen imitando las formas clásicas de la arquitectura y que coinciden con reglas y formas artesanales elementales.

### **El juego del *abia* y el rito y arte dramático australianos**

Otros objetos cobran su utilidad sólo de vez en cuando, pero evocan la vida cotidiana porque la representan también metonímicamente. Así sucede con el juego africano del *abia* estudiado por Lluís Mallart (28). Este juego constaba de unas fichas hechas con semillas arbóreas y con un grabado en una de

sus caras. Se trata de una factura netamente artesana. Sin embargo, Mallart muestra cómo los grabados constituyen un importante compendio cultural. Además, el ganador de cada partida «entonaba un canto o profería unas palabras de triunfo al viento, que tenían por tema el motivo grabado sobre una de las caras de su ficha. Gracias a estas frases cortas, adornadas con onomatopeyas o ideófonos, y a veces cantadas, el ganador celebraba la velocidad en la carrera del antílope, la desgracia del murciélago, la actitud deshonesto de una mujer, o el recuerdo de un hecho, trágico o ridículo, conocido de todos» (29). Mallart muestra no sólo la importancia cultural de los contenidos del juego del *abia* sino también la de sus formas expresivas. Con la prohibición de su práctica por parte de los colonizadores, Mallart lamenta la pérdida de «una forma de expresión plástica acompañada de una forma de expresión oral, que deberíamos considerar quizás como un modo original de comunicación en el que se hacía coincidir, como en nuestros medios audiovisuales, la imagen con la palabra». De hecho, en esta dirección es cómo ha surgido la cuestión del arte en las civilizaciones primitivas. En su etnografía de los Murngin o Yolngu, Lloyd Warner (30) planteó por primera vez dicha cuestión cuando concluyó que para comprender el efecto estético de sus rituales había que verlos de modo análogo al drama wagneriano. La razón radicaba en la ejecución de una “obra de arte total” en la que se fundían la danza, el canto, el ritmo, la melodía, la escenografía, la ceremonia religiosa, el mito, la mímica, el gesto y la máscara evocadoras, las pinturas y grabados mitológicos, la representación ritual del paisaje vivido, la expresión corporal de identidades, las palabras clave de la génesis de una sociedad y cultura, y todo ello desplegado en una participación social combinada, distribuida a lo largo de días y noches... Así la cuestión del arte a la luz de los pueblos primitivos puede plantearse del modo siguiente: lo que nosotros reconocemos como impresión estética relevante o emoción intensa, sublime, causada por la belleza, y que atribuimos a una rama del arte (pintura, escultura, música, etc.) corresponde en otras civilizaciones a una obra viva construida con muchas de las cosas que en nuestra civilización reconocemos como especialidades artísticas. Y de hecho ¿hasta qué punto cada una de ellas no reclama a las otras por más que se considere absoluta en sí misma? En el caso de la música se ofrece la ambigüedad de su absolutismo: para algunos es absoluta precisamente porque sin salir de su ámbito sonoro puede conjugarse con otros ámbitos (teatro, poesía, escena, danza) y para otros lo es porque está construida precisamente como esencia de otra materia, del gesto, el gesto humano por supuesto (31).

Así pues, la cuestión de la obra de arte se divide entre quienes la reconocen en los extremos de las actividades artísticas diferenciadas y quienes en la recreación de obras de artes totales o por lo menos combinadas con varias de las diferenciadas. En la medida en que la construcción artística es viva, participativa activa o pasivamente, incitadora de creencias o valores, creadora de armonías también vivas, catártica de condiciones y acciones humanas, forzosamente social en su representación, se hace más como obra de arte total. Esta es la creación artística primitiva por excelencia. A partir de la institucionalización de la división del trabajo y el aislamiento del objeto como posible capital, se desmiembra la creación artística viva y social. Entonces es cuando surge la apreciación del objeto como fetiche o mercancía ya en el sentido crítico que le da Marx y no en el sentido animista que le imprime Mauss. El fetiche es la visión alienada del objeto fuera de su contexto vivo y social que es el que crea el arte.

## Schiller, Kant, Burke y Goya

Basándonos en Schiller (32) podemos decir que el arte que más conmueve por su naturalidad, espontaneidad o ingenuidad acostumbra a surgir sin pretensión de “Arte”, sin la voluntad de un estilo que se sabe reconocido como Arte. Por esta razón puede quedar fácilmente percibido o clasificado como artesanía. En esta representación prima tanto una disposición moral (sencillez, veracidad, generosidad...) como estética, de tal modo que con ambas se constituye un todo indiferenciado. Ahora bien, normalmente, en nuestra cultura cuando algún valor moral se halla confundido con un valor estético, si se quiere tratar por separado dicho componente moral, se hace de tal modo que adquiere una consideración tal frente al estético que parece que domina todo el fenómeno artístico, y también sucede análogamente al revés, cuando se entresaca el valor estético de su incrustación moral. Así, si se quiere destacar la dimensión moral de un fenómeno, esta dimensión pasa a dominar el discurso y relega las otras dimensiones del fenómeno. Por esto lo que ahora diré a propósito de estos filósofos puede parecer que va en la dirección del determinismo moral de la obra de arte. Pero sólo trata de hacer ver que el aspecto moral existe de hecho confundido con el estético y sólo lo destaco para tomar una conciencia analítica del fenómeno.

Tanto Burke y Kant por una parte (33) como Schiller por otra dan cuenta de la constitución moral de los extremos estéticos: es una idea moral activa la que produce lo sublime y lo ingenuamente bello, y también lo es la que percibe la naturalidad, ingenuidad o frescor de la obra.

A partir de estas dos premisas de teoría estética podemos observar que en variadas ocasiones la artesanía es lo que hace sublime y a la vez natural - en el sentido de surgir con una naturalidad conmovedora - el arte.

El efecto estético más intenso y personal del arte reside en el trato que cada persona tiene con la obra. Y esta relación -como trato humano- pone al descubierto las cualidades del gusto, el respeto, el tacto, la admiración, la veracidad, la generosidad y todo un conjunto de transferencias psicológicas y culturales que la persona vuelca sobre la obra. Schiller, Burke y Kant nos hablan de esa actividad como fenómeno ético. En este sentido podemos decir que gran parte de la fusión entre arte y artesanía, así como de su separación, se debe a esa actividad ética. Que un objeto entre o no en la categoría artística del perceptor -recordemos lo dicho a propósito del coleccionismo de Rusiñol- depende de su disposición o mirada permeabilizada éticamente. La razón de todo ello es que el arte es antes que nada un trato humano con un hecho o una obra. Cuando el trato dispone de más libertad es cuando el criterio ético de cada persona percibe o no lo que contempla como arte. Si el trato goza de menos libertad, si está prefijado, hablamos entonces de convencionalismo en la apreciación del “arte” o “artesanía” como tales.

Vayamos a un ejemplo que me parece que reúne las cualidades schillerianas y kantianas de la obra de arte, lo ingenuo o naturalísimo y lo sublime o trascendental. Fijémonos en los dibujos y grabados de Goya. Si Goya sólo hubiera sido aquel dibujante y grabador, sus obras ¿serían consideradas obras de Arte, o sólo apuntes o caricaturas de un buen artesano del dibujo con ideas ilustradas o “avanzadas”?.

Ante este interrogante cabe una respuesta: una ética de la libertad es la que podría percibir, descubrir si se quiere, un arte original en lo que para otros sería un arte menor o artesanía. Ello sin menoscabo de las otras dimensiones incrustadas en la obra, incluyendo las que convencionalmente se han calificado como más estrictamente estéticas. Pero sin esa percepción ética activa, o sin el acompañamiento de los admirados óleos y frescos de la obra de Goya, es decir de lo que en la historia del arte le ha identificado convencionalmente como artista ¿los dibujos y grabados de Goya serían obras de Arte por sí mismas? Y ¿no son obras de Arte precisamente porque proceden de unas artesanías sublimes, porque tienen la fuerza de comunicar sentimientos morales y una naturalidad elemental? Es más ¿no son un repertorio artesanal que es Arte con mayúsculas porque lo desafía con una ingenuidad y naturalidad conmovedoras en lo moral y en lo estético? Es decir, en Goya una original creación artesanal habría revolucionado el Arte y suscitaría el asombro y emoción atribuidos a la “gran obra de Arte”. Su artesanía explicaría -de hecho lo explica para bastantes historiadores del arte- el valor de su arte. Y lo explica porque en esa artesanía radica la fuerza de lo sublime y de lo ingenuo, de lo moralmente conmovedor e intenso en su naturalidad. La explicación es a la vez una clave ética y estética.

Además, como Proust, Goya incita a crear otros repertorios de su expresión. Proust llama al lector para que haga recorridos análogos al suyo, con la certeza de que el itinerario es artesanal, que es sobre todo un trabajo de memoria éticamente libre. El repertorio goyesco ha sido estímulo dialogante (“fuente de inspiración”) para artistas consecutivos que han tenido que vérselas (si no han producido óleos de determinados temas y dimensiones) con los caprichos de la clasificación convencional (dibujantes, caricaturistas, ilustradores, diseñadores gráficos...) (34). Y así continua para la historia del arte...

## Conclusiones

En síntesis, con esta ponencia he querido suscitar la reflexión de que en vez de enfrentar arte y artesanía es más interesante contemplar su fusión, y en todo caso aprovechar la distinción para una observación histórica: el arte, entendido como fenómeno que suscita la emoción estética más intensa y duradera se halla, se descubre, en la obra convencionalmente artesana, y la artesanía, entendida como labor de larga aplicación y paciencia, se halla o se descubre en el arte. Con este fin he destacado un fenómeno propio de varios autores cuyas obras constituyen hitos en la historia del arte: que es que unos se confunden con los artesanos (como los artífices de los palacios mudéjares) y otros (como Proust) cuando tratan de explicar su creación artística lo hacen en términos de las tareas que convencionalmente se han entendido como artesanas.



## Notas

1. En adelante ya no lo escribiré con este entrecomillado y con la mayúscula en Arte, pero no hay que olvidar la vigencia de las connotaciones ya descritas para ambos conceptos.
2. Al mismo tiempo no son sólo estéticas sino fundidas o incrustadas en los aspectos psicosociales, rituales, jurídicos, políticos, etc. sin los cuales no tiene sentido ni valor social el fenómeno que nosotros podemos caracterizar en parte como artístico.
3. MALINOWSKI, Bronislaw: *Argonauts of the Western Pacific*, Londres, Routledge, 1922.
4. PROUST, Marcel: *Le temps retrouvé*, París, Le Livre de Poche, 1993.
5. PROUST, M. (1993) op. cit, p. 281.
6. Id. p. 281.
7. «*L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence*», en *Le temps retrouvé*, op. cit, p. 282.
8. «*Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix*», ibidem.
9. Ibidem.
10. Idem, p. 283.
11. SALA, Teresa M.: “El somni del Rusiñol col.leccionista”, en *Santiago Rusiñol. L'artista total*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2007.
12. Sala cita a Baudelaire a propósito de la atribución de valor moral a las antigüedades. SALA, T. M. (2007) op. cit., p. 340.
13. Incluyendo la referencia que hace Sala a Walter Benjamin acerca de que los objetos del coleccionismo de antigüedades «se liberan de la servidumbre de tener que ser útiles». Ibidem.
14. SALA, T. M. (2007) op. cit., págs. 340 y 345.
15. GASCH, Sebastià: “Notes sobre la lletgesa”, en *Art*, Barcelona, 1935.
16. PROUST, M. (1993) op. cit.
17. Si bien hay antecedentes, por ejemplo Chateaubriand. GASTON ELDUAYEN, Luis: *Proust tras la huella de Chateaubriand*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.

18. PROUST, M. (1993) op. cit, p. 472.
19. Lo cual sucede también con la música según Lévi-Strauss, pero sin duda Lévi-Strauss tiene presente la música como tema (el mito como idea) y no como desarrollo en el tiempo de su ejecución. Esas ideas surgen en varios volúmenes de sus *Mythologiques*. LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologiques*, París, Plon, 1964-1971.
20. La reivindicación del talento apenas la hace el propio artista. Y si no apela al trabajo lo hace a otros esfuerzos o virtudes que no son innatas sino que proceden de un cultivo, de una cultura voluntaria. Wittgenstein afirmaba que «El genio es el talento ejercido con valentía» y a propósito de dos músicos alaba el coraje, la valentía, muy por encima de la inspiración y la inteligencia. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Culture and Value*, Oxford, Blackwell, 1980, p. 39.
21. RADCLIFFE-BROWN, Alfred R.: *The Andaman Islanders*, New York, The Free Press, (1968) [1922].
22. BOWRA, Cecil Maurice: *Poesía y Canto Primitivo*, Barcelona, Bosch, 1984.
23. GOODY, Jack: “The return of the rose en medieval Western Europe” en *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
24. RIVERS, William Halse Rivers: *The Todas*. 2 vols, Jaipur: Rawat Publications, 1986; TERRADAS, Ignaci: *Requiem Toda*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995.
25. HARDY, Thomas: *Jude, l’obscur*, Barcelona, Ed. 62-La Caixa, 1986, p. 91.
26. AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, Rodrigo: *Inscripciones árabes de Sevilla*, Madrid, T. Fortanet, 1875.
27. AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, R. (1875) op. cit., págs.143-145 et passim.
28. MALLART, Lluís: *Cara o Creu (esquena o ventre) Imatges i paraules d’un joc d’atzar africà*, Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2008.
29. MALLART, L. (2008), op. cit. “Introducció” et passim.
30. WARNER, W. Lloyd: *A Black Civilization. A Social Study of an Australian Tribe*, New York, Harper, 1937.
31. DAHLHAUS, Carl: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, págs. 34-35.
32. Schiller, Friedrich: *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, Madrid, Verbum, Ed. Probst, J. et al., 1995.

33. Andrew Wilton ha puesto en evidencia a propósito de la obra de Turner cómo las ideas de Burke y Kant sobre lo sublime fusionan claramente una impresión estética con una disposición moral, la cual es estimada como una cualidad siempre activa y que tiende hacia algún tipo de trascendencia. La cuestión que Wilton no culmina con claridad y que quizás deja abierta deliberadamente es la de si puede concebirse el placer estético ante determinadas obras de arte sin una disposición moral activa en las personas. WILTON, Andrew: *Turner and the Sublime*, London, British Museum Publications, 1980.

34. *Después de Goya, Una mirada subjetiva*, catálogo de la exposición. Zaragoza, Palacio de la Lonja y Sala Luzán, 19 de noviembre de 1996, 10 de enero de 1997, Zaragoza, Electa, Gobierno de Aragón, 1996.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Escultores de oro y plata. En torno a la estimación del arte de la platería en España en el siglo XVI

María Victoria Herráez Ortega  
Universidad de León  
(Subponencia)

### Resumen

La división establecida en el siglo XVIII entre artes mayores y artes menores aún se mantiene en gran parte de la historiografía artística y ha provocado una visión distorsionada de la realidad. Existe una conciencia generalizada de superioridad de unas artes frente a otras, que ya no se califican de menores pero que seguimos empeñados en meter en un mismo cajón desastre para el que aún no hemos encontrado una etiqueta plenamente satisfactoria. Sin embargo, éste no era el criterio predominante en el siglo XVI, por lo que en nuestra ponencia tratamos de hacer memoria y de aproximarnos al conocimiento de la estimación del arte de la platería en la España de la decimosexta centuria a través de un breve análisis de la valoración profesional del orfebre en tres niveles diferentes: el teórico, que es el de los tratados; el jurídico, que es el de la normativa legal y las ejecutorias ganadas en pleitos, y el del desarrollo cotidiano de su actividad.

### *Abstract*

*The division between major and minor arts, established in the 18th century, still remains in a great part of art historiography and has generated a distorted vision of reality. There is a generalised conscience of superiority of some arts above others, which are not called minor any more but that we are determined to put into the same muddle box for which we have not found a satisfactory label yet. Nevertheless, this was not the predominant criterion in the 16th century. That is why, in our paper, we try to remember and come closer to the knowledge of how the art of silver work was appreciated in 16th-century Spain, through a short analysis of how silversmiths were professionally valued on three different levels: the theoretical level, as shown in treatises; the juridical level, as shown in standard regulations and writs of execution gained in trials; and the level of the daily performance of their activity.*

En abril de 1782 se comunicaba al Consejo y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una Real Orden para que fuera libre en todo el reino el ejercicio de La tres Nobles Artes: pintura, escultura y arquitectura (1). Quedaba así definitivamente proclamada la liberalidad de unas artes que venían luchando por esa consideración al menos desde hacía dos siglos. Pero si es cierto que los pintores batallaron por defender la liberalidad de la pintura, no lo es menos el empeño que pusieron en ello otros artífices y los éxitos que lograron en algunas ocasiones.

La concepción artística jerarquizada en artes mayores y artes menores, nacida en el siglo XVIII, ha provocado una fractura en la historiografía artística que aún no hemos sido capaces de superar y que, en ocasiones, conduce a una visión distorsionada de la realidad de cada momento. A pesar de los cambios operados a partir del siglo XIX con los movimientos de *Arts & Crafts* y *Art Nouveau* existe una conciencia generalizada de superioridad de unas artes frente a otras, que ya no se califican de menores pero que nos empeñamos en meter en un cajón de “otros” o “varios” para el que es difícil encontrar una etiqueta válida (suntuarias, decorativas, industriales...). Sin duda, este estado de cosas es bien distinto del que prevalecía en el siglo XVI e incluso en el XVII.

En el caso de la platería, el famoso pleito que Juan de Arfe mantuvo en 1593 con los orfebres burgaleses ha podido contribuir a la creencia de que se trataba de un arte menospreciado. Éstos pretendían que portara el pendón de la cofradía de San Eloy en la procesión del Corpus y Arfe se negó aduciendo que no era cofrade ni vecino de esa ciudad. Las alegaciones se sucedieron y, a lo largo del litigio, se pronunciaron frases ya famosas, como la del procurador del orfebre argumentando que no era platero *«sino escultor de oro e plata e arquitecto»* y la respuesta por parte del gremio burgalés de que *«quererse llamar escultor de plata era novedad porque escultor era propiamente el que labraba en madera o piedra, e platero se dezía el que labraba qualquiera cosa en oro o plata, aunque fuesen figuras e molduras e cosas semexantes e porque el oficio de escultor de plata culaquier buen platero lo era e devaxo del dicho nombre de platero se incluía, e porque llamarse plateros no era porque iciesen platos sino porque labraban en plata custodias, cruces e otras figuras semexantes e mayores en toda perfección»* (2).

Juan de Arfe era un hombre del Renacimiento que tenía un alto concepto de sí mismo y sus palabras pueden interpretarse, en una primera lectura, como el deseo de apartarse de sus compañeros de oficio para equipararse a artífices más apreciados por su actividad, como los arquitectos o los escultores. Sin embargo, los plateros burgaleses, en un texto de aparente candidez, se muestran ajenos a una posible minusvaloración de su trabajo o de su persona.

Como veremos más adelante, el pleito debe interpretarse en el contexto del funcionamiento del gremio burgalés y de las actividades profesionales y financieras desarrolladas por Juan de Arfe. Pero, ¿Cuál era la situación real de la platería y de sus artífices en el siglo XVI?

En la Edad Media abundan los testimonios que permiten afirmar que los objetos suntuarios y sus artífices eran altamente apreciados y, en ocasiones, más admirados que las obras y los maestros de la



pintura o de la escultura. Unos y otros desempeñaban una labor en la que se valoraba esencialmente la habilidad técnica o el buen oficio; se consideraban artesanos y apenas hay indicios que permitan pensar que sintieron necesidad de que se valorara la componente intelectual de su trabajo. En el *Quattrocento* tomó carta de naturaleza la reflexión sobre la importancia de las premisas intelectuales que debían preceder a la ejecución manual. Fue a partir de ese momento cuando los artistas plásticos comenzaron a sentir la necesidad de incluir su actividad entre las artes liberales.

### **Liberalidad del arte de la platería**

El asunto de la liberalidad de las artes no tenía una repercusión solo teórica sino que poseía connotaciones sociales, económicas y jurídicas. Sociales, por el estatus superior de las así consideradas; económicas, porque las artes liberales quedaban fuera del sistema impositivo, por ejemplo para el pago de alcabalas o el sufragio del repartimiento de soldados; y jurídicas, puesto que todo ello se refleja en la normativa vigente y dio lugar a un buen número de pleitos.

Vamos a hacer memoria y a tratar de aproximarnos al conocimiento de la estimación del arte de la platería en la España del siglo XVI, en tres niveles diferentes: el teórico, que es el de los tratados; el jurídico, que es el de las ejecutorias ganadas en pleitos y tiene una repercusión práctica en cuanto que determina los privilegios y exenciones de los que pueden o no gozar, y el del desarrollo cotidiano de su actividad, en el que se deben tener en cuenta factores como la formación, la organización del trabajo, la actitud de los clientes ante las obras, el nivel de vida, las relaciones sociales, el desempeño de cargos y toda una serie de parámetros que en el siglo XVI eran reflejo de consideración social.

La distinción entre artes liberales, que son las que sirven al hombre libre para encontrar la ciencia y el conocimiento, y las artes mecánicas y serviles, que sirven al hombre para ganar su sustento, proviene de la Antigüedad. Pero el término fue empleado, sobre todo, en la escolástica medieval para designar a las diferentes ramas del conocimiento que se enseñaban en las escuelas catedráticas, agrupadas en *Trivium* y *Quadrivium*. Decía Santo Tomás de Aquino que las artes liberales son más excelentes que las mecánicas, porque las artes mecánicas son prácticas y las liberales, especulativas (3).

Fue en la Italia *quattrocentista* en donde comenzó a desarrollarse una conciencia profesional que buscaba el reconocimiento de la nobleza y la liberalidad de la pintura y la escultura, frente al ejercicio meramente manual de las actividades mecánicas y serviles, propias de los oficios menestrales.

Vasari contribuyó a ese nuevo concepto de artista con sus vidas de pintores, escultores y arquitectos. Junto a la ingenuidad o liberalidad, el tratadista italiano quiere demostrar la nobleza de la pintura equiparando a sus artífices con los más encumbrados caballeros y zanjó la debatida cuestión de prioridad entre pintura y escultura concluyendo que son hermanas por ser ambas hijas del diseño (4).

Leonardo da Vinci insiste en valorar el ejercicio de la pintura como “*cosa mentale*”, y no como un trabajo material, y la pone en relación con la poesía, retomando la célebre idea de Horacio en su *Arte poética*: “*Ut pictura, poesis...*”. La sitúa, incluso, por encima de otras Artes liberales, como la Música, y por delante de la escultura, porque causa menos fatiga corporal.

Pero no vamos a detenernos en los tratados italianos que defienden la nobleza de la pintura y que sirvieron de acicate para que los artistas lucharan por una independencia laboral y una posición social destacada. Únicamente recordaremos, con Julián Gállego, que las razones teóricas en las que más se insiste para demostrarla son de carácter histórico, por el respeto que mereció a los antiguos; de carácter social, por el aprecio que le demuestran los grandes de este mundo; de carácter religioso, por la alusión a Dios como primer artista creador, a la práctica de la pintura por parte de San Lucas y a la función de vehículo que conduce el alma a la contemplación divina, y de carácter filosófico (5).

La platería puede esgrimir argumentos similares:

El más famoso y completo tratado sobre técnicas artísticas que se ha escrito en la Edad Media, *De diversis artibus*, obra del monje Teófilo, comienza el Libro tercero, dedicado a los metales, con una declaración de principios según la cual las obras de orfebrería se hacen para agradar a Dios, siguiendo una tradición que arranca del Antiguo Testamento (6).

Efectivamente, en la Biblia se establece una comparación entre la palabra de Dios y la pureza de los metales nobles: «Palabras puras y sinceras son las palabras del Señor; son plata ensayada al fuego, acendrada en el crisol y oro siete veces refinado» (Salmo 12.6). Pero el pasaje más significativo de la importancia concedida al arte de la orfebrería y a sus ejecutores son los versículos del *Éxodo* referidos a la construcción del Tabernáculo. Cuando el propio Yaveh encargó a Moisés la construcción del Arca de la Alianza, el propiciatorio, el candelero de siete brazos y los vasos y ornamentos para el Tabernáculo, especificaba que habían de estar recubiertos o labrados en oro puro y en plata y Él mismo designó a los orfebres que debían llevar a cabo tan delicado trabajo: Beseleel, al que había llenado «del espíritu de Dios, de saber y de inteligencia y de ciencia en toda suerte de labores, para inventar todo cuanto se puede hacer artificioosamente de oro y de plata, y de cobre...», y Ooliab (7).

La estima que se tenía en la época bíblica a los metales, especialmente al oro, continuó en el mundo clásico y en la Edad Media. La consideración de las piezas de metal precioso como símbolo de la divinidad tiene su punto álgido en los siglos medievales con los escritos del abad Suger (1081-1151), en los que se advierte un eco de las teorías de Seudo Dionisio Areopagita (ca. 500). El convencimiento de que la contemplación del resplandor y la luz de los objetos materiales podría ayudar a los fieles a elevarse hacia el mundo de las virtudes celestiales, por medio de lo que denomina la “vía anagógica”, explica los esfuerzos que llevó a cabo para aplicar en la abadía benedictina de Saint-Denis una nueva concepción arquitectónica en la que primara el concepto lumínico, para dotarla de una espléndida colección de objetos de culto y frontales de oro y piedras preciosas, así como para realzar la brillantez de las ceremonias litúrgicas.

Más del ochenta por ciento del texto de Suger, *Liber de rebus in administratione sua gestis* (1144-1148), está dedicado al inventario de vasos sagrados, mobiliario y decoración del altar, el gran crucifijo de oro y la restauración de otros bienes del monasterio (8).

La posesión y exposición pública de los objetos litúrgicos y ceremoniales de materiales nobles tuvo algunos detractores, pero se mantuvo como una constante debido al carácter sagrado y de ofrenda divina que poseía. Así, a fines del siglo XIII, Guillermo Durando justificaba la exposición de los ornamentos en las fiestas principales por tres razones: «*Primeramente, el poner de manifesto la precaución y prudencia del que guarda aquello que le ha sido confiado. Segundo, por respeto a la solemnidad. Tercero, en memoria de su ofrenda, es decir, en recuerdo de aquéllos que las ofrecieron a la iglesia*» (9).

En este último punto, queda indirectamente enunciada otra función primordial de las piezas ricas: perpetuar la memoria del donante y, en su caso, prestigiarle. Es decir, la orfebrería religiosa además de cumplir una función litúrgica y devocional, es exponente del poder de quien la encarga, la dona o la utiliza. Ello hace que este tipo de obras se conviertan en un elemento común de las cortes medievales. Los nobles y, especialmente, la realeza, encargan a los orfebres objetos de carácter cultural para sus capillas particulares o para las iglesias y monasterios tradicionalmente favorecidas por ellos (lámparas votivas, relicarios, cálices, frontales) (10). Pero también requieren las insignias de su poder, objetos de adorno personal, vajilla y otros elementos que contribuyen al refinamiento y suntuosidad de sus residencias palaciegas y que les acompañaban en sus frecuentes desplazamientos.

Nos preguntamos, entonces, qué ocurrió en el paso a la Edad Moderna y si en el siglo XVI ya se produjo una separación jerárquica entre el arte de los metales preciosos y las posteriormente denominadas Nobles Artes.

En el ámbito del renacimiento italiano la orfebrería está íntimamente ligada a la escultura, tanto en el terreno de la práctica como en el de la teoría. Alberti, en su tratado *De Statua* diferencia tres tipos de maestros: los que trabajan sólo en desbastar, que son los escultores o tallistas; los que trabajan en poner y quitar, que son los modeladores, y los que trabajan sólo agregando material, que son los plateros. Por tanto, los plateros están más cerca de los pintores, que agregan colores sobre la superficie de los cuadros, aunque producen un “artificio” distinto. En el *Tratado de la Pintura* se refiere al dibujo como señal de “ingenio excelente” y lo ejemplifica en la valoración de obras de metal en las que la factura vale más que el material (11).

La *Vita* de Benvenuto Cellini, hijo de un hombre dedicado al arte liberal de la música, ilustra perfectamente cuál era la consideración del artista y cómo valoraban sus obras de metal precioso los grandes hombres, ya fueran papas, reyes o nobles. Si Cellini puede ser sospechoso de escasa objetividad cuando habla de sí mismo y de la admiración que causaba la calidad de su trabajo, de lo que no cabe ninguna duda es de la estrecha relación existente entre escultores y plateros. El propio Benvenuto escribió un tratado que dedica la primera parte a la orfebrería y la segunda a la escultura (12). Otros ejemplos que ilustran este maridaje son los de Donatello y Ghiberti que se formaron en talleres de orfebres florentinos; Giovanni

di Baldassarre, llamado el Piloto, practicaba ambas artes (13); en Roma, el escultor Michelangelo di Bernardino (1470-1540), al terminar la peste, hacia 1524, formó una compañía de pintores, escultores y orfebres (14). Además, a menudo los orfebres eran también expertos medallistas, escultores y arquitectos. Es el caso de Alessandro Vittoria (1525-1608), colaborador de Jacopo Sansovino que trabajó junto a Palladio y a Veronés como maestro de los estucos de la villa Barbaro-Volpi en Maser (15), o de Jacopo da Trezzo, orfebre italiano que llegó en 1584 a la corte de Felipe II por recomendación de Pompeo Leoni, para encargarse del trabajo de arquitectura y de orfebrería que requería el tabernáculo diseñado por Juan de Herrera para el retablo de la Basílica de El Escorial (16), y dos años más tarde ya se denominaba «*escultor de su magestad*» (17).

Los tratadistas españoles imitaron a los italianos, aunque el debate fue un poco más tardío y probablemente pesaron más los intereses de prestigio social y económico que los que afectan a la conciencia del propio artista como creador de obras de ingenio.

El primer alegato conocido hasta el momento en lengua castellana sobre la liberalidad de las artes y el libro más directamente dedicado a resolver esa cuestión es la *Noticia general para la estimación de las artes*, publicado por Gaspar Gutiérrez de los Ríos en 1600. No solo atiende a la pintura y la escultura, sino que incluye la platería, la tapicería y el bordado de matiz, actividades creativas unidas por la necesidad de utilizar el dibujo y por su imitación de la naturaleza. Dice el autor que «por la gente vulgar e idiota, sin ingenio y conocimiento de virtud se menosprecia estas Artes, de la manera que las perlas y piedras preciosas por los puercos...» (18).

Pero ya antes de esta publicación, cuyo origen está en la defensa de los artífices en un pleito suscitado en Madrid en 1597, sobre el que volveremos más adelante, la tratadística hispana hace referencia al asunto. Diego de Sagredo pone en boca de Tampeso la diferenciación entre los oficiales mecánicos y los liberales y establece una clara prelación de la pintura y la escultura sobre otras actividades artísticas y, en concreto, sobre la platería. Dice de los primeros que son los que «trabajan con el ingenio y con las manos, como los canteros, plateros, carpenteros, cerrageros, campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber e ingenio. Pero liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio, como son los gramáticos, lógicos, retóricos, arisméticos, músicos, geométricos, astrólogos, con los cuales son numerados los pintores y escultores, cuyas artes son tan estimadas por los antiguos que aún no son por ellos acabadas de loar, diziendo que no puede ser arte más noble ni de mayor prerrogativa que la pintura que nos pone ante los ojos las historias y hazañas de los passados...» (19).

Felipe de Guevara, al final de sus *Comentarios de la pintura*, anota una frase que, con ser la única en todo el texto que afecta a la demostración teórica de la nobleza de este arte, es la más idealista definición de la pintura que se puede encontrar en un libro castellano del siglo XVI: pintar es demostrar las ideas con las manos (20).

Pero eso no significa que los pintores hayan obtenido el reconocimiento al que aspiraban ni su actividad se considere liberal. Francisco de Villalpando hace apología de su oficio de arquitecto -una de

sus ocupaciones, porque como rejero mostró su maestría en las rejas de la capilla mayor y del coro de la catedral de Toledo- y de los de pintor y escultor, al tiempo que se queja de la poca estima en la que se tiene a los que practican estas artes, pues dice que «son tan mal premiados de los que lo avían de ser, que tienen por mejor ser tenidos por hombres baldíos que tener nombre de artistas. Y no es de maravillar, porque considerando en quan poco son tenidos los que en las tales artes se emplean, sino fuesse por ser algunos constreñidos de necesidad en ellas no se ocuparían especialmente viendo que delante de un príncipe u otro señor es en más tenido uno que no tenga nombre de artista, aunque sea baxo e de ningún fruto, que otro que lo sea y tenga sin el arte otras partes mejores» (21). Es decir, que a mediados del siglo XVI, a pesar de los esfuerzos de los teóricos, ni el arte de la pintura ni el de la escultura habían alcanzado la estima que sus artistas deseaban; se consideraba, incluso, que envilecían a quien lo practicara. Otra prueba de ello es la “Regla y establecimientos nuevos de la Orden de Santiago”, redactados en 1563, que inhabilitaban para entrar en la Orden como caballeros a aquéllos que practicaban oficios viles y mecánicos y citaba expresamente: «platero o pintor que lo tengan por oficio», equiparando ambas actividades (22). Es bien sabido que casi un siglo más tarde aún Velázquez tuvo problemas para ingresar en la orden de caballería debido a su dedicación a la pintura.

En lo que se refiere a la platería, amén de las referencias anteriores, que la sitúan una de ellas (Sagredo) por debajo de la pintura y la otra (Regla de la Orden de Santiago) en una posición equiparable como oficios ambos serviles, dos de los tratados más importantes y con más repercusión en la literatura artística posterior le dedican especial atención y señalan explícitamente su liberalidad y nobleza. Uno de ellos es el ya aludido de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que defendió a los plateros junto a los pintores, escultores, tapiceros y bordadores en el pleito de 1597 contra el concejo de Madrid que les reclamaba la contribución para la leva de soldados. En él justifica la liberalidad de la platería fundamentalmente por el uso que requiere del dibujo y explica que no llama artífices plateros «a todos los que tratan el ministerio de la plata y oro, sino solo a aquéllos que dibujan, esculpen y relievan, en pequeño o en grande, figuras e historias al vivo, de la manera que se hace por artífices escultores» (23).

El otro tratado dedicado a la platería, aun cuando su título no lo haga explícito, es la *Varia Commensuración para la arquitectura y la esculptura*, primer tratado de escultura escrito en España, uno de los primeros editados de arquitectura y el segundo de platería, después del *Quilatador de oro, plata y piedras*, obra también de Juan de Arfe pero dedicada exclusivamente a tratar aspectos técnicos del trabajo de los metales preciosos. En el prólogo de la *Varia Commensuración* Arfe hace una declaración de principios en la que defiende la platería como arte liberal que requiere de los conocimientos de la arquitectura y de la escultura. Justifica esa necesidad aludiendo a que los principales escultores y arquitectos de la Antigüedad fueron maestros en labrar los metales, y no solamente en la realización de figuras sino también en la fabricación de vasos y otras piezas que ahora labran los plateros; dice que antiguamente no había diferencia entre los escultores y arquitectos y los que ahora se llaman plateros y, así, los preceptos de los unos son necesarios para los otros. Por tanto, Juan de Arfe, a diferencia de Gutiérrez de los Ríos, defiende la ingenuidad de la orfebrería no solo en su faceta más próxima a la escultura, es decir, la creación de figuras y relieves, sino también en la elaboración de piezas propias de los plateros (24).



## Privilegios y exenciones de los plateros

El siglo XVI es la Edad de Oro de la platería española. Durante este tiempo los orfebres hispanos lucharon por la consideración de su actividad como un arte liberal frente a las denominadas artes mecánicas. En esa batalla, en la que había sido pionera la pintura italiana, se hizo especial hincapié en las ventajas prácticas que la nobleza del arte llevaba consigo, especialmente la exención del pago de impuestos o alcabalas por la venta de las obras. Lo cierto es que los plateros fueron los primeros en conseguir dicha exención, diferenciando la creación artística de un contrato de compraventa («*do ut facias*» en lugar de «*do ut das*»), uno de los argumentos que serían más utilizados en la defensa de la liberalidad de la pintura en el siglo XVII (25). Precisamente Juan de Butrón se refirió a la posición de la platería cuando afirmó que los pintores españoles podían ser tan libres de pagar alcabala como los orfebres quienes, de acuerdo a las leyes promulgadas por Fernando e Isabel, pagaban impuestos solo sobre sus materiales y no por su trabajo (26).

En efecto, los Reyes Católicos, al legislar sobre las alcabalas dispusieron que se aplicasen a toda clase de compraventa de bienes muebles, inmuebles y semovientes en una cuantía del 10%. Los plateros figuraban exentos por el oficio siempre que trabajaran con material ajeno; si labraban el propio, tenían que pagar sólo sobre el valor del material (27).

Esta consideración del trabajo del platero, no como contrato de compraventa sino del tipo «*do ut facias*», fue alegada en el siglo XVII por los pintores que pretendían la misma exención. Felipe II lo ratificó al extender a los plateros americanos el privilegio del que gozaban los castellanos disponiendo: «Que no paguen alcabala por la labor y sí del oro que labraren o hicieren labrar para vender» (28).

La exención de alcabalas por la actividad fue un reconocimiento temprano de la liberalidad del trabajo de los plateros. Sin embargo, en otros campos aún tendrían que defender su superioridad profesional respecto a los oficios mecánicos.

Una de las circunstancias que más documentación ha generado a ese respecto es la prohibición de llevar seda en los vestidos, impuesta a los oficiales y sus mujeres en 1523. Al año siguiente los plateros de Toledo consiguieron la exención (29). Pero mayor repercusión tuvo el pleito que ganaron los palentinos en su alegación contra la pragmática de 1551 que reiteraba la misma prohibición (30). La sentencia reconocía que «*no se proybía a los artifizes y plateros el taer de la seda porque su Arte no hera ofizio y ansi los Derechos les nombraban artifizes y no oficiales*» (31). Es interesante la alusión a que en el derecho estaba consagrado el término artífice para el platero y, sobre todo, el reconocimiento de su diferenciación profesional respecto a los oficiales.

Así, los orfebres y sus mujeres, al contrario que los practicantes de oficios mecánicos, ya no estaban afectados por la prohibición de vestir sedas (32), pero lo más importante fue el precedente que esta exención sentó a la hora de dirimir otras causas en defensa de la liberalidad de la platería.

Otro de los asuntos que indujo a los orfebres a reivindicar la condición de arte para su actividad, fue la supresión de las cofradías particulares de oficios, dictada por pragmática de Carlos I en 1552, y la orden de

que fueran los regimientos quienes nombrasen los veedores para juzgar la producción que salía al mercado (33). El intento por parte de los poderes municipales de llevar a la práctica esta legislación provocó en los años siguientes la reacción de diversas cofradías de plateros, que consiguieron eludir la referida ley con la alegación de que no eran oficiales sino artífices, según había sido admitido en el pleito de los plateros palentinos antes mencionado (34). El argumento quedó confirmado por varias reales ejecutorias que consagraron en adelante la condición de artistas para los plateros. Fue el caso de la hermandad sevillana de San Eloy que, además de reivindicar la condición de artistas para sus miembros, mantuvo entre 1554 y 1566 un pleito contra los marcadores que pretendían nombrar los reyes (35). Su intención primordial era continuar su existencia como corporación y mantener sus derechos en lo relativo al marcaje de la plata, es decir, que los pesos, pesas y marcas continuasen en poder de los veedores de la asociación gremial. A lo largo del pleito se hace alusión a la preeminencia del gremio de plateros sobre otros gremios, especialmente cuando se defiende que es un arte noble porque que necesita algunas artes liberales, como geometría y perspectiva.

Pleitos similares, y con los mismos argumentos, ganaron los plateros por otras causas, como el repartimiento para costear las danzas del Corpus. En 1578 se dictó una provisión real a favor de los plateros de Toledo en la que se ordenaba «no se les repartiese en tiempo alguno marabedises contra su voluntad para la fiesta del Corpus...» (36). En 1580 la cofradía de San Eloy de dicha ciudad ganó la apelación ante el Consejo Real contra un auto y sentencia dictados por el corregidor por el que les condenaba a pagar dos ducados para ayuda de una danza del Corpus Christi que habían de sufragar varios gremios. Alegaron que eran «*oficiales de Arte, que era cosa muy distinta de los officios de las partes contrarias*» (37). El Consejo anuló el auto del corregidor y la Platería consiguió, como Arte, la exención de costear las danzas del Corpus toledano que habían sido sufragadas, hasta entonces, por nueve oficios.

Tampoco consideraban los plateros que tuvieran obligación de participar en el mantenimiento de soldados. Este asunto generó un pleito en 1597 contra el concejo de Madrid cuya alegación fue redactada por el abogado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que asumió la defensa común de pintores, escultores, plateros, tapiceros y bordadores. El corregidor de la Villa había solicitado a las cofradías la lista de los individuos adscritos a ellas para el reclutamiento de soldados y, al negarse los mayordomos de San Eloy a dar cuenta de ello, ordenó su encarcelamiento. Los artífices plateros habían contestado que «por ser Arte el oficio de plateros no estaban obligados a dar soldados ni que se les repartiese cosa alguna» (38).

El sentimiento de superioridad de los plateros respecto a los oficios manuales debió acentuarse progresivamente. En algunos contratos burgaleses de la segunda mitad del siglo XVI se advierten enmiendas realizadas con el fin de sustituir el término oficio por el de arte, seguramente a petición del platero (39). En la Regla de la Cofradía de Madrid, redactada en 1575, se utilizaba el término oficio para designar el ejercicio de la platería; en las Ordenanzas de 1637 se sustituyó cuidadosamente por el de Arte, incluso en aquellos párrafos que reproducían literalmente el texto de 1575 (40).

El desenlace de todos los pleitos citados fue satisfactorio para la Platería y rentable desde el punto de vista económico, pero no definitivo para su consideración, pues a lo largo del siglo XVII siguen

sucedíéndose las reclamaciones que insisten en la naturaleza liberal de la actividad como justificación para no contribuir con los gremios. Además, los conflictos sobre la ingenuidad del ejercicio de la platería debieron ser frecuentes y su equiparación a otros oficios manuales parece un argumento habitual de sus detractores.

### **Consideración social**

Para conocer el estatus social de los plateros y la consideración de su trabajo en la vida cotidiana habría que analizar diferentes parámetros y compararlos con los de otros grupos artísticos (41). No se pueden obtener conclusiones válidas sin un estudio estadísticamente significativo que permita valorar los diferentes casos dentro del conjunto general y en comparación con otros colectivos, lo que sobrepasa ampliamente la intención de esta subponencia. Únicamente vamos a hacer un recorrido por diferentes aspectos que deberían tenerse en cuenta y a ilustrarlos con algún ejemplo, sin la pretensión de establecer doctrina al respecto sino sólo como forma de aproximarnos a una realidad social de la que aún nos falta mucho por conocer.

El contacto con los metales preciosos y la capacidad de control sobre ellos, así como la categoría de los clientes y la elaboración de sellos, medallas y otros objetos de representación, otorgaban a los plateros un prestigio y un peso social que no poseían otros grupos profesionales. Tal vez por eso se preocupó el Ayuntamiento de Burgos cuando algunos plateros, siguiendo el curso de la población que se desplazaba hacia los barrios bajos, comenzaron a aproximar su residencia y sus tiendas a la Llana. En 1536 la Chancillería confirmaba una Provisión de los Reyes Católicos sobre la obligatoriedad de que los plateros vivieran en el barrio alto y se mantuvieran juntos en la calle Tenebregosa, una de las más animadas de esta zona en la primera mitad del siglo XVI. El texto decía que el oficio era de tal calidad que obligatoriamente el público tendría que acudir allá donde estuviesen. Recordaba que la platería era «*el principal oficio para el hornato de dicha calle*» y que «*a causa de darles el dicho sitio se despobló la calle de la platería vieja en la que antes solían vebir [la calle de las Armas]*» (42).

Si en este caso el peso específico que tenían en la ciudad obró en contra de sus intereses de libre establecimiento, en otros les reportó algún privilegio, como les ocurrió a los plateros de la calle Costanilla de Valladolid, que fueron eximidos de alojar en sus casas a personas de la comitiva real debido a que tenían mucha riqueza en metales y piedras preciosas y la mayor parte de él pertenecía a gente noble (43).

### **La corporación**

Las corporaciones de plateros alcanzaron una gran fuerza en algunas ciudades europeas desde fechas muy tempranas. Sirva de ejemplo el caso de Londres, cuya Compañía de orfebres era en 1180 el más poderoso de los dieciocho gremios que fueron multados por la Corona por haberse constituido como asociaciones sin contar con la debida autorización; en 1368 estaba formada por 135 miembros y en 1465, cuando León de Rosmithal visitó la ciudad, la integraban ya 400 maestros, sin contar los oficiales.

En la Península Ibérica la mayoría de los que hoy llamamos artistas no tuvieron gremio propio hasta finales de la Edad Media. Los orfebres, como otros muchos artesanos, sintieron la necesidad de asociarse con fines de protección y control, pero, a diferencia de otros oficios, desde muy temprano constituyeron corporaciones independientes y con un carácter prácticamente exclusivo, a pesar de no rechazar explícitamente, en principio, a los que practicasen otra profesión.

No existe uniformidad en cuanto a la fecha, denominación (cofradía, hermandad o gremio) y ordenanzas de las corporaciones surgidas en las diferentes ciudades españolas. A la cofradía, en principio, le competen los asuntos religiosos y aquéllos relacionados con la beneficencia; al gremio, los aspectos profesionales: garantía de calidad del trabajo realizado, formación de los profesionales, control de la competencia,... Las agrupaciones más antiguas aparecen con el nombre de cofradías, con el que era más sencillo obtener el permiso de asociación, y realmente en sus Reglas sólo figuran la asistencia social a los miembros y la celebración de la festividad del santo Patrón, San Eloy. Sin embargo, en la mayoría de los casos, debido a la especialización de oficio de los congregantes, pronto comienzan a regularse asuntos laborales por lo que se ha hablado de cofradías de oficios o cofradías gremiales (44).

La corporación de plateros más antigua es la de Valencia, cuya regla fue confirmada en 1298 por Jaime II, aunque luego sufriera una supresión transitoria (45); en Sevilla, la Hermandad de San Eloy gozaba de regla en 1341, mientras que las primeras noticias sobre el gremio llevan a situar su inicio en 1344 (46); en Barcelona se dictaron las primeras Reglas en 1381 y las primeras ordenanzas gremiales datan de 1402 (47); la cofradía salmantina se instituyó en 1450 y la vallisoletana en 1452 (48).

Existe un paralelismo con otras profesiones artesanales en el sentido de que no se tienen en cuenta aspectos intelectuales, de reflexión sobre el sentido del oficio. Sin embargo, es excepcional el hecho de que los plateros aparezcan desde sus orígenes con carácter especializado, pues lo habitual fue que se agruparan artesanos de distintas profesiones en una misma cofradía, ya que las finalidades declaradas en la asociación no tenían carácter profesional. Así, por ejemplo, los azulejeros valencianos se unieron en 1483 al gremio de albañiles; en 1498 se separaron y 2 años más tarde ya se hicieron ordenanzas con normas específicas para ellos (49). En Mallorca, los pintores constituyeron una cofradía o colegio en 1486, pero en 1511 solicitaron instituir una asociación con los bordadores y fundaron el "*Collegi de Brodadors y Pintors*", o "*Confraría de nostra Dona de la Clastra*". Más tarde ingresaron también en ella los escultores, convirtiéndose en la "*Confratría brodaderiorum, pictorum et imaginariorum*". Los pintores no de independizaron hasta 1602 (50).

La intromisión de las cofradías en la regulación de distintos aspectos de la vida laboral motivó el descontento de las autoridades, tanto municipales como del reino, a las que competía la legislación sobre dichas cuestiones. Ya las Partidas de Alfonso X habían tratado de limitar la función de estas asociaciones a fines religiosos y benéficos y las Cortes de 1371, ante las quejas que provocaban los acuerdos corporativos, pidieron a Pedro I que las disolviera y prohibiera a los oficios formar cofradías particulares.

El problema se agravó en la medida en que tales cofradías gremiales tendieron a la especialización

de oficios y comenzaron a ejercer un verdadero control sobre la producción. En el siglo XVI se produjo un distanciamiento entre las cofradías religiosas y las cofradías de oficios, reconvertidas en gremios, que alcanzaron en esta centuria su verdadero desarrollo. Es entonces cuando se establecieron nuevas disposiciones legales que trataban de limitar su capacidad de maniobra. Las Cortes de Madrid de 1551 pidieron la supresión de cofradías de un solo oficio para evitar acuerdos de autoprotección (51); la Pragmática que ordenó disolverlas e imponía veedores de nombramiento municipal se publicó en 1552 y repercutió en diferentes pleitos que, como ya vimos, se resolvieron a favor de los plateros.

La inscripción en una corporación profesional era algo perfectamente normal en la organización del trabajo artístico e, incluso, era requisito indispensable para poder ejercer libremente la profesión y asumir contratos de trabajo. Pero no sólo en España, en donde los artistas no habían conseguido la consideración de arte liberal para su actividad, sino también en la Italia del *Quattrocento*. Tenemos un ejemplo en Ghiberti que trató de inscribirse en la Corporación de los orfebres de Florencia pero, al encontrarse con problemas para que fuera aceptado su ingreso, durante un tiempo, en 1426, estuvo matriculado en la de los escultores y arquitectos (52).

Al mismo tiempo, los esfuerzos de los artistas por conseguir el reconocimiento de su actividad como arte liberal y diferenciado de los oficios les llevó a rechazar esa consideración gremial y a buscar una denominación diferente para sus corporaciones. Pero eso no alteró la esencia de las instituciones tradicionales y la adscripción a alguna de ellas; ya fuera bajo el nombre de cofradía, gremio o Arte, continuó siendo lo más usual hasta que se generalizaron las instituciones académicas y sólo desapareció definitivamente a partir de la disolución de los gremios en las Cortes de Cádiz de 1813.

Cuando se publicó la Pragmática de supresión de las cofradías de un solo oficio, con el fin de evitar los acuerdos de autoprotección, los plateros de diferentes ciudades comenzaron a alegar la ejecutoria que habían ganado sus compañeros de Palencia en relación a la prohibición de utilizar seda en los vestidos y que había consagrado legalmente su preeminencia sobre los oficios mecánicos. La distinción entre oficio y artífice platero hizo que cada vez fuera más frecuente sustituir el término oficio, en relación con la actividad de los plateros, en favor de la expresión «arte de platero» (53).

Los orfebres madrileños eligieron la denominación «Arte de platería» para designar al conjunto de todos ellos, no solo la actividad, frente al término gremio (54). Con ello no hacían sino poner de relieve la superioridad de la profesión frente a los oficios mecánicos o manuales.

En la *Apología histórico-política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de los plateros*, impresa en 1700, haciendo gala de cierta falta de memoria, pero sin faltar totalmente a la verdad, se dice que nunca han tenido «nombre ni respeto de gremio, antes bien las leyes de Castilla siempre le han excluido de este significado» (55).

La estructura y organización de los talleres, con maestros, oficiales y aprendices no diferían de las de otros oficios artísticos. También eran similares los exámenes de pasantía, de los que conocemos cartas y libros de dibujos desde comienzos del siglo XVI (56).



## Cargos y actividades desempeñados

Uno de los puestos de mayor consideración para los artistas en general era el de responsable, en su especialidad, de la iglesia mayor. Al cargo de platero de la catedral accedieron los maestros más cualificados de las distintas diócesis. El nombramiento implicaba una tarea de carácter meramente artesanal, como era el mantenimiento y limpieza de los objetos de plata, a cambio de un salario generalmente no muy alto y, en ocasiones, del disfrute de una casa perteneciente al cabildo. Una labor equivalente cumplían otros oficiales de la fábrica, como el bordador, el casullero, el librero o el pintor (57). Pero, al mismo tiempo, situaba al artífice en una posición ventajosa sobre los demás a la hora de labrar las piezas nuevas que la sede requiriese, le proporcionaba la clientela de parroquias que querían contar con obras similares a las del templo mayor, el contacto directo con maestros de otras artes y el prestigio social vinculado al cargo (58).

Fuera del ámbito religioso, existió el cargo de platero del rey, que podía ser ocupado por varios orfebres a un mismo tiempo. Entre los oficiales del rey Santo había tres «*arinteros de don Fernando*» encargados de la plata que formaban parte de la criazón del monarca (59). Los «*orebzes del rey*» Alfonso X, Simon, Giralt y Johan, obtuvieron posesiones en el repartimiento de Murcia. Simon debía gozar especialmente del favor real porque se le entregaron casas en esa ciudad y además poseía otras en el centro de Sevilla, muy cerca del Alcázar, al igual que Johan Pérez, «pintor del rey» (60). Pedro el Ceremonioso une la expresión «familiar y doméstico nuestro» a la de «*argenter de la Casa del Senyor Rei*», lo que constituye una muestra del aprecio que sentía por sus plateros reales (61). Los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II también tuvieron plateros a su servicio. Manuel Correa acompañó al aún príncipe Felipe en su viaje a Alemania (1548-1551) junto con otros artistas y en la plica de su testamento cerrado, en 1573, se titula «*platero de plata de su Magestad*». Al morir, su salario por ese oficio era de 22.500 maravedís anuales; pero, además, el rey le había nombrado contraste de Corte y, en razón de ese cargo, tenía derecho a casa de aposento y salario de 15.000 maravedís al año (62).

Otros cargos próximos a la Corte que desempeñaban los plateros eran los de Marcador Mayor del Reino y Ensayador de la Casa de la Moneda, este último muy ambicionado por su prestigio y retribución. Juan de Arfe consiguió de Felipe II el nombramiento y, al final de su vida, solicitó al rey que se lo otorgase a su yerno, Lesmes Fernández del Moral.

En el ámbito municipal, los orfebres ejercían el control sobre los metales y el mercado de la plata a través de los cargos de contraste y marcador. No era una ocupación menor, pues en algunos casos recibían por ella una remuneración importante. En una localidad de mediana relevancia, como Medina de Rioseco, aunque ciertamente con una actividad comercial importante, Pedro Núñez, nombrado contraste en 1520, cobraba 10.000 maravedís (63).

Fuera del desempeño de su actividad profesional algunos plateros consiguieron alcanzar otros puestos a los que no era fácil acceder desde la condición servil de artista; a principios del siglo XVII José Velázquez Medrano llegó a ser alcalde ordinario de Pamplona y entre 1614 y 1617 fue regidor de la ciudad (64).

Juan Álvarez de Peralta accedió al puesto repostero de camas de Felipe IV quien, ante las quejas de sus colegas que se negaban a admitir entre ellos al platero, sentenció en 1657 que «el oficio de platero no es mecánico» (65).

Por lo demás, su actividad habitual se desarrollaba en el taller, entre los encargos que recibía y las piezas que labraba para vender en la tienda. Sería muy interesante poder comparar la remuneración del trabajo de los plateros con la de los pintores o los escultores, pero resulta una tarea harto complicada debido a que depende de múltiples factores difíciles de cuantificar. Entre las circunstancias que habría que tener en cuenta están la capacitación de cada artífice y la demanda de obras que tiene; el lugar y el momento en que se encarga la obra y el promotor de la misma. Por ello sólo cabría comparar los precios que se pagaban a artistas de similar consideración profesional, en un mismo marco geográfico y cronológico y por parte del mismo cliente. Pero, además, existen otras variables como son el tipo de obra y la labor que esa obra lleve. Incluso un mismo artista recibe cantidades diferentes por trabajos similares, como le ocurrió a Juan de Arfe con las diferentes custodias procesionales que labró. En el caso de la orfebrería, en la segunda mitad del siglo XVI el precio medio de hechura por marco de plata era de 6 ducados; pero las obras normalmente no se contrataban a destajo, sino a tasación (aunque casi siempre se utilizaba un sistema mixto) y existían diferencias entre unos artífices y otros que pueden cifrarse entre 3 y 14 ducados el marco de hechura. Además, tampoco se valoraban igual las piezas lisas o las que llevaban figuras y relieves.

Una idea de la valoración, al menos económica, de las distintas artes podría obtenerse comparando los salarios de los artistas de la catedral. Por ejemplo, en Toledo, en 1576, Nicolás de Vergara cobraba como maestro de la catedral un salario de 24.000 maravedís anuales; el pintor Luis de Velasco, 7.000; el escultor, 8.000 y el vidriero, 30.000 maravedís (66). No figura el salario del platero. Probablemente a nadie le extraña que el maestro de obras tuviera una remuneración más alta que el pintor y el escultor, pero sí sorprende, al menos desde nuestra mentalidad actual, que el vidriero tenga el salario más alto de todos. En cualquier caso, hay que tener presente la posibilidad de que dependa de la empresa concreta en la que estuviera involucrada la catedral durante esos años. El problema se plantea también cuando vemos que no existe relación lógica entre los salarios pagados en una misma sede a dos maestros del mismo arte en fechas relativamente próximas y, por lo tanto, es prácticamente imposible llegar a conclusiones válidas de carácter general (67).

En general, está claro que un maestro de platería con cierta reputación alcanzaría unos ingresos suficientes para tener un buen nivel de vida. Ello no impedía que quisieran acrecentar su poder adquisitivo con otras actividades de carácter mercantil o inmobiliario de las que tenemos sobradas noticias y que concurren, muchas veces, en plateros con un importante volumen de encargos y reconocimiento profesional. Entre otros muchos, se puede citar a Hernando de Ballesteros el Viejo, que obtenía pingües beneficios con la compraventa de esclavos, o a su hijo, Hernando de Ballesteros el Mozo, que se denomina a sí mismo «mercader de oro y plata» (68). Más frecuente era el arrendamiento de tierras, viñas y casas propias u obtenidas en censo de por vida. En esto también los orfebres coinciden con otros artífices de posición económica desahogada. Cuando el convento de San Benito de Valladolid dio terrenos a Alonso Berruguete para edificar sus casas principales le exigió que no abriera taberna ni tuviera en ellas más vino que el del

propio consumo, lo que significa que la venta de étlico constituía un saneado ingreso y el monasterio temía que Berruguete pudiera establecer competencia (69).

Estar al servicio del rey, de la catedral o tener cargos administrativos era causa de consideración social. También lo era preciarse de hidalguía y se utilizó como una de las razones para la defensa de la nobleza de las artes. No fueron muchos los artistas que la poseyeron. Alonso Berruguete, antes aludido, constituye casi una excepción: miembro de la clase media urbana de los caballeros, aunaba cargo institucional y un pequeño señorío de villa o aldea y, además, ejercía de pintor y escultor; fundó un mayorazgo, era escribano del crimen y, según Palomino, Carlos V le honró con el oficio de ayuda de cámara. También Juan de Herrera, Sánchez Coello o el escultor burgalés Bartolomé Ordóñez figuraban entre los hidalgos (70).

En el campo de la platería se encontraba entre este grupo privilegiado un porcentaje similar. En el rico ajuar de Hernando de Oñate el Mayor se incluía un repostero con el blasón familiar; Luis de Suescun utilizó el león heráldico de su apellido en el troquel personal de platero (71); Cristóbal de Vergara, autor de la custodia de Medina del Campo, expresó en sus mandas testamentarias el deseo de ser enterrado el monasterio de San Francisco de esa localidad, en una de las cuatro tumbas que tenía «junto a un pilar que tiene una piedra con mis armas» (72).

Probablemente el caso más notable, por conocido, es el de los Arfe. Antonio estuvo preso tres años hasta concluir el proceso de probanza de hidalguía, condición que le eximía de la pena de cárcel por deudas (73). Cuando su hijo Juan fue encarcelado por razones similares, solamente tardó dos meses en presentar dicha probanza y, en el proceso, los testigos aludieron a las cartas de nobleza que poseía su abuelo, Enrique de Arfe, y a las actividades que compartía con la cofradía de caballeros y escuderos de León (74).

\* \* \* \* \*

Después de terminar la custodia de Sevilla y la *Varia Commensuración*, las dos obras más señeras de la orfebrería hispana desde el punto de vista práctico y teórico, respectivamente, y en las que se puso de manifiesto con mayor claridad la nobleza y liberalidad del arte de la platería, Juan de Arfe se ofreció a hacer una custodia procesional para la catedral de Burgos. Cinco años más tarde, en 1593, se desencadenaba el pleito por llevar el pendón en la procesión del Corpus y da la impresión de que Arfe desprecia la platería y se siente más importante denominándose arquitecto y escultor.

La explicación debe ser otra. Hay numerosas razones que indican que Juan de Arfe no creía que el arte de la platería estuviera por debajo de la escultura, además de la defensa acababa de hacer en la *Varia Commensuración* (75). Antes del pleito siempre se había denominado platero, incluso en los escritos dirigidos al cabildo de Burgos; sólo en el documento de tasación de los cetros que Alonso González hizo para Torquemada, en 1589, aparece como escultor de oro y plata. También se llama escultor cuando contrata los ciriales para el convento del Carmen de Valladolid, pero estamos hablando del año 1595 y es probable que en ese momento lo haga de forma ostentosa porque aún no se ha resuelto el pleito. Había recibido trato y honores similares a los de los grandes artífices de la pintura o la escultura de su tiempo. Mantenía relación con escultores como Esteban Jordán, un artista de elevada posición económica

y social, que poseía altar propio en la parroquia de San Ildefonso de Valladolid, que en su instrucción de mayorazgo dejó ordenado que tanto su hija como los que la sucediesen debían contraer matrimonio con gente que no tuviese oficios «bajos y mecánicos» y que, sin embargo, afirma tener amistad con Arfe desde hacía treinta años y firmó, en su nombre, el contrato de la custodia del Carmen de Valladolid (76). Por estas fechas hay artistas en los círculos en los que él se mueve que practican las dos artes, sin menosprecio de ninguna de ellas; por ejemplo, en Burgos tiene abierto su taller Jerónimo Corseto, escultor y platero a un mismo tiempo (77), y en la Corte está trabajando Jacopo da Trezzo, a cuya interdisciplinarietà ya he hecho alusión anteriormente. Un indicio más de la valoración y aprecio que Arfe siente por la orfebrería y sus artífices es el hecho de que en 1592 su única hija, Germana, contrajo matrimonio con un platero.

¿A qué responde entonces su actitud? Frente al Parnaso sevillano en donde el orfebre se había convertido en un verdadero humanista, a finales del siglo XVI Burgos era una ciudad relativamente provinciana. Juan de Arfe no tenía intención de residir mucho tiempo allí; pretendía continuar vecindado en Valladolid, en donde también estaba construyendo la custodia grande de la iglesia mayor y en donde esperaba la llamada del rey para pasar a su servicio. Pero el cabildo burgalés le impuso establecer un taller en la ciudad en donde labrase la obra y del que las piezas que fuera terminando no saliesen sino para ser guardadas a buen recaudo por el canónigo fabriquero.

También le impuso que compartiera el trabajo con artífices de la localidad. Pero Juan de Arfe no tenía intención de convivir, ni menos de compartir tareas y, consecuentemente, beneficios, con los plateros burgaleses. Colaboraron con él algunos de los oficiales que estaban a su servicio y, debido a la insistencia del cabildo, finalmente prometió dar a labrar cuarenta marcos de plata a Nicolás de Alvear que ostentaba desde hacía años el cargo de platero de la catedral

Su posición social y su reconocimiento profesional estaban por estos años en el cénit de su carrera. Recibía multitud de encargos por parte de la Iglesia, del rey y de la nobleza, cobraba los precios más altos que se conocen (bien es cierto que los capitulares de Burgos iban a pagarle menos que los de Sevilla y que los de Valladolid) y era solicitado como tasador por orfebres de las provincias vecinas, probablemente porque sus valoraciones eran altas en señal del aprecio que sentía por este arte y del nivel al que quería colocarlo.

Sin embargo, su relación con los plateros burgaleses no era buena. Por un lado, no quiso inscribirse en el gremio. Podría parecer un testimonio de su concepción liberal de la actividad artística, pero hemos visto que era prácticamente obligado para todos los artífices y lo cierto es que él era cofrade de Nuestra Señora del Val y San Eloy de Valladolid, en donde había ocupado los dos cargos principales: mayordomo (1567) y alcalde (1570). Por lo tanto, su negativa puede interpretarse como un desprecio hacia los orfebres de Burgos. Por otro lado, la presencia de Arfe en la ciudad significaba una fuerte competencia para los obradores burgaleses y, encima, no quería compartir trabajo con ellos. Probablemente ésa fue la causa por la que decidieron, como colectivo, no colaborar en la financiación de la custodia.

La invitación a participar en la procesión del Corpus como portador del pendón más que un honor era

una venganza. Entre otras cosas, parece que el “galán” tenía que disfrazarse. En su lucha por la defensa de la liberalidad de su arte, los plateros habían efectuado protestas por la imposición de salir disfrazados en las procesiones de la manera que lo hacían otros oficios menestrales y, a estas alturas, ese asunto podía resultar especialmente ofensivo para Arfe por su talante humanista y liberal y, además, por su avanzada edad.

Cuando él alegaba que no tenía obligación de hacerlo porque no era vecino de la ciudad ni cofrade de San Eloy, ellos replicaban que llevaba tres años viviendo allí y que tenía casa y tienda, es decir, estaban aludiendo a su obligación de inscribirse en la cofradía. Era una forma de forzarle a formar parte del grupo profesional en el que se resistía a entrar, posiblemente porque quería mantener su libertad personal y de oficio además de impedir cualquier tipo de control sobre los asuntos financieros que traía entre manos. Y la única manera que tenía de zafarse era afirmar que no pertenecía a ese colectivo sino al de los escultores y arquitectos.

Tal vez, incluso, era una forma de invitarle a irse por el daño que suponía para la actividad de los artífices burgaleses la fuerte competencia del taller de Arfe y de la sociedad que formó con su yerno, el platero burgalés Lesmes Fernández del Moral, desde 1592.

En realidad, los escritos de Juan de Arfe en defensa del arte de la platería respondían a una opinión que progresivamente se generalizó entre los orfebres de la segunda mitad del siglo XVI, si bien la mayoría de ellos debía ser ajena a la polémica que se desarrollaba en el *Cinquecento* italiano sobre la primacía de las artes. Vivían en un nivel social similar al de otros artistas y con un reconocimiento legal que los situaba por encima de los oficios menestrales. De hecho, la respuesta que dan a Juan de Arfe, dentro de su aparente ingenuidad, se vale de los argumentos utilizados por el propio teórico en el prólogo de la *Varia* para demostrar la liberalidad de su arte: cualquier buen platero es escultor de oro y plata.



## Notas

1. La Real Orden fue comunicada a la Real Academia de Bellas Artes el 16 de abril de 1782 y está recogida en las Actas de la sesión celebrada el 5 de mayo siguiente (*Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [manuscrito], fols. 205r y ss.)
2. MARTÍ MONSÓ, José: “Pleitos de artistas. Juan de Arfe y el pendón de los plateros de Burgos”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año V (1907), nº 57, págs. 189-196.
3. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 5 vols., Madrid, 1883. Edición digital revisada por Enrique Sánchez Reyes a partir de la *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. I, Madrid, CSIC, p. 171.
4. VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino á tempi nostri*, Torino, Giulio Einaudi, 1991 (1556), p. 15.
- 5 Vid. GÁLLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1995 (1976), págs. 31-51.
6. Son muchas las ediciones que se han hecho del manuscrito. Para este trabajo hemos utilizado la traducida y anotada por Hawthorne y Smith: THEOPHILUS: *On Divers Arts*, New York, Dover Publications, 1979.
7. *Éxodo* 25, 10-30, y 31, 1-11.
8. Entre las diversas ediciones y estudios dedicados a los escritos de Suger, uno de los más completos es el de GASPARRI, François: *Suger. Oeuvres*, Paris, Belles Letres, 1996.
9. *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286). Cifr. YARZA, Joaquín et alt.: *Arte Medieval II. Románico y gótico*, col. “Fuentes y documentos para la Historia del Arte”, vol. III, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1982, p. 229.
10. En Cataluña, por ejemplo, la estabilidad alcanzada a partir del siglo XI y la consiguiente formación de las cortes condales y reales tuvo su repercusión en un aumento del esplendor del culto en las catedrales y monasterios. Fueron dotados con numerosos objetos que, al margen de su valor material y belleza formal, eran auténticos símbolos del sistema feudal debido a los lazos establecidos entre su función y motivación y el poder terrenal y la Iglesia Vid. DALMASES, Nuria y GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, ed. Destino, 1985, págs. 9-11.
11. Una primera aproximación al tema en NICOLÁS GÓMEZ, Dora: “La orfebrería en el tratado de la Pintura y en otros textos de Leone Battista Alberti”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 459-463.
12. CELLINI, Benvenuto: *Due trattati vno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in*

*materia dell'arte della scultura, doue si veggono infiniti segreti nel la vorar le figure di marmo, [et] nel gettarle di Bronzo*, Fiorenza, Valente Panizzi, [et] Marco Peri, 1568.

13. CELLINI, Benvenuto: *Vita*, traducción y anotaciones de SANTERBÁS, Santiago R.: *Vida, anotaciones a la obra de B. Cellini, Vita*, Madrid, Cátedra, 2007, L. I, c. XXXII.

14. CELLINI, B. (2007) op. cit., L. I, c. XXX, p. 108.

15. *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, Barcelona, ed. Planeta-Agostini, 1989, págs. 25-26.

16. Pompeo Leoni comunicó al rey que lo complicado y minucioso del orden corintio aconsejaba la presencia del orfebre Jacopo da Trezzo. Mientras Leoni se encargó de las esculturas, da Trezzo realizó la obra de arquitectura y orfebrería. CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 304.

17. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1916, t. II, págs. 238-239.

18. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia General para la Estimación de las Artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, Lib. III, cap. XVIII, pág. 212. Transcrito en CERVELLÓ GRANDE, José María: *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia General para la Estimación de las Artes*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, vol. I, págs. 105-233.

19. SAGREDO, Diego de: *Medidas del romano*, Toledo, 1526, fol. 7v. (ed. facsimilar Valencia, Albatros, 1976).

20. GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura*, Madrid, 1788 (Cifr. GÁLLEGO, J. (1995) op. cit., pág. 59).

21. VILLALPANDO, Francisco de: *Sebastián Serlio. Tercero y quarto libro de architectura*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, fol. 2v. (ed. facsimilar Valencia, Albatros, 1977).

22. Cifr. MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 473.

23. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G. (1600) op. cit., Lib. III, cap. III, p. 128.

24. ARPHE Y VILLAFÁÑE, Juan de: *De Varia Commensuracion para la esculptura y architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 (ed. facsimilar Valencia Albatros ediciones, 1979), s/f.

25. Las alcabalas habían sido establecidas por Alfonso XI en 1342 para la guerra contra los moros y la conquista de Algeciras.

26. BUTRÓN, Juan Alonso de: *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 comunmente se reciben*, Madrid, Luis Sánchez, 1626. MULLER, Priscila: “Spain’s Golden Age in Silver”, en *Apollo*, 122 (1972), págs. 264-271.

27. Pragmática de 1491, recogida en el llamado Cuaderno Nuevo. *Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor Don Felipe II en el año 1567, reimpressa ultimamente en el de 1775; y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804. Mandada formar por el señor Carlos IV*, Madrid [s.n.], 1805-1807, Lib. IX, tit. 17, ley 9.

28. *Novísima Recopilación...*, Lib. VIII, tit. 13, ley 9.

29. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*, Madrid, Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1983, p. 229.

30. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G. (1600) op. cit., p. 206, y GÁLLEGO, J. (1995) op. cit., p. 70, apuntan Palencia. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit., p. 229, y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: “La cofradía de San Eloy”, en AA.VV.: *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pág. 68, según consta en el Archivo del Gremio de Salamanca, dicen Plasencia.

«Item mandamos que los oficiales menestrales de manos, sastres, zapateros, carpinteros, herreros, texedores, pellejeros, tundidores, curtidores, zurradores, esparteros y especieros, y de otros cualquier oficio semejentes a estos más bajos y obreros y labradores y jornaleros no puedan traer ni trayan seda alguna...» (*Novísima Recopilación...*, lib. VI, tit. XIII, ley I.15).

31. *Nueva Recopilación*, Madrid, 1567, lib. VII, tit. 12, ley 2. Cifr. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit., p. 229.

32. El reconocimiento de ese privilegio se extendió a otros centros plateros (vid. GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *La platería de Pamplona*, Pamplona, 1991, p. 14).

En 1691 el Consejo aclaraba «no comprehenderse en esta pagmática de trages los maestros de obras, plateros, pintores, mercaderes de libros y cirujanos que no fuesen barberos ni tuviesen tienda de tales» (*Novísima Recopilación...*, lib. VI, tit. XIII, ley I).

33. Fue la respuesta a la petición realizada por las Cortes de Madrid.

«Otro si mandamos que las cofradías que ay en estos reynos de oficiales se deshagan y no las aya de aquí adelante aunque esten por nos confirmadas y que a titulo de los tales oficios no se puedan juntar ni hazer cabildo ni ayuntamiento so pena de cada diez mil maravedis (sic) y destierro de un año del reyno. Y porque conviene que los dichos oficiales usen bien de sus officios y en ellos aya veedores, mandamos que la justicia y regidores de cada

*ciudad, villa o lugar vean las ordenanzas que para el uso y ejercicio de los tales officios tuvieren y platiquen con personas expertas y hagan las que fueren necessarias para el uso de los dichos officios... y que cada año la justicia y regidores nombren veedores abiles y de confianza para los dichos officios y que la justicia execute las penas en ella contenidas» (Reales Ordenanzas y Pragmáticas (1527-1567), Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, ms. 12437 (ed. facsimilar Valladolid, Lex Nova, 1987), s/f.*

34. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: **La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600**, Salamanca, Excma. Diputación de Burgos y Junta de Castilla y León, 1998, t. I, p. 70.

35. La real ejecutoria que sentenció el juicio entre los plateros de Sevilla y el delegado del Marcador Mayor dice que «*la premática hecha en el año de 552 en la Villa de Madrid que en efecto manda que se deshagan las cofradías de los oficiales, esta premática no se puede ni debe de estender a los artistas plateros ni habla de ellos porque la premática que habla de oficial no de debe ni a de estender al aurífice ni artista como son los plateros e porque el oficial es cosa muy distinta e apartada del artista, porque el oficial es que hace obra cuya compusición no se requiere ciencia ni arte liberal, e artífice se dize a aquel cuya obra no se puede hazer sin ciencia y alguna de las siete artes liberales*». Vid. SANZ SERRANO, Ma Jesús: **El gremio de plateros sevillano. 1344-1867**, Sevilla, 1991, págs. 39-47 y 196-223, esp. 47 y 200, y **Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros (1341-1914)**, Sevilla, 1996, pág. 92.

36. PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (1999) op. cit., pág. 68.

37. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit., pág. 229.

38. *Ibidem*.

39. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: “Juan de Arfe en Burgos”, en **Burgense**, 35/1 (1994), págs. 249-278, esp. 274.

40. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit., pág. 230.

41. La bibliografía sobre la condición social del artista se refiere en su mayor parte sólo a los pintores o a los arquitectos, pintores y escultores en general, dejando al margen otras artes o aludiendo a alguno de sus artífices de forma tangencial. Son títulos señalados: LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia”, en *A.E.A.*, 61 (1944), págs. 77-103; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro”, en **R.A.B.M.**, 1959, págs. 391-439, y **El artista en la sociedad española del siglo XVII**, Madrid, 1984; GÁLLEGO, J. (1995) op.cit.; CHECA CREMADES, Fernando: **Pintura y escultura del Renacimiento en España**, Madrid, 1983; MARÍAS, Fernando: **El largo siglo XVI**, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, págs. 453-517. Por lo que respecta a la condición del platero cabe señalar las referencias que dan PACHECO, Francisco, **El arte de la pintura**, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 554; y PALOMINO, Antonio: **El museo pictórico y escala óptica**, Madrid, Aguilar, 1947, vol. I, págs. 257-258. Los estudios regionales de platería cada vez son más numerosos y prestan mayor atención a los aspectos sociales en los que se desarrolla la vida de

los orfebres, por lo que únicamente voy a destacar algunos como CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit.; HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> del Carmen: “Consideración social del platero en el siglo XVI”, *Historia Abierta*, nº 30 (2002), págs. 21-24; PESCADOR DEL HOYO, M<sup>a</sup> del Carmen: “Los gremios de artesanos en Zamora”, en *R.A.B.M.*, t. LXXVIII, 1 (1975), págs. 111-188; SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991; PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (1999) op. cit., págs. 57-71.

42. BARRÓN GARCÍA, A. (1998) op. cit., t. I, p. 66.

43. Privilegio concedido por Juan II en 1440 y confirmado por los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II. Es en la ratificación de 1527 en la que se da esta explicación. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, “La cofradía de San Eloy”, en AA. VV. (1999) op. cit., págs. 57-71.

44. Así se denominan los azabacheros de Santiago de Compostela en sus ordenanzas de 1443 (LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Fueros municipales de Santiago y su tierra*, Madrid, 1971, págs. 491 y ss.)

45. IGUAL ÚBEDA, A.: *El gremio de plateros (Ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956, pág. 71; COTS MORATÓ, Francisco: “Un real privilegio de Alfonso V para los plateros de la ciudad de Valencia”, en *Saitabi*, nº 46 (1996), págs. 347-357.

46. SANZ SERRANO, M. J. (1996) op. cit.

47. De 1381 data el privilegio del infante Juan en el que reconoce los estatutos y otorga el derecho de nombrar sus mayordomos en la festividad de San Eloy. Dalmasés i Balañá, Núria de: *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, t. I, págs. 47-48.

48. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *La congregación de plateros de Salamanca*, Salamanca, 1990, pág. 28, doc. 1 del apéndice documental.

49. YARZA, Joaquín et al (1982) op. cit., doc. 99, págs. 278-283.

50. QUETGLAS GAYÁ, Bartolomé: *Los gremios de Mallorca. Breve estudio histórico-sociológico de los Colegios Honorables Menestrales que florecieron en Mallorca desde el siglo XIII hasta el XIX*, Palma de Mallorca, 1980, págs. 195-197.

51. «Otro si, una de las causas principales que havido de las carestías de todas las cosas en estos reynos es que cada officio tiene confradías y ordenanças dellas, y algunas confirmadas por los del vuestro consejo, y otras de obispos y provissores, e que no pueden entrar en ellas sino oficiales de officio, y estos se juntan muchas vezes en el año, y resulta de las dichas juntas poner precio a las cossas que han de vender, y esto veese claro porque no vende uno mas varato que otro, y si uno se encarga de una obra aunque la haga mal si el dueño se enoja con el no hay otro official que la tome, por que dize que va contra ordenança. Suplicamos a vuestra Magestad mande se desaagan



*las tales confradías aunque esten hechas con vuestra licencia ni de provissor: y de aqui adelante no se hagan, ni que los oficiales hagan juntas, y que las justicias e regimientos de los pueblos provean veedores de los officios para que vean lo que esta bien hecho o mal, e ansi no sera menester haver confradías» (Cortes de Madrid, Madrid, 1903, petición CXXX, p. 557).*

52. Para poder inscribirse de forma rápida (¿para poder hacer las puertas del baptisterio?) había alegado una filiación “falsa” que fue descubierta. GARRIGA, Joaquim (ed.), *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, doc. 5, págs. 82-85.

En aquel tiempo, las 21 corporaciones profesionales de Florencia se dividían en 7 *Arti Maggiori* -referidas a grandes actividades productivas y mercantiles, como la seda, la lana y algunas profesiones liberales- y 14 *Arti Menori* -oficios artesanales en general-. Las diferencias sociales y económicas entre los miembros de las dos clases de artes eran muy considerables (SANTERBÁS, S. R. (2007) op. cit., p. 57).

53. BARRÓN GARCÍA, A. (1998) op. cit., t. I, p. 75.

54. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit., pág. 228.

55. *Apología histórica-política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de los Plateros, con los establecimientos y ordenanzas esenciales para su puntual exercicio y observancia precisa de las leyes del Oro y de la Plata en todos los Reynos de España, que la Congregación del Glorioso Platero y Obispo San Eloy, compuesta de sus artífices, saca a la luz y humildemente consagra a los Reales Pies de N. Católico Monarca y Señor Don Carlos II (que Dios guarde). Año 1700. Cifr. PESCADOR DEL HOYO, M. C. (1975) op. cit., págs. 111-188.*

56. Sirva como ejemplo el caso de Valencia, en donde quedaron perfectamente regulados los exámenes en 1505 y se conservan dibujos realizados para la obtención de la maestría a partir de 1510. COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.

57. MARÍAS, Fernando: “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura de la segunda mitad del siglo XVI. II”, en *A.E.A.*, 1983, págs. 19-38.

58. Una referencia la tenemos en el cabildo sevillano que pagaba a Hernando de Ballesteros el Viejo, en 1556, 6.500 maravedís y a su hijo, por el mismo cargo, comenzó a pagarle 26.500 maravedís a partir de 1581. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: “La platería en la catedral de Sevilla”, en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, págs. 575-645, esp. 578.

59. GONZÁLEZ, Julio: *Reinado y diplomas de Fernando III*, 3 vols., Córdoba, 1980/1983-1986, t. I, p. 123.

60. GONZÁLEZ, J. (1980/1983) op. cit., t. I, pág. 313 y t. II, págs. 85-86 (CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, págs. 57-61).

61. MOLINA Y CASTELLÁ, A: “L’argenter de la Casa del Senyor Rei: Una distinció laboral de prestigi”, en YARZA, Jaoaquin y FITÉ, Francesc (eds.): *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó: actes*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, págs. 365-383; DALMASES y BALANÁ, Núria de: “Els argenters de la cort en temps de Pere III”, en *Pere el ceremonios y la seva época*, Barcelona, Consell Superior d’Investigacions Científiques Institució Milá y Fontanals, 1989, págs. 203-207.
62. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Manuel Correa, platero de Felipe II”, en *El arte en las Cortes de Carlos I y Felipe II*, Madrid, 1999, págs. 347-361.
63. A. M. de Medina de Rioseco; Registro de Diego de Barahona, leg. 11, doc. 280 (Cifr. GARCÍA CHICO, Esteban: *Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1963, pág. 9). BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Diputación de Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 65.
64. ORBE, Asunción de y HEREDIA, M<sup>a</sup> del Carmen: *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 20.
65. Juan Álvarez obtuvo el cargo como dote de su esposa, hija del capitán Valderrábano. El conde de Altamira, que salió en su defensa, argumentaba que «el ejercicio de platero no impide entrar en los honoríficos de la república». CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) op. cit., págs. 231-232).
66. MARÍAS, Fernando: “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura de la segunda mitad del siglo XVI. I”, en *A.E.A.*, 1981, págs. 319-340, esp. 320.
67. Vid nota 58.
68. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.
69. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro”, en *R.A.B.M.*, 1959, págs. 391-439, esp. 435.
70. CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, ed. Nerea, 1992, p. 247.
71. ORBE, A. de y HEREDIA, M<sup>a</sup> C. (1998) op. cit., pág. 20.
72. GARCÍA CHICO, E. (1963) op. cit., págs. 16-18.
73. HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> del Carmen, “Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, págs. 197-210, esp. 200.
74. ALONSO CORTÉS, Narciso: “Noticias de los Arfe”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1951, págs. 71-98.

75. Son muchas las publicaciones que tratan sobre Juan de Arfe. Entre las que aportan un mayor número de datos sobre su estancia en Burgos y el pleito mantenido con la cofradía de San Eloy de esa ciudad cabe destacar MARTÍ MONSÓ, J. (1907-1908) op. cit.; BARRÓN GARCÍA, Aurelio: “Juan de Arfe en Burgos”, *Burgense*, 35/1 (1994), págs. 249-278; HEREDIA MORENO, M. C. (2004) op. cit., págs. 197-210.

76. ALONSO CORTÉS, N. (1951) op. cit.

77. BARRÓN GARCÍA, Aurelio: “Jerónimo Corseto y Pedro García Montero, plateros”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, t. LXII (1996), págs. 359-377.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El diseño y el imaginario del lujo

Oriol Pibernat

Eina, Escola de Disseny i Art (Centro vinculado a la Universitat Autònoma de Barcelona)  
(Subponencia)

### Resumen

El concepto de lujo resulta difícilmente aprehensible para las ciencias sociales y la historia del arte dada su polisemia nocional, su indefinición estética e, incluso, el debate que tiende a suscitar su ambivalencia moral. No obstante, resulta fácil constatar las complicidades entre lujo y arte o artes decorativas. La historia del lujo se trenza con la del objeto artístico, casi hasta enredarse, al menos hasta el periodo del advenimiento de la mercancía moderna y los nuevos modelos de consumo. La problematización cultural del objeto industrial estandarizado propició el desarrollo de tres narrativas acerca de la singularidad de los productos: el lujo, la moda y el diseño. Dichas narrativas a menudo tendieron a alimentarse de argumentos alternativos y, por lo tanto a sectorializarse como imaginarios del consumo. Sin embargo, interesa indagar en los argumentos y procesos por los que el imaginario del lujo ha sido rechazado, integrado o metabolizado en los discursos y productos característicos del diseño moderno y contemporáneo.

### *Abstract*

*The concept of luxury has only been comprehended with difficulty by the social sciences and the history of art due to its notional, polysemous nature and its lack of aesthetic definition, as well as the debate that tends to arise from its moral ambivalence. It is simple, however, to identify the many complicities between luxury and the decorative arts. The history of luxury is closely tied in with that of the artistic object, to the point of being almost inseparable, at least until the period of the advent of modern merchandise and new models of consumption. The cultural problematic of the standardized industrial object led to the development of three narratives related to the unique character of the product: luxury, fashion and design. These narratives often tended to feed off alternative arguments, and were thus divided up along the lines of consumer ideals or imaginary models. Still, it is worth exploring the arguments and processes by which the ideal of luxury has been rejected, integrated and metabolized in the characteristic discourses and products of modern and contemporary design.*

## El diseño y el imaginario del lujo

Acordar que cosa es el lujo resulta difícil tanto como significado común, presente en el lenguaje y en las prácticas cotidianas de consumo, como categoría y objeto de estudio para las ciencias sociales. La dificultad que entraña la idea de lujo proviene de su polisemia nocional, su indefinición estética e, incluso, el debate que tiende a suscitar su ambivalencia moral. Para la Historia del arte tampoco ha resultado un concepto demasiado cómodo, a pesar de haber ocupado un papel relevante en la producción y consumo de objetos de arte a lo largo de toda la historia. Lo cierto es que la cuestión del lujo ha merecido, en mayor medida, la atención de la economía, la sociología y la antropología. Sin embargo, la historia del lujo se trenza con la del objeto artístico, casi hasta enredarse, al menos hasta el momento del advenimiento de la mercancía moderna. La complicidad entre lujo y arte, que reconocemos en tantas obras de arquitectura, pintura, escultura mobiliario, orfebrería o cerámica, parece disolverse en la medida que se desarrolla una cultura burguesa que otorga al objeto de arte y al producto industrial dos papeles claramente diferenciados. En este punto, es la Historia del diseño quien suele discurrir acerca de la evaluación estética de las mercancías, aun que ni siquiera ésta ha mostrado un mayor interés que despedir con ciertos honores la categoría de lujo en el siglo XIX para dar paso a la modernidad.

En el presente cambio de siglo el fenómeno del lujo ha concitado un nuevo interés. En el territorio del mercado se ha asistido a un indiscutible protagonismo social de los consumos de lujo, especialmente visible en las sociedades de economías emergentes. Hoy se trata de una industria floreciente y un consumo en expansión, que mueve grandes cantidades de dinero. Incluso en otro nivel muy distinto se ha apreciado éste renovado interés: la aparición de un buen número de estudios históricos y ensayos que han abordado el fenómeno permiten vigorizar el equipaje teórico con el que afrontar esta temática. Empero, el síntoma que atrae la curiosidad de este texto gira en torno a las relaciones entre diseño y lujo, precisamente porque en este punto también se detectan cambios que afectan tanto a las concepciones como a las creaciones recientes.

Esta aproximación del mundo del diseño al lujo demanda no solo leer el fenómeno actual sino releer algunos capítulos históricos. Pulsar la concernencia entre lujo y diseño sería propiamente el objetivo. En consecuencia, interesará averiguar hasta qué punto el diseño moderno consideró al lujo una cuestión ajena o poco relevante a su bagaje conceptual, para, posteriormente, analizar la actualidad del lujo en sus formas más convencionales o en sus nuevas manifestaciones. Se tratará, por lo tanto, de contrastar el imaginario del lujo con el del diseño moderno y contemporáneo y establecer coincidencias y disidencias entre los relatos que uno y otro han elaborado. Un texto con semejante propósito, no puede pretender, ni por asomo, volcar los avatares históricos del lujo como práctica o como categoría. No obstante, resultará imprescindible referirse a modelos y concepciones del lujo en tanto mantienen su vigencia en nuestro imaginario y son contrastables con su condición contemporánea. Como escribiera Foucault justificando sus propias investigaciones históricas, la interrogación crítica sobre el presente requiere una labor arqueológica



en el pasado. También aquí hablar del presente del lujo y del diseño remitirá a narrativas y formas históricas en las que se ha problematizado culturalmente nuestra relación con las cosas.

### *Noción e historicidad del lujo*

La imprecisión y ambigüedad de lo que entendemos por lujo aparece ya en sus usos más espontáneos y comunes. En el imaginario del lujo “flotan” diferentes representaciones y valores en un campo semántico que cabría calificar como particularmente denso (1). Basta proceder a un modesto ejercicio de ordenación parasinonímica, consignando equivalencias comunes y ampliándola a la cadena de términos evocados, para percatarse de una riqueza inusual. Hay asociaciones que remiten al lujo como un fenómeno inequívocamente social y localizado en la esfera de la exhibición pública. La naturaleza suntuaria y conspicua del *fasto*, la *pompa*, el *aparato*, la *magnificencia*, la *exuberancia*, lo *ostentoso*, estarían en esta línea. El carácter más bien descriptivo de estos términos que califican el lujo puede tornarse valorativo en la serie de palabras derivadas de gasto, como *dispendio*, *derroche* y *despilfarro*. En contraste con el gasto suntuario, que a menudo se percibe negativamente, las manifestaciones sociales del lujo adquieren un signo positivo cuando se relacionan con la abundancia dado que ésta implica *riqueza*, *prodigalidad*, *bienestar* y *prosperidad*. Otras asociaciones del lujo, en cambio, conciernen a los sujetos individuales. El lujo se relaciona frecuentemente con el deseo o la satisfacción pero, al igual que en su dimensión más social, estas palabras se sitúan en un eje que distribuye asociaciones positivas y negativas. Entre las primeras pueden encontrarse las ideas de *refinamiento*, *sensibilidad* y *gusto*, que destacan en la apreciación del lujo su función educadora y civilizadora. Entre los atributos negativos están los que se consideran estigmas morales de desear y abandonarse al lujo: la *vanidad*, la *avaricia*, la *disipación*, el *vicio* y la *lujuria*; desviaciones derivadas de un desorden en el consumo de bienes materiales placenteros. Sólo un breve repertorio de parasinónimos como este ya permite visualizar un registro semántico dilatado y, dentro de él, un margen amplio de movilidad del término según los contextos de uso y las intenciones y predisposiciones del enunciante o del receptor. El hecho que el lujo pueda aparecer ora como contrario de ideas tan dispares como útil, vulgar, moderación, escasez, etc., ora como equivalente de derroche, placentero, superfluo, abundante o refinado, no hace más que indicar la dificultad de centrar y fijar un significado unívoco.

Valencias y oposiciones como las mencionadas nos acercan a la idea de lujo, aunque en realidad sólo hablan de algunos de los atributos que relacionan el lujo con la sociedad o el individuo; es decir, de sus efectos y de su carga moral más que de características que puedan considerarse sustantivas. Definir qué es y qué no es un objeto de lujo resulta, de hecho, imposible puesto que ello depende de una apreciación cultural variable en función de los contextos y de las comparaciones que se establezcan. De la mayoría de artefactos materiales, puede decirse, por ejemplo, que nacieron como -y fueron en su día- un lujo. Tal vez lo más específico y nuclear que se pueda atribuir al objeto de lujo es su condición excepcional, pudiéndosele dar distintos usos y significados a dicha excepcionalidad.

Un concepto nunca se configura en nuestro imaginario aisladamente y en el caso del lujo, además, debería afirmarse que es la tensión entre campos semánticos confrontados la que permiten perfilar alguna

imagen pertinente. Es decir, la noción de lujo se vislumbra a partir de valencias opuestas como útil-inútil, derroche-moderación, especial-común, abundancia-escasez, refinado-vulgar, necesario superfluo, etc. Cuando se evoca el lujo se evoca, al mismo tiempo, no sólo los significados asociados, sino también sus contrarios. También de ahí la plasticidad de un imaginario que registra múltiples variaciones de sentido y ensanchamientos y reducciones semánticas.

Esta riqueza de contenidos narrativos presente en la noción de lujo no es ajena a un acumulado de conceptos históricos en el que se dibuja el rastro de debates filosóficos e ideológicos. Qué cosa es el lujo depende, en buena medida, de que cosa fue y de lo que de él se dijo. Algunas de las ideas actuales sobre el lujo tienen orígenes remotos. Una percepción moralmente negativa se arrastra desde siglos. Así en la antigüedad y en el Medioevo, mientras que por un lado se admitía un gasto suntuario para celebrar lo divino mediante la ofrenda, por el otro, se censuraba un lujo volcado a la satisfacción privada. Para los romanos la austeridad hacía al hombre virtuoso y apto para servir al estado, mientras que los placeres de la riqueza disminuían su voluntad y vigor moral. El uso privado del lujo era considerado un vicio. El cristianismo argumentó en el mismo sentido, negando la moralidad del lujo privado: el lujo era al vicio lo que la pobreza a la virtud. Sin embargo, la iglesia lo justificaría como manifestación devota y expresión de sacrificio. El lujo que producían las artes erigiendo catedrales y produciendo objetos litúrgicos glorificaba a Dios. También los nobles y monarcas hacían un uso legítimo del lujo en la medida que expresaban un orden terrenal estable de origen divino y querido por Dios.

Probablemente, en las sociedades democráticas y secularizadas contemporáneas la consideración del lujo funciona en sentido inverso. La exhibición pública de una riqueza excesiva puede considerarse inmoral y el Estado debe predicar con el ejemplo. Por el contrario la satisfacción privada del deseo se entiende como algo legítimo, mientras no sea demasiado ofensiva en una sociedad y un mundo asimétricos. En nuestra noción actual también pueden encontrarse vestigios del debate del lujo del siglo XVIII, del que en estas líneas apenas podemos dar cuenta. Durante siglos la censura moral sobre el lujo privado había seguido vigente, pero al mismo tiempo empezó a desarrollarse una crítica con fundamento económico: el derroche perjudicaba el patrimonio de los nobles y vaciaba las arcas del estado. El “Private Vices Public Benefits” lanzado por Bernard Mandeville en su *Fable of the Bees* (1714) subvertía completamente esta percepción. El argumento de Mandeville otorgaba un valor instrumental al lujo privado como motor del consumo y, por ende, de la manufactura de productos. El lujo podía ser una depravación, pero en todo caso resultaba muy conveniente puesto que revertía en un bien general y garantizaba el progreso económico. Incluso un breve resumen de las aportaciones a la polémica sobre el lujo en la que participaron, con sendos ensayos, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Helvetius, Diderot, Condillac y Hume, entre otros, requeriría de un excursus excesivo.<sup>(2)</sup> No obstante, mencionar este debate viene muy al caso, dado que está en el origen de una de los pares semánticos que, desde entonces, ha gozado de mayor fortuna en el lenguaje de las ciencias sociales, particularmente en el de la economía: el que asocia y contrasta lujo y necesidad. Como sentencia Philippe Perrot, «la polémica del lujo juega un papel esencial en el pasaje de la economía moral a la economía política» <sup>(3)</sup>.

A pesar de la ambigüedad y dificultad de establecer un marco objetivo para la noción de necesidad los economistas han fundado teorías del consumo sobre ella. Más allá del ámbito de la ciencia económica, desde entonces el lujo ha sido considerado fundamentalmente, como una clase de bienes no necesarios o, mejor dicho, los más innecesarios de los bienes. A la zaga del concepto, Christopher J. Berry en su excelente estudio sobre la idea de lujo, ayuda a precisar esta correlación entre lujo y necesidad.<sup>(4)</sup> Con este propósito propone una distinción entre el término *need* (necesario en un sentido general de requerido) y *necessary* (indispensable) para formular un esclarecedor juego de conceptos: «mientras que todo lo indispensable es necesario, no todo lo que puede ser necesario se considera indispensable».<sup>(5)</sup> El lujo, pues, entraría en la categoría de las necesidades que no son consideradas socialmente indispensables, pero no por ello dejan de ser requeridas como una necesidad. Expresado en otras palabras: «las mercancías de lujo son aquellas que admiten una sustitución fácil e indolora porque el deseo de éstas no es imperioso»<sup>(6)</sup>.

### *Lujo aristocrático y lujo burgués*

Entre las diversas manifestaciones históricas del lujo, aquellas a las que el lujo moderno debe más son el lujo aristocrático y el lujo burgués, que adquieren formas muy completas en el siglo XVII y XIX respectivamente. Lo característico del lujo aristocrático es que funciona como representación simbólica del poder y da cuenta de su origen y sentido (en este aspecto puede compararse con el boato de la iglesia). Desde antiguo, el poder real ha manifestado su condición divina con ritos fastuosos y signos de omnipotencia. Se entiende que con las monarquías absolutistas este tipo de manifestación alcanzara cierto paroxismo. Así, la eficacia del lujo como elemento retórico en la imagen del poder absolutista tiene en la corte de Luis XIV un modelo completo y ejemplar. En la escena cortesana representada en Versailles el aparato y el lujo contribuían a una representación en la que la jerarquía, el privilegio y la superioridad se manifestaban como un orden universal. Fuera en las los agasajos, los carruseles, las celebraciones y festejos de todo tipo, en París o en la corte, el poder se mostraba en todo su esplendor; admiraba y convencía a los espectadores y a los mismos actores del carácter sobrenatural, invariable e incuestionable de un estatus quo. El consumo copioso de objetos preciosos por parte del rey y la corte, fuente de respeto y asombro, transformó a Versailles en el centro de una escena a la que se dirigían todas las miradas de Europa. Aunque, a su vez, este derroche ostentatorio de signos de prestigio se inscribía en un sistema de comportamientos internos de la corte destinados tanto a la distinción como a la cohesión. El consumo de lujo, permitía cubrir la necesidad del monarca de destacar por encima de la nobleza, al tiempo que, como la etiqueta cortesanas servirían -siguiendo a Norbert Elias- para discernir rivalidades dentro y fuera de la élite aristocrática. Todo ello arbitrado por Luis XIV, el monarca “protector de las artes” y, como lo denomina R. William, «el rey consumidor»<sup>(7)</sup>.

De esta forma se hace evidente que lo verdaderamente singular del derroche cortesano y del lujo aristocrático es que su sentido y su pretexto es marcadamente institucional – la manifestación de un orden político y social - y que, para ser leído como signo social de la autoridad y el poder, ha de hacerse visible de la manera más amplia que lo permitan los medios a su alcance. Es esta exhibición magnífica la que

le otorga un carácter sobrenatural y hace inapelable tanto al lujo como los significados que transmite. En el universo burgués, por el contrario, el lujo no puede ser más la legitimación de unos derechos de estirpe, ni tampoco la representación de un orden político natural e inmutable de origen divino (8). Precisamente, la ascensión burguesa debilitará el fundamento del lujo aristocrático, ya que pondrá en entredicho la idea de un mundo inamovible, al tiempo que mostrará su debilidad como barrera de protección para defenderse de los advenedizos. En tanto que los hábitos de la burguesía abandonan su original reparo ante la ostentación, ésta afirmará su nueva posición ante la aristocracia a través de una ostentación del lujo. Un tipo de afirmación que, sin embargo, no es corporativa, de clase o grupo, sino más bien depende de una apropiación privada del lujo (9).

Efectivamente, en la medida que los valores burgueses impregnan el cuerpo social, el lujo aparece ya como una conquista individual, como una suerte de recompensa, en la esfera del consumo, a la riqueza originada en la esfera de la producción o el intercambio. Por lo tanto, lo característico del lujo burgués es que a través del mercado, el lujo migra de una función eminentemente política al territorio de lo privado. La ostentación de riqueza deja de ser relevante como elemento en la escenografía del poder. La nueva representación de la autoridad, de la legitimidad parlamentaria o del ejercicio del poder burocrático apelará a otros recursos retóricos para su legitimación, aunque el Estado no renunciara a un cierto aparato. Podría decirse que, en la medida que se debilita su papel institucional, se potencia su función representativa como manifestación de la movilidad social. Acceder al lujo y asentar una posición, o utilizarlo para distinguirse y rivalizar con otros, para ganar posiciones en la escala social se considera como su principal cometido (10). Lo cierto es que el desarrollo del mercado transforma el lujo en una mercancía; una mercancía con los atributos exclusivistas del lujo, pero comprable y vendible como otra cualquiera y por cualquiera.

Entre el lujo aristocrático y un lujo plenamente burgués se observan otro tipo de transformaciones culturales en las prácticas de consumo que nos obligan a atender a las formas del lujo más genuinas del siglo XVIII. A medio camino entre los usos rituales e institucionales de los consumos del lujo aristocrático y el uso privatizado y mercantilizado, propio del lujo burgués, el espíritu Rococó rompió con la rigidez barroca para encontrar un gusto subjetivo y hedonista respecto a los objetos. A menudo se habla de aquel siglo como un siglo de transición y, efectivamente, con la mirada puesta en el consumo y en la misma categorización del lujo, lo es. El rococó representa un singular híbrido de valores burgueses y aristocráticos. Nobles, banqueros y mercaderes, así como intelectuales de más modesta condición coincidieron en nuevos espacios de sociabilidad como los Salones. En un entorno más abierto a las posibilidades de éxito social, otorgaron al consumo de bienes preciosos un valor de disfrute individual. Contrariamente al uso pomposo del lujo barroco, aquellos nuevos usos del lujo sugerían una elección en la manera de vivir más asociada a las pequeñas ritualidades domésticas o los juegos de seducción amorosos o intelectuales.

Es en este momento donde la satisfacción del deseo y el gusto empiezan a jugar un papel de primer orden. Se trata de un descubrimiento del disfrute y del placer hedonístico, del cultivo de los goce y los placeres delicados, pero se trata, también, de un reconocimiento de lo bello y lo precioso, lo raro y el capricho como motivo de charla, de exposición y juicio, como razón de sociabilidad y asunto intelectual. Resulta curioso observar que una vez desatado este deseo de belleza y aprecio individual del lujo, casi

como un rasgo idiosincrásico de las élites del XVIII, sus referentes materiales inician, a finales de siglo, un inexorable declive. Al igual que los grabados de oficios y manufacturas de la *Encyclopédie* constituyen un retrato moderno de un mundo productivo pronto a desvanecerse, la novedad de la sensibilidad Rococó refiere a un mundo de objetos que se eclipsa. Existe una filiación bastante evidente entre los aristócratas aburguesados que protagonizan esta hedonización del objeto y los tipos, ya indudablemente modernos, que transformarían el culto por lo bello y la sofisticación como un proyecto de vida personal. Nos referimos a los burgueses aristocratizantes que serán los *dandys*. En el contexto de la degradación cultural en la que se ve sumergido el objeto, industrial y mercantilizado, nos dice Agamben, «es perfectamente comprensible que el *dandy*, el hombre que nunca está azorado, fuese el ideal de una sociedad que empezaba a tener mala conciencia respecto a los objetos» (11).

### ***Industrialización y banalización del objeto***

La privatización del lujo y su asociación a un consumo individual acompaña el auge del liberalismo económico y configura un giro definitivo hacia una percepción de la riqueza como bien precioso del individuo. Esta individualización está en el origen de las narrativas del lujo contemporáneo y revela una característica fundamental en su constante apelación hedonística a un sujeto deseante. No obstante, la producción industrial y la configuración de un mercado abstracto de oferta y demanda funcionan en un sentido contrario a la referida individualización.

Hasta el siglo XVIII, más que un tipo específico de objetos, el lujo representa la condición singular a la que puede aspirar cualquier objeto. Esta condición singular podía depender, obviamente, de los materiales y del proceso de manufactura, pero también era atribuible al gusto del cliente que realizaba el encargo, así como al uso y valor que éste le transfería como consumidor. En este sentido, incluso el refinamiento de un consumidor podía transformar en lujo un objeto común. La importancia de la desaparición del encargo es crucial para el futuro del lujo. El cliente que encomienda está en el origen y es el desencadenante del proceso de manufactura de un objeto precioso. Se trata de objetos realmente exclusivos para consumidores concretos. Por decirlo así, es el objeto el que se mira en el espejo de los valores y atributos de un sujeto.

En el siglo XIX emerge una sociedad de productores que conciben y fabrican productos para desconocidos, para consumidores potenciales. Eliminada cualquier relación de feligresía, en el nuevo mercado de productos industriales, la única clientela real se sitúa al final de una cadena en el papel de consumidores sin voz. Ya no es pues el cliente/consumidor quien transfiere sus valores al objeto. La cadena de transferencias actúa del productor al producto y del producto al consumidor. En definitiva es el objeto el que cualifica a su consumidor y no a la inversa. Un cierto tipo de vínculo cultural entre sujeto y el objeto se rompe desde el momento que los usuarios concretos y reales desaparecen como agentes del encargo. Sólo el diletante, el *gentleman*, el *connoisseur* y el *dandy* del siglo XIX siguen encargando sus objetos preciosos a artesanos, como los antiguos reyes, príncipes y nobles. Pero ésta es un tipo de exclusividad que sobrevivirá al margen de la lógica general del mercado.



Por otra parte, la producción industrial disipa toda ilusión de autenticidad en los nuevos productos. La serie, por un lado, y el rol pasivo reservado al consumidor, por el otro, son lo que “extraña” el objeto del sujeto. Es pertinente recordar aquí el eclipse del aura benjaminiana para entender la denodada lucha que se inicia en el siglo XIX para intentar arrastrar la mercancía hacia los territorios auráticos en los que el arte se atrinchera. El antropólogo Bruno Remaury en un revelador artículo (12) analiza las estratagemas con las que el nuevo productor intentará hacer frente a la extinción del aura de los objetos, transformados, en adelante, en productos y mercancías. Son, nos dice, respuestas motivadas por “la mala conciencia” de una pérdida: «puesto que el siglo XIX inventa la producción en serie y el precio marcado, se ve en la obligación, para sustraer el ‘objeto bello’ de la esfera del comercio, de inventar una serie de mecanismos que rediman del mercantilismo y realcen la mercancía».(13) El complejo de inferioridad de la industria respecto del arte conducirá al intento de recuperar valor mediante un ornamento estéticamente exagerado y técnicamente mecanizado. Sin embargo, los intentos de redención de la degradación mercantil de más largo recorrido serán, según Remaury, la moda como “epifanía de la novedad” y el lujo como “epifanía de lo excepcional”. Estas epifanías pueden considerarse como dos narrativas sobre el objeto todavía hoy vigentes. La más tradicional de las dos, el lujo, va al rescate del objeto prometiendo una exclusividad en el consumo y construyendo una reputación de unicidad para el producto y el productor. Por ello, el lujo prefiere la celebración de los valores conservadores de nobleza, solera, origen y estirpe, pero también de rareza, dificultad y excelencia; ahí reside una excepcionalidad que les hace distintos y superiores a los productos comunes. El relato de la moda, en cambio, singulariza el objeto mediante el gusto por lo nuevo. La moda rinde culto al cambio, a la primicia, al descubrimiento, así como a lo desconocido, a la creatividad, la originalidad y la extravagancia.

Desde nuestro punto de vista, son tres los fenómenos que entran en juego como narraciones redentoras del objeto moderno. No podemos obviar el papel de este otro relato que se hilvanará a lo largo del siglo XX: el del diseño. El diseño, más que camuflar la condición industrial del objeto, partirá de su plena aceptación, pero con la declarada intención de dotarla de contenidos culturales e intelectuales. Aunque parezca algo pretencioso, podría decirse que el diseño se presentará como la “epifanía de la verdad” del objeto; al menos de una cierta verdad, en el sentido que lo confronta con su condición utilitaria y de producto industrial. Así como la moda y el lujo irán tejiendo su relato vistiendo al producto de propiedades auráticas, el aura fabricada por el discurso del diseño persigue certificar autenticidad al desvestir la mercancía y mostrarla en su realidad desnuda. El diseño discurre sobre dignidad estética y social de un objeto desacomplejado en su modernidad, que busca un lugar entre el arte y la técnica. Stéphane Mallarmé, que en cierta manera sigue a Willam Morris en su voluntad de reconciliar lo bello y lo útil, escribirá en unas notas “Sur le Beau et l’Útil” (1897): «Lo Bello y lo Útil: tomemos el término medio, lo Verdadero. Lo Bello, gratuito, tiende a lo ornamental, repudiado; lo Útil, sólo, o que sirve a mediocres necesidades, expresa una suerte de inelegancia» (14). Bien puede objetarse que este mito fundacional y las posteriores tramas históricas y argumentales del diseño exigen una credulidad cercana a las requeridas para el lujo y la moda, pero, en todo caso, la diferencia de contenidos es clara. Así pues, el lujo, la moda y el diseño conforman tres narrativas fundamentales destinadas a acreditar el objeto moderno. Tres narrativas acerca del aura del objeto post-aurático que se estructuran independientemente la una de la otra, pese a que haya puntos de contacto.

Las tres apuntan a un mismo sisífico objetivo de dotar de validez al producto industrial y a la mercancía, estandarizada y extra artística; una validez que la realidad productiva y comercial se resiste a otorgarle.

### *¿Diseño v/s lujo?*

El diseño, una idea que nace y se desarrolla en el seno de la modernidad, ha tendido a percibir el lujo como un cuerpo extraño a la naturaleza moderna del objeto. Al tiempo que el diseño se ha visto a sí mismo como garante de una cultura del objeto plenamente contemporánea, ha visto en el lujo un elemento mistificador y retrogrado. Un texto del diseñador italiano Bruno Munari da cuenta de este tipo de juicio negativo. El lujo, nos dice, «es el triunfo de la apariencia sobre la sustancia»; y prosigue: «Sin embargo, contemporáneamente la gente sana prefiere el conocimiento de la realidad de las cosa y no de su apariencia. El modelo ya no es el lujo y la riqueza». Opinión que remata certificando la “estupidez” del lujo y resumiendo la cuestión con un contundente: «lo que quiero decir es que el lujo no es un problema de diseño» (15). La opinión de Munari, que aún hoy suscribirían algunos diseñadores, se enmarca en una tradición ideológica del diseño moderno que consideraba superado el papel del lujo en la vida material y espiritual; una consideración que conviene analizar con más detalle.

Fundamentalmente, los modernistas del movimiento moderno buscaban crear el marco físico para un nuevo modelo de vida acorde con el desarrollo productivo y el cambio social que estaba teniendo lugar desde la industrialización. Ello implicaba una nueva manera de relacionar la cultura con la técnica, cada vez más alejada de los iniciales reparos de William Morris a la civilización industrial. En los textos de Adoolf Loos, que podrían tomarse como un ejemplo sobresaliente del tipo de principios que van alimentando la narrativa del diseño moderno, se lanzan diatribas contra el ornamento y el decorativismo secesionista, que sugieren una descalificación de la estética del lujo. Sus célebres máximas contra el ornato, vertidas en “Ornamento y delito” (1913), muestran un rechazo contra todo lo superfluo y contra el tipo de refinamiento asociado al objeto precioso tradicional: «la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios» (16). Contra el ornamento, el arquitecto vienés esgrime diversos argumentos entre los que destacan los de carácter económico. Para Loos, la ornamentación es una forma cultural de despilfarro: «fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy, además, también significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado». Un tipo de despilfarro que ya no tiene justificación ni lugar en la sociedad moderna. «El hombre del siglo veinte», nos dice, «puede cubrir sus necesidades con un capital mucho más reducido» (17).

En sus escritos, pedagógicos y polemistas al mismo tiempo, Loos se prodiga en referencias a la moda indumentaria y al objeto suntuario: «Los hombres que quieren acentuar su pertenencia a otras épocas pasadas, se visten hoy todavía de oro, terciopelo y seda, símbolos del servilismo aristocrático y clerical y de la improductividad» (18). Loos, que declara preferir los zapatos lisos y la ropa sobria, utiliza el contraste entre el clasicismo de la vestimenta masculina y el vestido femenino, sometido al capricho decorativo y a los vaivenes de la moda, para enfatizar didácticamente el carácter arbitrario y obsesivamente erótico del adorno.(19) Sus andanadas se dirigen tanto contra el decorativismo y la decadencia del estilo como contra la novedad perecedera de la moda. Así, en “Ornamento y delito” sentencia su deseo de «que la forma de un

objeto aguante tanto tiempo, sea soportable tanto tiempo, como físicamente aguante el objeto» (20). En otro artículo posterior también se muestra especialmente crítico con la moda y favorable a la estabilidad de las cosas: «El artículo de consumo vive de la duración de su material y su valor moderno es la solidez. Si utilizo un artículo de consumo como ornamento reduzco su vida, ya que, al estar sometido a la moda, ha de morir antes» (21). La descalificación de lo decorativo y de lo efímero desbrozan el espacio donde el diseño irá instalando sus propias palabras y sus propias imágenes.

Más allá de los comentarios de Loos, la idea de diseño moderno se construiría en diálogo con el desarrollo del maquinismo. La racionalidad técnica y la eficacia en el trabajo, por un lado, y la estandarización de los productos y la masificación del consumo, definían algunos de los ejes esenciales por los que había de transitar el objeto moderno. La fascinación de la modernidad por el racionalismo productivo impregnó el pensamiento estético y social, dado que de los procesos de fabricación se podían inferir modelos de belleza y principios formales cuya validez transcendía incluso al objeto utilitario e impregnaba toda manifestación estética. Henry Ford, situado al margen de toda pretensión artística, se transformaba así en una referencia, no sólo por su funcional “modelo universal” Ford T, sino también porque, gracias a la estandarización, transformó el automóvil de artículo de lujo a producto de consumo masivo. Las innovaciones de Ford y Taylor partían de un principio inapelable que socavaba la misma idea del lujo: todo lo superfluo debe desaparecer. En un texto de 1928 titulado “El problema del lujo en la arquitectura moderna”, Siegfried Giedion rechazaba la vigencia del lujo, asociado a los materiales preciosos y al trabajo manual, e insistía en la accesibilidad al consumo “para una existencia mínima” como una meta eminentemente moderna: «En todos los dominios se reconoce la ambición de hacer accesible todos los recursos que ha creado nuestro tiempo. Antes, la carroza era privilegio de los favorecidos; hoy el automóvil tiende a transformarse en vehículo accesible a cualquiera. Igualmente, es un fenómeno muy característico de nuestra época el esfuerzo por hacer de la casa, en otro tiempo accesible solamente a aquellos favorecidos, un bien más confortable y accesible a todo el mundo (casas para una existencia mínima)» (22).

Hasta aquí, todo parece indicar que, en la construcción del relato del diseño moderno, el lujo no había de jugar ningún papel. El rechazo a la decoración podía basarse, en gran medida, a su asociación con el lujo; o lo que era lo mismo, lo culturalmente gratuito, lo económicamente costoso y, fundamentalmente, lo históricamente superado. La decoración, fundada en el ornato, constituía la manifestación genuina del trabajo manual. El lujo se demostraba contrario a la lógica de la producción mecánica. Para la modernidad políticamente signficada –como la que representa parcialmente la Bauhaus y, más explícitamente, el constructivismo soviético- el rechazo estético y objeción política iban a la par, puesto que las formas decorativas eran retrogradadas en la misma medida que el lujo era una herencia indeseada de las sociedades aristocráticas o de la decadencia burguesa. Por el contrario, de la racionalidad formal de la máquina, abstracta y geométrica, era posible declinar un nuevo potencial democrático y reformista.

A pesar de que pueden considerarse como asumidas por la modernidad la mayoría de estas formulaciones, es necesario hacer algunas matizaciones sobre si este rechazo al lujo es tan general o tan contundente como parece. Estas matizaciones son imprescindibles tanto para evitar una diégesis empobrecida por la misma retórica del discurso del diseño moderno, como para entender la propia plasticidad del concepto de lujo.

Retomando a Loos, todo su alegato contra el ornamento y su vindicación de la utilidad tiene que ver, en primer lugar, con una exigencia de refinamiento del gusto acorde con su concepción de la civilización moderna. Loos se enfrenta al Art Nouveau en aras de un orden en el pensamiento y en el estilo que, a su juicio, éste no tenía. Su declarada admiración por la elegancia inglesa y por el clasicismo griego alimenta su propio dandismo. En referencia al diseño de un paraguas, explica: «si un griego o un inglés hubiera tenido que crear tal paraguero habría pensado ante todo en crear un buen sitio para el paraguas. Habría pensado en que pudieran meterse y sacarse fácilmente los paraguas. Habría pensado en que el paraguas no debía sufrir daño y en que la funda no se enganchara por ninguna parte». En el mismo artículo aborda la cuestión del adorno preguntándose: «¿A quién no le gustan los adornos? Pero ¿quién los querría llevar? El gustar es aquí únicamente platónico. Nuestro tiempo requiere pequeños adornos-adornos que, con el mínimo espacio posible, representen el máximo valor posible» (23). Se diría que, más que una impugnación al lujo como concepto, se trata de un rechazo a sus manifestaciones formales. El problema reside en que el ornamento no es orgánicamente coherente a los valores que debe encarnar el objeto moderno. La decoración, no sólo no responde a esa exigencia, sino que oculta cualquier posibilidad de rescate del objeto moderno en su autenticidad; una autenticidad y belleza que surja de su utilidad. Loos, por lo tanto, no parece que se refiera al debate entre lujo y utilidad, puesto que está presentando el decorativismo como una vulgaridad y la utilidad como un lujo a alcanzar. “El lujo moderno”, escribe en 1924, «también ha preferido la solidez y la calidad al preciosismo del ornamento, de tal manera que el ornamento ya no se valora desde el ángulo estético» (24).

Sin duda, existe una suerte de ambivalencia respecto al lujo en algunos de los más conspicuos representantes de la modernidad arquitectónica. También es éste el caso de Le Corbusier. Le Corbusier en *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925) denunciaba el decorativismo en estos términos: «Antes los objetos decorados eran raros y caros. Hoy son numerosos y baratos. Antes los objetos simples eran numerosos y baratos; hoy son raros y caros». Y prosigue: «Hoy los objetos decorados invaden los estantes de los grandes almacenes; se venden baratos a las dependientas» (25). En estas palabras puede detectarse que la crítica a lo decorativo no se dirigen a la noción de lujo sino, al contrario, a sus formulaciones estéticas vulgarizadas. El problema era que los objetos decorativos habían pasado a ser un consumo plebeyo y femenino. Le Corbusier, como Loos, -al que sigue en esta reflexión cargada de prejuicios sociales y de género -, más que renegar del lujo, predicaba que el lujo del siglo XX era la pureza que se origina en la utilidad y la racionalidad constructiva.

Tal vez sería apropiado decir que las voces de la modernidad, más que insistir en un rechazo moral como el de Munari, dan por amortizada la noción de lujo, la omiten y discurren al margen de ella. En el artículo de Giedion, ya citado, se señala con claridad porqué la búsqueda de lujo era equivocada: «El lujo, en el sentido antiguo, no es realizable, y por primera vez en la historia nos encontramos delante un fenómeno singular: el factor dominante en la creación del estilo moderno no se encuentra en la clase privilegiada, sino en la clase menos favorecida» (26). La idea fundamental es que los objetos preciosos, característicos del gusto aristocrático y signos elocuentes de sus privilegios ya no sirven como modelo estético y cultural. El camino del lujo sería erróneo en la medida que entiende su cometido como recuperar la belleza del objeto utilitario mediante el arte aplicado. Para el diseño se trataba de una cosa bien distinta: encontrar la belleza en la propia función (27).

La lógica de prioridades que vislumbramos en estos textos es que las ideas sociales están supeditadas a los procesos económicos y tecnológicos y unas y otros sirven a la búsqueda de una nueva fórmula estética. El referido artículo donde Giedion descarta la validez del lujo, trata en realidad de la Villa Stein en Garches; una obra maestra del racionalismo de Le Corbusier, a la vez que un distinguido chalet particular para un acaudalado matrimonio americano. El encargo de la *Maison de Carches* construida en 1927 para Michael y Sarah Stein es fruto de los contactos de Le Corbusier con los ricos de París que le permitió diseñar esta y otras magníficas residencias burguesas. Así, pues, los argumentos de Giedion a favor de un funcionalismo inspirado en la producción mecanizada y en las necesidades de la vivienda obrera («*maison pour le minimum d'existence*») podían parecer fuera de lugar para una villa de lujo. Sin embargo, es este contraste entre los recursos financieros disponibles y los recursos retóricos empleados lo que permite a Giedion deslizar su razonamiento: no son los motivos sentimentales ni las ideas sociales las que justifican abandonar el viejo lenguaje del lujo, sino la necesidad de anunciar un nuevo tiempo y una nueva estética en el que la producción se adelanta a la representación. El lujo privatizado que permite la construcción de Villa Stein carece de valor social: «El lujo, en tanto que meta personal, es hoy condenado a la esterilidad por la misma vida». No obstante, nos dice Giedion, la oportunidad de plasmar una nueva arquitectura, rescata el sentido de la obra: «Es la experiencia osada de un visionario la que aquí se realiza; y esta experiencia nos hace entender el único medio que permite hoy en día hacer del lujo una fuerza productiva» (28). Giedion parece actualizar la sentencia de la *Fable of the Bees*: un lujo privado, sin valor social, reporta en un bien cultural general ya que ha posibilitado la obra de un visionario. Visto con la perspectiva de la construcción, años después, de la *Unité d'Habitation* de Marsella, el artículo de Giedion completa su sentido.

Un lujo que ya no se denominará tal, adquiere para los modernos del diseño plena justificación en tanto sirve a la propia obra y a un ejercicio de autoridad artística. El discurso de Loos, primero, y Le Corbusier, más tarde, no solo denuncian la artificialidad decorativa, apuntan al ejercicio del sacerdocio de una nueva élite cultural que se distingue tanto del gusto burgués como del de unas masas inclinadas, en su ignorancia, al consumo de cachivaches superfluos y objetos ornamentados. La proclamada economía de recursos del movimiento moderno aspira más a configurar un estilo que a combatir un derroche. Tal vez por ello, la exigente abstracción conceptual y el preciosismo material y constructivo del Pabellón alemán de Barcelona nada tienen que ver con la austeridad y la contención. Mies Van der Rohe lo hizo apto para recibir un rey de una rancia monarquía europea, pero en realidad lo concibió (y gestionó su imagen) como una obra para la posteridad (29).

A pesar de que pueda encontrarse alguna nueva concomitancia entre el lujo y la obra y el pensamiento de algunos de los maestros de la modernidad, lo cierto es que el diseño creció de espaldas a la idea y al imaginario de lujo. A juicio del diseño el lujo había llegado al siglo veinte como una categoría falta de vigor incapaz de aportar nada a la concepción moderna del mundo. La afirmación de Munari «el lujo no es un problema de diseño» refleja lo que el mundo del diseño pensó del lujo hasta bastante más allá de mediados del siglo pasado. El pensamiento sobre diseño se ha sentido siempre próximo a la categoría de necesidad, a diferencia del arte, y ha entendido que su misión era dar respuesta “a necesidades” (30). Pero, entre tanto entre tanto el diseño discurría en este sentido ¿qué fue del lujo y donde encontrarlo hoy?



### *Formas y manifestaciones del lujo contemporáneo*

Hasta hace relativamente poco, ha prevalecido una visión muy restrictiva del lujo, que lo limitaba a un tipo de productos y a un sector de productores. Así entendido, los objetos de lujo son aquellos distribuidos por marcas como Cartier, Rolex, Piaget, Chanel, Gucci, Hermès, Vuitton, Prada, Fendi, Dior, Ferrari, Porsche, etc. y cuyo coste responde, en parte, a un valor objetivo de los materiales y de determinadas calidades de su proceso de elaboración, pero en gran medida es atribuible al valor agregado de la reputación de la firma. Una condición fundamental del producto de lujo es su excepcionalidad, lo cual implica, en términos de intercambio, que su consumo conlleve necesariamente un precio alto, más elevado que el de otros productos del mismo tipo y hábiles para las mismas funciones. Los productos que se reclaman a sí mismo exclusivos están obligados a una producción limitada y a una distribución selectiva. Para ser creíbles en esta condición, han de crear espacios diferenciados para coincidir lo menos posible con los productos comunes; espacios físicos (localización de las tiendas, revistas donde anunciarse, etc.), pero también espacios mentales. Se entiende, pues, que mundo del lujo conforma un mundo aparte, cerrado sobre sí mismo, donde los objetos comunes –al igual que las personas comunes– son comparsas que sirven sólo a la necesaria comparación. Se trata de un espacio imaginario alimentado por narrativas que, con ligeras variaciones, hablan de la calidad del producto, la exclusividad garantizada de su consumo y de la reputación del fabricante que lo avala.

Este repertorio de atributos está sometido a contradicciones que desafían permanentemente su misma validez. La exclusividad que pregonan las marcas de lujo se ve amenazada por la tendencia a una expansión de la oferta y a una disponibilidad mayor de acceso a los bienes de lujo. En los últimos años el mercado de productos codificados como de lujo no ha parado de crecer, lo cual, a su vez, indica que el grado de exclusividad ha decrecido. En relación a este fenómeno, se ha hablado y escrito insistentemente sobre una “democratización de lujo”. Ciertamente, a diferencia de las sociedades aristocráticas, en las sociedades modernas no existen barreras legales a los objetos de lujo. También es un hecho repetidas veces constatado, que productos que aparecen como inaccesibles pueden ampliar muy rápidamente su base social de consumidores. Pero todo ello, más que una “democratización del lujo” remite a la evidencia de una mayor accesibilidad a unos bienes que *antes* fueron un lujo. En todo caso, el rediseño del concepto de lujo como “un lujo democrático” no es coherente con el discurso al que siguen apegadas las marcas del sector del lujo. La paradoja parece insalvable. Los artículos de lujo demandan estar fuera del alcance de la mayoría, que sean realmente mercancías exclusivas, es decir, excluyentes. Su publicitación, en cambio, va dirigida a ampliar su mercado y debilita inexorablemente su exotismo en la medida que los hace cada vez más familiares a un grupo “demasiado” amplio de consumidores.

Además de la exclusividad, la trama narrativa de las marcas de lujo apela a la tradición, garante de la calidad de sus productos. «Los precios de Vuitton son justos, porque en cada producto de la marca están contenidos 150 años de calidad y artesanía», se argumenta (31). Las marcas más tradicionales, las que –para entendernos– exhiben sus productos en la Place Vendôme de París y ofrecen un diseño dentro

las convenciones del lujo, reivindican los materiales costosos, una manufactura experta y una maestría reconocida. Las marcas de lujo construyen imágenes de lo “realizado por unas manos diestras”, “conseguido con tesón a través de años”, “elaborado con materias nobles”, “seleccionado por un ojo experto”, “cuidado en sus más ínfimos detalles”, etc. para enfatizar lo raro del lujo en el seno de un mundo de productos industriales masificados. Pero algunas de estas imágenes se diluyen o se tornan conflictivas. Por ejemplo, en la economía globalizada el “hecho a mano” no significa necesariamente habilidad y experiencia artesana sino que puede incorporar un cúmulo de connotaciones negativas (deslocalización del trabajo, mano de obra barata y subcontratada, etc.). Ahora bien, con toda probabilidad, uno de los problemas de más hondo calado con los que se enfrenta la credibilidad del sector del lujo es el de la copia de sus productos. La falsificación del objeto de lujo pone en tela de juicio la singularidad de su manufacturación. ¿Cómo puede falsificarse un objeto producto de la tradición y de un saber hacer original? ¿No se trataba de un procedimiento inimitable? ¿De qué calidad se está hablando si entre el bolso de venta callejera y el que hay en el escaparate no sabemos apreciar ninguna diferencia? Que las marcas sólo sean capaces de responder en el plano legal implica una debilidad manifiesta, pues a la vez que protegen sus derechos ante el fraude, ponen al descubierto que su discurso puede interpretarse también como “fraudulento” (32).

El concepto de lujo parece deteriorarse en las propias contradicciones del sector que lo representa. Ya no es un lujo privativo de unos pocos, ni tampoco de los más conocedores. Por un lado, la base de su pirámide de consumo se amplía con la incorporación de una clase de consumidores demasiado heterogénea ávidos de participar y hacer visible su ascenso social. Las marcas de lujo son perfectamente conscientes de estas tendencias y refuerzan sus dispositivos retóricos para simular una exclusividad que, en los países desarrollados y en desarrollo, es cada día menos cierta. Lo verdaderamente chocante es constatar como el discurso de la exclusividad invade los dominicales de los periódicos y la televisión o como sus productos se hacen presentes en los *duty free shops* de los aeropuertos que acogen los vuelos masificados por el *low cost*. Incluso más allá del consumo efectivo hoy existe una disponibilidad imaginaria de lo exclusivo que está al alcance –o al menos, a la vista- de todos. Entre tanto, en el vértice superior de la pirámide, el público más selecto comparte sus consumos con nuevos consumidores completamente ajenos a la tradición cultural y clasista de la que se reivindican las mismas marcas; a saber: magnates rusos con fortunas de origen dudoso, chinos enriquecidos en el capitalismo salvaje, jeques árabes o estados-empresa como Dubai, etc. ¿Dónde está el consumidor *connaisseur* que elige el producto de lujo gracias a su refinamiento y gusto? ¿En qué queda la supuesta apreciación cultural de la calidad?

Lo cierto es que ni siquiera este lujo sectorializado a las marcas de lujo es ya lo que fue. Y, sin embargo, cuanto más se debilita su fundamento conceptual, más se agita y vigoriza económicamente, cuanto más se estrechan y empobrecen sus significados más consumidores ingresan en las *comunidades de marca* del lujo.(33) Un síntoma bien visible de esta simplificación conceptual es el papel dado al signo gráfico de las marcas. Alejado de la idea de un emblema heráldico o de un sello familiar, se aplica como identificador del producto de una forma menos discreta que el logotipo de un refresco o el isotipo de un calzado deportivo; hasta tal punto que el signo gráfico parece ser el diseño mismo del producto. Se diría que valor de la marca ha canibalizado al del mismo objeto, pero que, a su vez, el valor del logotipo hace lo propio con el de la

marca. ¿Qué rareza o que grandeza, que exclusividad, en todo caso, puede encontrarse en un objeto que hace de su marca su ornato principal?

### *Consumo contemporáneo: del lujo al diseño, y viceversa*

Llegados a este punto, cabe preguntarse si el lujo de las marcas es el único modelo de lujo que existe realmente, o, incluso, si es el único modelo posible. Cada vez más autores apuntan a rescatar la idea de lujo del sector industrial que durante años lo ha patrimonializado. Fundamentalmente porqué, en la medida que el acceso a los productos de lujo se vulgariza y su imaginario se banaliza, la búsqueda de “privilegio” puede desplazarse a otros campos menos convencionales. Sobre esta cuestión, autores como Hans Magnus Enzensberger ya han apuntado que la excepcionalidad del lujo mudará hacia elecciones mucho menos materiales, como la autogestión del tiempo o la disponibilidad de espacio (34). En efecto, tener un automóvil de gama alta no es más que un lujo vulgarizado para quienes tienen que hacer las mismas colas, en las mismas autopistas, los mismos fines de semana. Pero todavía sin abandonar el territorio de los objetos materiales, hay espacios para otras excepcionalidades y exclusividades que no son las de los productos de las marcas de lujo.

Siguiendo el razonamiento de Dimitri Mortelmans (35), convendría distinguir dos categorías del lujo: una que responde a una definición restringida y otra que abarque un sentido más amplio. La definición restringida corresponde a la dada unas líneas más arriba para los productos del sector del lujo. Otra definición más dilatada apuntaría a ver en la capacidad distintiva del lujo toda suerte de objetos o servicios difíciles de obtener, pero altamente apreciados. Recurriendo a la categoría de valor de signo propuesta por Baudrillard, considera como lujo todo producto que en su uso pueda ser semióticamente activado en los procesos sociales de distinción e identidad de una forma asimilable al lujo. Es decir, que «la codificación de un objeto como producto de lujo no es una condición suficiente para dar al objeto una vida social como producto de lujo. Es posible que ciertos objetos asuman un valor de signo de lujo sin ni siquiera ser promocionados como tales. Por otro lado, objetos anunciados insistentemente como lujosos fracasan en su capacidad de producir distinción» (36). Mortelmans distingue también entre una estratificación vertical y una horizontal. Junto al reconocido uso del lujo como transferidor de valores de estatus, como vía de ascensión vertical, toma en consideración los procesos de distinción horizontales. Lo que se persigue con éstos es la transferencia de excelencia del producto al consumidor dentro de su propio grupo. Se trataría, por lo tanto, de una vivencia del lujo más atenta al juego de distinciones intergrupales que a la estratificación social. Es aquí donde entra en escena el diseño.

Tal vez lo primero que cabe apuntar es que las relaciones entre lujo, moda y diseño se han modificado completamente en las tres últimas décadas. La estanqueidad de los tres relatos ha dejado paso, desde finales del siglo XX, a contaminaciones mutuas. El sector del lujo ha abandonado parte de su tradicional conservadurismo para reforzar su decaído argumentario con los valores de la creatividad, del diseño innovador y de la sintonía con la moda. Por su parte, el diseño ha incorporado, con menos complejos y subterfugios que antaño, axiomas propios de la moda y también del lujo. Que el diseño reclame para sí el legado del lujo es un hecho, con todo, novedoso. Para Giovanni Cutolo, que vindica este legado,

correspondería hablar de un nuevo lujo que tiene como principal motor y coartada el diseño: «un lujo cultural, signo distintivo y caracterizador de la nueva frontera del buen gusto. El buen gusto del diseño italiano. Del diseño internacional italiano del mueble» (37). Si para referirnos al sector de las marcas tradicionales de lujo sirve la imagen de los escaparates de la Place Vendôme de París, para fijar un rostro del tipo de diseño al que se refieren estos comentarios es particularmente estimulante pensar en el diseño de mobiliario italiano. La conciencia sobre una efectiva relación entre diseño y lujo, aunque reciente, se ha manifestado con más fuerza en la escena milanesa y sus variados centros de influencia. Pero veamos cómo y mediante que argumentos se asocia el diseño al lujo.

La idea de que el valor cultural del objeto deba buscarse en los materiales preciosos, en la excelencia artesana y en la conservación de las tradiciones del buen hacer, ocupa un lugar preeminente en el origen de la leyenda del sector del lujo, cuando se trataba de distanciarse del objeto industrial. Por ello, cuando la publicidad de algunas marcas insiste en estos tópicos parece referirse a un conflicto antiguo, falto de atractivo para jóvenes generaciones de consumidores proclives al gasto. Alejado de este discurso, el relato del diseño da cuenta de su validez histórica en una relación progresista con las tecnologías. Si de alguna manera el diseño se acerca a la idea de lujo es por otras vías. Salvaguardar la idea de objeto precioso o extraordinario resulta más verosímil bajo la coartada de una extrema calidad industrial, la máxima atención a los procesos innovadores, la experimentación técnica y la complejidad y sofisticación tecnológica; territorio real e imaginario en el mundo del diseño se mueve con comodidad. A su vez, trasladar la maestría artesana al lenguaje del proyecto y a la mística del autor no comporta demasiados problemas: lo que antaño hacían los artistas más reputados y los mejores talleres hoy podría decirse que lo llevan a cabo los diseñadores y empresas merecedores de iguales adjetivos.

Por otro lado, el diseño ha disputado con éxito su predominio intelectual en el debate estético sobre el objeto. Tan sólo el arte proyecta sobre él una sombra de duda y se atreve a su cuestionamiento. Pero es indiscutible que es desde el diseño que se habla con cierta propiedad de los valores formales de los objetos en tanto productos. El diseño ha socavado el monopolio sobre el objeto bello que creía tener el sector del lujo. En parte porque la emergencia del diseño acorraló el decorativismo y en esta andanada empujó al lujo, por distinguidos que fueran los objetos, al mismo territorio de las formas, materiales y emociones simuladas del *kitsch*. La modernidad transformó los estilemas decorativos del lujo (superficies brillantes, adornos, arabescos, etc.) en una exageración inadecuada; es decir, en un sinónimo de mal gusto. Al mismo tiempo, el diseño, en sintonía con la contemporaneidad artística, ha dejado de considerar la belleza como una meta, ni siquiera como un recurso estético. De esta suerte, tan sólo el diseño, y no el producto de lujo, ha ganado autoridad para dotar -y acreditar- a la mercancía de una condición artística; y se muestra eficaz en este cometido. De ahí su protagonismo en los últimos años (38).

Puesto que en buena medida el imaginario del lujo se alimenta de retales de imágenes nostálgicas hay que detectar cuales serían las más pertinentes al diseño entendido como un lujo. Las marcas de lujo más convencionales explotan con insistencia imágenes de lo aristocrático que circulan por los canales de un lujo burgués. Sirva de ejemplo que en Francia, epicentro del sector del lujo más conservador, estas marcas se agrupan bajo el nombre de Comité Colbert (39). Se trata de un concepto del lujo muy orientado a

representación pública y por ello resulta más eficaz cuando se manifiesta en el vestuario, los coches, los viajes, las celebraciones. En este sentido, su uso es marcadamente protocolario, dado que responde a unas pautas sociales bastante rígidas y que las “elecciones” personales son poco relevantes. En contraste, el tipo de signo distintivo que se profesa desde el mundo del diseño está más destinado al reconocimiento –o incluso al autoreconocimiento- del gusto en el seno de grupos horizontales. En consecuencia, su dependencia de la exhibición es menor y su papel en los círculos de intimidad mayor. No es por azar que el ámbito que protagoniza este “otro lujo” tenga un marcado carácter hedonístico que se expresa en el mobiliario y los complementos y en el equipo tecnológico. Al respecto, podría decirse que, de manera inversa al lujo protocolario, el diseño promueve una excepcionalidad que arranca del espacio doméstico y coloniza con sus propuestas de gusto y confort el espacio público.

Aunque deteriorada, la exclusividad es la baza principal de los productos de las marcas de lujo. En su función representativa son metonimias sociales y emblemas de vocación aristocrática cuyo valor estético deviene secundario para el consumidor. En el diseño la apreciación artística es esencial. Aquí está la diferencia: los objetos emblemáticos infunden respeto o despiertan admiración y envidia, los objetos artísticos aprecio. Así, mientras el discurso de la exclusividad de las marcas tradicionales se embarulla en sus propias contradicciones y pleitea con las copias chinas, desde el diseño se prefiere hilvanar un argumento donde la dignidad del objeto, la de sus creadores y editores, y la de sus consumidores y admiradores juega solidariamente en el mismo campo. El lujo que ofrece el *design* es el que dice apuntar a la satisfacción individualizada que no aporta ni el consumo protocolario de marcas definidoras de estatus, ni la disolución de “las elecciones” en las pautas sociales del gusto masivo. Cuando se consume conscientemente *design* (en el sentido más italiano de este término inglés) pareciera realizarse la fantasía de un consumo culto que opone la elección a la norma, el goce a la apariencia, lo individual a lo puramente social, la virtud a la vanidad.

Puesto que se ha hablado de retales de imágenes nostálgicas, en esta suerte de rediseño del lujo es fácil ver la huella histórica de aquella búsqueda de satisfacción hedonística que se atribuía al espíritu Rococó. En el mismo sentido, se trataría de un consumo especializado, propio de un *connoisseur*, e hiperindividualizado en su elección; el de un consumidor convencido de estar ejerciendo una soberanía sobre su propio destino, al margen de las convenciones. Lo cual sugiere que en ninguna otra suerte de consumo actual se realiza de manera tan plena la experiencia del dandi volcado al refinamiento del gusto y la estetización de la experiencia cotidiana. ¿Quién puede sustraerse a la mistificación del acto creador así presentado, por más que se trate de un objeto utilitario, fabricado y consumido en serie? ¿Cómo negar legitimidad moral a un consumo virtuoso (hábil y honesto, al mismo tiempo) con ánimo de goce y sin atisbo evidente de ostentación socialmente agonística, aunque se trate de un gasto desmesurado? Munari sin duda se equivocaba afirmando que el lujo no concernía al diseño, pero tenía razón en una cosa: el lujo es ficción.



## Notas

1. El término “imaginario”, pese a su ambigüedad, se utilizara con una intención puramente instrumental. Así, por “imaginario del lujo” cabrá entender el conjunto de representaciones e imágenes, sistemas simbólicos e ideológicos, que suscita dicha idea. Reconocemos en la dimensión imaginaria una potencia en la construcción de lo social en un sentido parecido al que apuntara Lévi-Strauss cuando afirmaba que los símbolos son más reales que la realidad que simbolizan. Argumento que parece particularmente adecuado para hablar del lujo.
2. Una síntesis valiosa que destaca los aspectos que conciernen al diseño puede encontrarse en: CALVERA, Anna: “Dins la bota de Diógenes: luxe, confort i benestar en la visió setcentista de la vida doméstica”, en *Temes de disseny*, nº 3, Barcelona, Elisava Publicacions, 1989.
3. «*La querelle du luxe va ainsi jouer un rôle essentiel dans le passage de l'économie morale à l'économie politique*». PERROT, Philippe: *Le luxe: une richesse entre faste et confort XVI-XIX siècle*, París, Editions du Seuil, 1995, p. 45.
4. BERRY, Christopher J.: *The idea of luxury. A conceptual and historical investigation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
5. «*Hence while everything necessary is needed not everything that can be needed is thought necessary*». BERRY, Ch.: (1999) op. cit., p. 232.
6. «*Luxuries are those goods that admit f easy and painless substitution because the Desire for them lacks fervency*». BERRY, Ch.: (1999) op. cit., p. 41
7. WILLIAMS, Rosalind H.: *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Los Angeles, University of California Press, 1982.
8. «*Le luxe bourgeois est tout à l'image de cette classe qui cherche à se justifier –par lui, notamment-, sans pouvoir, comme l'ancienne aristocratie, le justifier par une essence (la naissance, le rang, la fonction) ni par une transcendance (Dieu, le cosmos ordonné et immuable)*». PERROT, Philippe: *Le luxe: une richesse entre faste et confort XVI-XIX siècle*, París, Editions du Seuil, 1995, p. 10.
9. El abandono de los consumos moderados, característicos de la burguesía comercial holandesa de principios del XVII se expresa gráficamente en el diálogo imaginado por Voltaire para presentar su artículo sobre la justificación del lujo en su *Dictionnaire*: «*Il n'y a pas longtemps qu'un homme de Norvège reprochait le luxe à un Hollandais. Qu'est devenu, disait-il, cet heureux temps où un négociant, partant d'Amsterdam pour les Grandes-Indes, laissait un quartier de boeuf fumé dans sa cuisine, et le retrouvait à son retour? Où sont vos cuillers de bois et vos fourchettes de fer? N'est-il pas honteux, pour un sage Hollandais de toucher dans un lit de damas? Va-t'en à Batavia, lui*

- répondit l'homme d'Amsterdam; gagne comme moi dix tonnes d'or, et vois si l'envie ne te prendra pas d'être bien vêtu, bien nourri et bien logé». *Oeuvres Complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique* (<http://www.voltaire-integral.com/>).
10. Tal vez deba decirse que el análisis de dimensión ritual del lujo quedó un tanto relegado en la medida que de la interpretación del lujo se hicieron cargo los sociólogos. De Veblen a Bourdieu se ha venido insistiendo en la función distintiva y agonística del lujo como sublimación de la violencia social entre grupos e individuos. Los trabajos como los de Douglas y Isherwood han venido a resituar el papel del ritual en las practicas de consumo. DOUGLAS, Mary. ISEHERWOOD, Baron: *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, Méjico, Grijalbo, 1990
  10. Una idea que el autor completa de la siguiente manera: «A unos hombres que habían perdido la desenvoltura, el *dandy* que hace de la elegancia y lo superfluo su razón de vida les enseña la posibilidad de una nueva relación con las cosas, que va más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación de valor de cambio. Es el redentor de las cosas, el que borra, con su elegancia, su pecado original: la mercancía». AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Paterna, Pre-textos, 1995, p. 94.
  11. REMAURY, Bruno: «El objeto de lujo en la era de la reproductibilidad técnica», en *Revista de Occidente*, nº 318, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 2007, págs. 78-94.
  12. REMAURY, B. (2007) op. cit., p. 82.
  13. «*The Beautiful and the Useful: take this middle term, the True. The Beautiful, gratuitous, turns to the ornamental, repudiated; the Useful, alone, or what is useful to mediocre needs, expresses some inelegance*». *Mallarmé in Prose*, Mary Ann Caws (ed), Nueva York, New Directions Publishing, 2001, p. 52
  14. «*Il lusso è la manifestazione della ricchezza incivile che vuole impressionare chi è rimasto povero. È la manifestazione dell'importanza che viene data all'esteriorità e rivela la mancanza di interesse per tutto ciò che è elevazione culturale. È il trionfo dell'apparenza sulla sostanza. (...) Contemporaneamente però nella gente sana si fa strada la conoscenza della realtà delle cose e non dell'apparenza. Il modello non è più il lusso e la ricchezza. (...) Il lusso è quindi l'uso sbagliato di materiali costosi che non migliora le funzioni. Quindi è una stupidaggine. (...) Insomma, voglio dire che il lusso non è un problema di design*». MUNARI, Bruno: *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*. Roma, Laterza, 1981, págs. 32-33.
  15. LOOS, Adolf: «Ornamento y delito» (1908-1913), en *Escritos I 1897-1909*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, págs. 347. El texto escrito por Loos fue publicado en 1913 como artículo, pero recogía el contenido de una conferencia ya dictada en 1908.
  16. LOOS, A. (1993) op. cit., p. 351 y 352.
  17. LOOS, A. (1993) op. cit., p. 144.

18. El papel de lo femenino en la apetencia de adorno y en el derroche fue destacado por autores diversos. Werner Sombart otorga a la mujer y a la secularización del amor un papel motor en la expansión y penetración social de la tendencia al lujo. SOMBART, Werner: *Lujo y capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
19. LOOS, A. (1993) op. cit., p. 352
20. LOOS, Adolf: “Ornamento y educación” (1924), en *Escritos II 1910-1931*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, pág. 45.
21. «*On retrouve dans tous les domaines l'ambition de rendre accessible à tous les moyens que crée notre temps. Autrefois, l'équipage était le privilège de quelques favorisés; aujourd'hui l'automobile, bien plus rapide, tend à devenir le véhicule accessible à chacun. Et c'est également un fait bien caractéristique de notre époque cet effort pour rendre plus confortable et accessible à tous la maison jadis massive et accessible à quelques favorisés seulement (maison pour le minimum d'existence)*». GIEDION, Siegfried: “Le problème du luxe dans l'architecture moderne”, en *Cahiers d'Art*, nº 5-6, París, Christian Zervos, 1928, p. 254.
22. LOOS, A. (1993) op. cit., págs. 166 y 169, y 171.
23. LOOS, Adolf: “Ornamento y educación” (1924), en *Escritos II 1910-1931*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 34.
24. «*Autrefois, l'objet décoré était rare et coûteux. Aujourd'hui, il est innombrable et bon marché. Autrefois l'objet simple était innombrable et bon marché; aujourd'hui il est rare et cher [...] Aujourd'hui l'objet décoré inonde les rayons des Grands Magasins; il se vend bon marché aux midinettes*». LE CORBUSIER: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Les Éditions Arthaud, 1980. p. 89.
25. «*Le luxe, au sens d'autrefois, n'est plus réalisable, et pour la première fois dans l'histoire nous nous trouvons devant ce singulier phénomène: ce n'est plus la classe la plus favorisée, mais au contraire la classe la moins favorisée, qui est le facteur dominant dans la création du style moderne*» GIEDION, S. (1928) op. cit., p. 254.
26. Esta oposición entre el objeto de lujo, que ahora representaba el estilo Decó, y el diseño del objeto estandarizado, llegó a plantearse incluso en términos de nacionalismo industrial en las exposiciones y salones de artes decorativas: «*At the time many critics and commentators characterized this as a nationalistic confrontation between French luxury production and German standardization and efficiency, of French preoccupations with the past as opposed to a German determination to design for the future*». OVERY, Paul: “Visions of the Future and the Immediate Past: The Werkbund Exhibition, Paris 1930”, en *Journal of Design History*, vol 17, nº 4, Londres, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 337.

27. «*Le luxe de la Villa de Garches consiste en un luxe de volume d'air, qui par son harmonie réalise la nouvelle conception. C'est l'expérience hardie d'un visionnaire qui est ici réalisée; et cette expérience nous fait apercevoir le seul moyen qui permette aujourd'hui de faire du luxe une force productive. Car le luxe, en temps que but personnel, est, de nos jours, condamné à la stérilité par la vie elle-même*». GIEDION, S. (1928) op. cit., p. 256.
28. A estos ejemplos, podríamos contrastar otros, insertos también en lo que se conoce como diseño moderno. Así a la búsqueda plástica de pureza formal en Le Corbusier, podríamos oponerle la promoción de un mueble utilitario durante el período de escasez de la guerra y la posguerra europea. La aparición del *Utility Furniture Scheme* en la Gran Bretaña de 1942 representa el mayor proyecto estatal de educación pública del gusto. La prescripción de la simplicidad utilitaria por parte de Gordon Russell y su equipo apuntaba a adecuarse a la precariedad de aquella coyuntura y a combatir la inclinación por el decorativismo y las manifestaciones vulgares del lujo. En este caso los recursos materiales y económicos primaron sobre cualquier preferencia estética. Sin embargo, al otro lado del atlántico lo que se propagaba era la apariencia del lujo. De esta suerte, los objetos utilitarios de factura industrial se presentaban con rutilantes acabados de colores intensos, luces chispeantes y destellos cromados en los que se prodigaba el *styling*.
29. La categórica y sugerente afirmación de Bataille en su prólogo a su ensayo sobre *La parte maldita* resultaría todavía difícil de digerir para un diseño formado en el espíritu convencional de su profesión: «no es la necesidad, sino su contrario, el' lujo', lo que plantea a la materia viviente y al hombre sus problemas fundamentales». («*Ce n'est pas la nécessité mais son contraire, le 'luxe', qui pose à la matière vivante et à l'homme leurs problèmes fondamentaux*»). BATAILLE, Georges, «La part maudite», en *Ouvres complètes*, vol. VII, Paris, Gallimar 1976, p. 21.
30. Citado en un artículo de prensa: DE LA TORRIENTE, Eugenia: “El precio del lujo”, en *El País*, Madrid, 17-09-07.
31. Remaury aborda esta cuestión, sobre la que sentencia: «Considerado bajo el punto de vista del simulacro, el objeto de lujo contemporáneo favorece una imitación que no es a fin de cuentas sino el último avatar de un proceso que cuenta ya con cierto número de ella en numerosas marcas». REMAURY, Bruno: “El objeto de lujo en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Revista de Occidente*, nº 318, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 2007, p. 93.
32. La adhesión a los elementos culturales y rituales que propicia cada marca da pie a que se creen auténticas *comunidades de marca*; asociaciones virtuales o de relación directa entre consumidores afines que se reconocen en los valores de las marcas y sus productos y los incorporan como signos de identidad propios. Según explica José Miguel Marinas, estas comunidades conforman «un espacio de pertenencia elegida, por afinidad, que se elabora entorno a propiedades de una marca determinada» que, en el caso de las marcas de lujo, juegan el papel de «elevación vertical en el mundo del consumo». MARINAS, José Miguel: “La comunidad del lujo: la paradoja de las

- exposiciones universales”, presentado en junio 2008, en las Jornadas sobre *Lujo y Comunicación*, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense (en prensa).
33. Enzensberger apunta seis aspectos que en el futuro se valoraran como un lujo: el tiempo, la atención, el espacio, el descanso, el entorno y la seguridad. ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Zig-Zag*; Barcelona, Anagrama, 1999.
  34. MORTELMANS, Dimitri: “Sign values in processes of distinction: The concept of luxury”, en *Semiotica* [0037-1998], vol.157, núm.:1-4, 2005, págs. 497-520.
  35. «Coding an object as a luxury product is not a sufficient condition to give an object a social life as a luxury product. It is quite possible that certain objects will get a luxury sing value without even being promoted as a luxury, or the other way around, where heavily advertised objects fail in their luxurious capacity as a distinction maker». MORTELMANS, D. (2005) op.cit., p. 511.
  36. CUTULO, Giovanni: *Lusso e design. Etica, estetica e mercato del gusto*, Milan, Abitare Segesta, 2003.
  37. La comentada aproximación del diseño al imaginario del lujo no tiene por qué tener una expresión formal definida. Aunque una recuperación del decorativismo más evidente en algunas tendencias del diseño reciente, en las que se vindica el gusto por los dorados, los materiales brillantes, los adornos y los arabescos, constituyen el síntoma más visible del fenómeno. El éxito de estos estilemas en estos últimos años marcados por la abundancia constituyen una manera de expresar ostensiblemente un fenómeno: que el lujo ha dejado de ser ajeno al diseño. Lo cual no depende tanto de que una determinada tendencia use ciertas clichés formales –que además implican, generalmente, un uso paródico e irónico- sino la intención de demostrar hasta qué punto diseñadores y empresas están dispuestas a asumir el objeto de diseño como un puro gasto. La cuestión es relevante para el acercamiento entre los relatos del diseño y del lujo pues muestra como el énfasis en la función utilitaria, fundamental en su acervo histórico de diseño, ha pasado a ser secundario. La idea de lujo –se ha visto ya- conquista su espacio en la medida que la necesidad imperiosa o la prioridad utilitaria disminuyen y se relegan a un segundo o tercer plano.
  38. El Comité Colbert es una asociación fundada en 1954 con el objetivo de «*promouvoir ensemble en France et sur la scène internationale un certain nombre de valeurs : l’alliance de la tradition et de la modernité, du savoir-faire et de la création, de l’histoire et de l’innovation*». Que la denominación rinda homenaje al ministro de finanzas de Luis XIV, promotor de las manufacturas reales y administrador de la imagen del rey y su aparato, es toda una declaración de principios.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Vestir el cuerpo, desnudar el arte. Breve recorrido por los principales artífices de la fotografía de moda

Mónica Carabias Álvaro  
Universidad Complutense de Madrid  
(Subponencia)

### Resumen

A lo largo de este artículo, expondré, precisamente, cómo la voluntad creativa de un gran número de artistas de la imagen de distintas épocas y estilos - Adolphe De Meyer, Edward Steichen, Emil Otto Hoppé, Hoyningen-Huene, Man Ray, Paul Horst, Cecil Beaton, George Platt Lynes, Martin Munckacsi, Toni Frissel o Lee Miller- influye decididamente en la forma de incluir y retratar la indumentaria y, por tanto, contribuyen con su personalidad a la creación y consolidación de un género, la denominada Fotografía de moda, que desde muy temprano aspira a convertirse en una forma más de expresión artística bajo las siguientes consignas: progreso, culto al cuerpo y belleza.

### *Abstract*

*Along this article, I will exhibit, precisely, how the creative will of a big number of artists of the image of different epochs and styles - Adolphe De Meyer, Edward Steichen, Emil Otto Hoppé, Hoyningen-Huene, Man Ray, Paul Horst, Cecil Beaton, George Platt Lynes, Martin Munckacsi, Toni Frissel or Lee Miller- influences decisively the way of including and of painting the portrait of the clothing and, therefore, they contribute with his personality to the creation and consolidation of a genre, the so called fashionable Photo, which from much early aspires to turn into one more form of artistic expression under the following slogans: progress, cult to the body and beauty.*

El concepto de moda va mucho más allá del mero hecho de combinar entre sí distintas prendas con más o menos acierto (1). De forma independiente a su importante papel como aislante térmico, la indumentaria conforma nuestra imagen y, en consecuencia, contribuye a distinguirnos. Desde la antigüedad, la manera en la que nos vestimos está directamente relacionada con nuestra exclusión o inclusión en un determinado grupo social. Hasta bien entrado el siglo XIX y en manifiesta oposición al término moda, un complejo y rígido sistema de normas encorsetaba la indumentaria; normas que, además de tipificar, remarcaban las diferencias sociales.

Existe un impulso vital que posibilita la aparición del concepto de moda. Este no es otro que el deseo continuo y voluble por ataviarse de una manera concreta y particular, con un estilo diferente y atuendos novedosos. De esta manera, el individuo intenta representar su personalidad, única e intransferible en la órbita de los distintos grupos sociales. Y es la cualidad cambiante de la moda la que la convierte en un producto extremadamente seductor, al tiempo que efímero para representar nuestra individualidad en contraposición a lo funcional y preestablecido (2).

En función del componente personal e intransferible de cada individuo, la moda combina distintas variables endógenas - el placer por la belleza, por lo extravagante, fantástico o diferente- con otras de índole exógeno - la política, la economía, la cultura o la sociedad -. Entre ambos campos de acción se va a instalar uno más de vital importancia y repercusión cultural: el arte. La crítica e historiadora Anne Hollander destaca cómo «La ropa ha sido muy importante para los artistas, ya que es una manifestación visual muy poderosa del mundo humano, tan intensa como los rostros» (3). En este sentido resulta interesante resaltar cómo el nexo entre moda y arte se hace palpable, precisamente, en el instante en que al igual que el arte, la moda -en función de las aspiraciones de un grupo determinado de personas que se identifican con ella- promulgan unas normas propias, además de cambiantes, con las que de alguna manera interpretan sus deseos. Del mismo modo, el arte representa, entre otras muchas cosas, al afán de sus artífices por proyectar unos pensamientos culturales determinados sobre el resto de individuos que conforman la sociedad.

A lo largo de este artículo, expondré, precisamente, cómo la voluntad creativa de un gran número de artistas de la imagen de distintas épocas y estilos -Adolphe De Meyer, Edgard Steichen, Emil Ottó Hoppé, Hoyningen -Huene, Man Ray, Paul Horst, Cecil Beaton, George Platt Lynes, Martin Munckacs, Toni Frissel o Lee Miller - influye decididamente en la forma de incluir y retratar la indumentaria y, por tanto, contribuyen con su personalidad a la creación y consolidación de un género, la denominada Fotografía de moda, que desde muy temprano aspira a convertirse en una forma más de expresión artística bajo las siguientes consignas: progreso, culto al cuerpo y belleza.

Hasta comienzos del siglo XX, en concreto hasta 1909, el fotógrafo artístico era el único que en su estudio podía retratar a una modelo ataviada con alta costura. En aquel mismo momento se va a producir un cambio trascendental con la presentación y proliferación de las revistas y, en consecuencia, la aparición de un nuevo género: el reportaje de moda. En este sentido, insisto que mi objetivo se centra en la Fotografía de moda y no, evidentemente, en el reportaje, que por otra parte jugó un papel crucial en la evolución del

nuevo género fotográfico (4). Es por esto que cronológicamente no me extienda más allá del periodo de entreguerras (5), porque, reitero una vez más, mi interés se centra en mostrar las relaciones entre la moda y el arte a través de un instrumento artístico como es la fotografía, pero durante los momentos en los que la evolución de ambas además de vincularse a los grupos elitistas, dependen muy estrechamente de los movimientos artísticos desarrollados en aquellos tiempos. En conclusión, no voy a profundizar en el hecho de que la fotografía ha sido y es el vehículo de persuasión más importante utilizado por la publicidad para vender moda y fomentar su consumo. Me centraré en la capacidad de este lenguaje para codificar una nueva sintaxis visual haciéndose eco de las distintas manifestaciones artístico - culturales como el pictorialismo, el modernismo, el cubismo, el surrealismo.

Con el siglo XX se produce una evolución en el campo del género del retrato y la fotografía aprovecha este cambio para afianzarse como género fotográfico y de autor independiente, eso sí, al servicio de las exigencias de una clase aristocrática que utilizó a la moda como instrumento de diferenciación social (6). En líneas generales la invención de la fotografía de moda cuenta con dos décadas y dos protagonistas de excepción: 1910 y el Barón Adolphe De Meyer y 1920 y E. Steichen. Durante la década siguiente aparecen las primeras fotografías en color y las imágenes de las revistas no serán ya dibujos o pinturas sino fotografías. Entre los factores más determinantes en el desarrollo de la Fotografía de moda así como de su decidida y pretendida aspiración artística se encuentra en primer lugar, la importancia del retrato y, en segundo término, la publicidad.

Desde el año 1886, la independencia artística de la fotografía es una realidad. Además, cabe añadir el papel sumamente activo que desempeñó el tradicional género del retrato no sólo en la consecución de esta ansiada consideración artística, sino también en la independencia de la fotografía de moda respecto de los medios impresos. El retrato se convirtió en el vehículo con el cual la fotografía de moda pudo autoafirmarse como género en sí mismo; lo que se tradujo en los primeros años del siglo pasado en un notable avance técnico del mismo encaminado no tanto hacia el retrato en sí como hacia la representación de la identidad social y psicológica del retratado.

De entre los estudios más importantes de la época cabe mencionar el Estudio Reutlinger, ligado desde sus inicios al mundo de la escenografía y de la música. De hecho este nos va a revelar la ambigüedad que condicionaba los límites tanto del retrato como de la incipiente fotografía de moda. Los requisitos técnicos para ambas disciplinas eran básicamente los mismos: espacio y luz. En realidad, a la hora de retratar a una dama ya fuera vestida con elegantes ropas como mostrando las creaciones de un modisto, las diferencias fueron mínimas a nivel de continente y contenido. De hecho era más que habitual que destacadas damas del mundo del espectáculo y del teatro acudieran a estudios fotográficos para ser retratadas con ropas de diseño. Si bien la distancia entre ambos géneros residía en la aspiración artística de la fotografía de moda, en estos primeros momentos estuvo fuertemente condicionada por las necesidades comerciales y publicitarias (7).

Evidentemente, a medida que crece el número de revistas de moda y publicidad la fotografía adquiere mayor importancia y calidad. La historia de las publicaciones de moda ha estado marcada por la incorporación de grandes artistas que volcaron su creatividad al campo de la moda y publicidad: Steichen en *Vanity Fair*, De Meyer, Beaton, Avedon o Newton en *Vogue*, Munckacsi, Ray, Penn o Avedon en *Harper's Baazar* (8).

La fotografía de moda comparte con el reportaje el interés documental, pero se aleja de este básicamente en el objetivo comercial; hecho que, paradójicamente, también la aleja inexorablemente de los confines históricos de la fotografía tradicional. Moda y publicidad fueron dos campos creativos sinónimos de experimentación a los que acudían una gran variedad de artistas procedentes de las Bellas Artes, incluida la fotografía artística. La fotografía de moda les proporcionó un medio de subsistencia, además de un modo de lograr el reconocimiento fotográfico por unos trabajos más personales e imaginativos que contribuyeron a dar una nueva visión de la fotografía de moda en sintonía con la dinámica vertiginosa de los movimientos artísticos.

Lo verdaderamente importante y fascinante de la fotografía de moda es el hecho de que ya desde sus comienzos trabajara de forma exclusiva para un único cliente, la mujer, pero sobre todo cómo se sientan las bases de un lenguaje visual propio, como apunta Roland Barthes, un código lingüístico especial destinado para representar a la mujer como el verdadero objeto de representación y no tanto a la prenda que supuestamente está vendiendo y para la que trabaja (9). Es por ello, que la fotografía de moda y la creación de una lingüística propia de imágenes esté subordinada a un objetivo prioritario: acceder lo mejor y más rápido al público femenino y, evidentemente, mostrar a la mujer como la representación de una moda en evolución constante, rápida y efímera.

El Barón Adolphe de Meyer (1868-1946) es el primer nombre al que se vincula la fotografía artística de moda (10). Sus creaciones fantasiosas fueron las primeras en someterse a consideraciones de índole estético. La contribución de este artista a la fotografía de moda fue esencial. De Meyer fue capaz de tender un puente desde la ilustración de moda dibujada a la fotografiada. Sin embargo, sus interpretaciones vaporosas de la moda no subrayaron en exceso las cualidades fotográficas del medio por lo que habría que esperar a la llegada de Edward Steichen para que la fotografía de moda se afanzara como género independiente (11).

Creador francés afincado en Londres reveló la ambigüedad del nuevo estatus de la fotografía de moda, ilustrando que el éxito de una carrera fotográfica dependía tanto de cultivar las relaciones sociales como de conocer igualmente el cerrado mundo de la hermandad artística, en este caso la del pictorialismo. A él se debe la introducción de un elemento pionero en el lenguaje de la fotografía de moda: el uso de las luces suaves obtenidas bien con lentes especiales bien con gasas de seda; un truco que servía además de para matizar la realidad de las prendas mitiga los detalles de la manufactura (II.1). Este tipo de luz artificial lograba que la modelo se desmaterializara en un escenario brumoso, resplandeciente y enigmático -en el que las flores juegan un papel importante que nos habla de los límites derribados por el artista entre el mundo interior del estudio y el exterior- en el que igualmente se fundía la vestimenta (II. 2).

El hecho de que estuviera casado con una hija natural de Eduardo VII sumado a su trabajo como diseñador permitieron que pasase por su estudio lo más destacado de la sociedad británica así como el círculo de advenedizos y marginados del arte y de la escena, evidentemente, muy sensibles a los cambios de la moda. De Meyer evocaba de forma delicada y elegante la vida de los primeros años del siglo. Aficionado a exagerar las poses, sus retratos resaltaban el status social así como el bienestar que reportaba a la persona retratada posar con uno u otro traje. Sus mujeres, evocadoras de otras épocas, representan una misteriosa y sofisticada feminidad cimentada en el laborioso encaje de las prendas, el escenario y la modelo.

Dada su militancia en la *Linked Ring Brotherhood*, sus primeros trabajos se vieron afectados por la sensibilidad lumínica y atmosférica del pictorialismo para poco después y de forma paulatina centrar el protagonismo de la imagen en el lenguaje corporal del modelo. Esta filiación justifica que hasta los primeros años del siglo XX las revistas y los reportajes de moda femeninos se inundaran de estética pictorialista, estilo predominante de la fotografía artística.

Inmersas en esta misma estética se encuentran las imágenes brumosas y amables de Emil Otto Hoppé (1878-1972) (12). Hoppé nació en Munich, hecho que justifica que fuera uno de los primeros fotógrafos en utilizar la Leika, pero vivió en Londres hasta su fallecimiento. Realizó un importante trabajo como paisajista y retratista durante las dos guerras. Inmerso en el gusto modernista produjo algunas de las vistas más representativas de EE. UU en la década de los años veinte que rivalizaron con las producidas por colegas de la profesión como Paul Strand, Edward Steichen, Alfred Stieglitz y Walker Evans.

El mayor auge que vive la fotografía de moda, así como la representación de la figura femenina, se produce en la década de los años veinte por dos motivos: primero, por la proliferación de las revistas de decoración y moda –*Vanity Fair*, *Harper's Baazar*, *Vogue*- y, en segundo lugar, por el espíritu alegre de esta década al que la fotografía incorpora una creatividad y fantasía propia que tiene como referentes a las vanguardias, el realismo y el reportaje. Es justo el momento en que se van a marcar las pautas del nuevo lenguaje y cumplir su objetivo de afianzarse como género y creadores independientes.

Durante la época de entreguerras, las vanguardias se convirtieron en la mayor fuente de inspiración para la fotografía de moda. La poética de nebulosa de la generación pictorialista se va a diluir ante una nueva manera de percibir el cuerpo y la indumentaria (13). En estos momentos destaca un artista que actúa de puente entre la estética fotográfica anterior, el pictorialismo y la nueva implantada por los movimientos artísticos de vanguardia (Il. 3). Se trata de Edward Steichen (Luxemburgo 1879- West Redding, EE.UU 1973) creador de las primeras fotografías de moda, en concreto, de los diseños de Paul Poiret en el año 1911; fotografías que lograron traspasar el concepto documental para adentrarse en una sintaxis personal y creativa donde la imagen de la alta costura cobraba protagonismo por sí misma.

La afinidad entre moda y fotografía aparece representada de forma inmejorable por el tándem Steichen/Poiret. Mientras que Steichen persigue impulsar la génesis de la vanguardia en un lenguaje propiamente fotográfico, Poiret visualiza el potencial de la vanguardia en el diseño de moda (14). Su colaboración con Paul Poiret se inicia como continuación del estilo pictorialista para, poco después, asumir la nueva estética del modernismo y del cubismo tanto en los trabajos de moda como en los retratos del mundo del espectáculo en los que nos familiariza con lo que será su estética particular: decorados limpios y elegantes, figuras de perfil y de pie, escenarios sencillos, arquitectónicos y de formas geométricas, fuertes contrastes lumínicos para centrar la atención en el traje y modelo (15). El vestuario y el atrezzo – siempre elegante y extravagante - eran sumamente importantes para Steichen (il. 4). No obstante, en ocasiones prescindía de ambos para centrarse exclusivamente en el modelado del rostro y estado anímico.

Desde finales del siglo XIX se había generalizado el uso de la fotografía para los retratos y las noticias. Sin embargo, la fotografía de moda no se había beneficiado de los avances técnicos en la reproducción de las



fotografías a media tinta. La razón no era otra que el temor a que las fotografías de moda simulasen excesivo realismo. En este sentido, el trabajo de Steichen fue revelador. Este creador supo destacar con el realismo el valor lujoso de las fotografías de moda, imágenes con las que las lectoras, además de obtener información adicional sobre las prendas - cuellos, botones costuras, mangas —les servían para identificarse aún más con las modelos.

Steichen estaba decidido a combinar arte y comercio, una aspiración en plena sintonía con la época en la que le había tocado vivir. El modernismo retrataba la vida cotidiana de forma vibrante, todas aquellas cosas de las que hablaba la gente. Por este motivo, quiso que estuviera representado en todos los aspectos de la vida moderna y, de este modo, lo aplicó a una amplia gama de productos comerciales: fotografía de moda, retratos de famosos, publicidad y diseño industrial (16). Una de sus mayores contribuciones fue retratar a la modelo en la naturaleza, es decir, fuera de los límites del estudio como haría más tarde Toni Frissell. Edna Woolman Chase, famosa editora de moda, confesaba que para tener éxito: «El arte tiene que contar la historia del vestido» y justamente eso fue lo que hizo Steichen, aplicar la faceta narrativa de la imagen de moda a la forma artística modernista (17).

El gran renovador de las décadas veinte y treinta fue, sin lugar a dudas, George Hoyningen-Huene (1900-1968), representante mejor que ningún otro artista del espíritu modernista y aristocrático caracterizado por el vanguardismo, la originalidad, lo elegante así como de la estética sublime y el culto a la belleza (18). Lo más destacable de este artista es haber convertido la fotografía de moda en un acto ceremonioso de escenificación mística (19) al que incorporar nuevos elementos como la evocación y representación de los sueños que entroncan directamente con otra de las corrientes artísticas más influyentes en la fotografía de moda: el surrealismo (Il. 5).

Durante la década de los cuarenta se convirtió en uno de los retratistas más importantes de las estrellas de Hollywood. “HH” aplicó tanto al retrato como a la indumentaria originalidad, misterio y un sentido muy estricto de la composición y la distancia; todo ello muy en sintonía con la pintura surrealista y su particular sentido del orden.

El placer por la línea elegante y el fuerte contraste lumínico revelan una deuda más que evidente hacia Steichen, base a la que añade un estilo propio que gusta tanto del arte clásico como del surrealismo, del cine como de las artes plásticas, especialmente del cubismo (20). La inspiración neogreciana de este artista puede ser entendida en el contexto de una reinterpretación de la antigüedad propuesta por varios artistas vanguardistas para quienes el mundo antiguo fue un elemento importante en el pensamiento artístico contemporáneo (il. 6). Era lo que se conocía como la vuelta al orden y, en particular, favoreció la creación de un ideal de belleza femenino derivado de la estatuaria antigua (21).

Provocador nato, propuso un novedoso acercamiento al modelo. Tras unos focos deslumbrantes, el fotógrafo conducía a la modelo hacia el momento mágico en que debía producirse la pose perfecta. Lisa Fonssagrives declaró: «Cada vez que trabajo con él, tengo la sensación de que el estudio es como un templo y que nuestro trabajo es un ritual-acto religioso». La fascinación por el aura que envolvía al modelo no era

sino la negación de la realidad material y comercial de la prenda. Huyningen-Huene construye una serie de imágenes metafísicas en los que ropa y la modelo se tornan espejismos de la realidad.

Man Ray (Emmanuel Rudnitsky, 1890-1976) va a realizar una de las mayores contribuciones vanguardistas a la fotografía de moda. De hecho, convirtió a la moda en una valiosa herramienta para investigar acerca de las posibilidades ilusorias que el lenguaje fotográfico podía ofrecer. La incorporó el culto a la belleza, para lo cual representó a las modelos posando junto a obras de arte, incluidas las suyas propias y con un atractivo hasta ese momento inusual.

Entre los años 1921 y 1924 Man Ray abandona definitivamente el Dadá para volcarse en la investigación de técnicas fotográficas con las que poder dar forma a una nueva sintaxis visual. Sus inicios artístico-fotográficos estuvieron ligados al prestigioso diseñador y socialmente reconocido Paul Poiret, a publicaciones como *Harper's Bazaar*, *Vogue* y al desnudo, género al que aplicó con éxito y sorpresa los efectos lumínicos de sus nuevas técnicas fotográficas: la solarización y el rayograma (22).

La importancia del trabajo de Ray comporta un doble significado: en primer lugar, contribuye de forma concluyente a que la fotografía pueda ser considerada sin reservas como un medio artístico independiente. Y en segundo lugar, aplica unas determinadas cualidades estéticas transgresoras a la fotografía de moda, un medio puramente comercial.

Man Ray representa la figura del fotógrafo de laboratorio, entendido este como un espacio de experimentación para la manipulación de la imagen -nuevos encuadres, ampliaciones, retoques- con el fin de desestabilizar los límites del mundo visible y modificar la identidad de las cosas de forma poética e irreal (Il. 7).

También, en la órbita surrealista destacó Paul Horst (23), artista de origen alemán que desde muy temprano manifestó un estilo muy personal con fuerte influencia de Hoyningen-Huene, su gran amigo que le animó a desarrollar una carrera profesional como fotógrafo de moda y retratista. Horst Incorpora a su escenario compositivo nuevos elementos que reaccionan frente al estilo purista de los años veinte y la obra de Le Corbusier. En sus imágenes se retrata hábilmente la vanidad y el lujo y cómo alcanza el mito de la feminidad no a través de la descripción de la modelo sino del escenario que compone para ella (il. 8). Horst contribuyó de forma significativa a la independencia del nuevo género. Sus poses originarias del mundo grecorromano y su peculiar sentido de la belleza le convirtieron en uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX. Tejió un seductor e hiperbólico imaginario en torno a la mujer y las naturalezas muertas, metáfora visual de la atmósfera de ilusión que rodeaba a la moda y estrellas cinematográficas.

Como buen maestro del ilusionismo centra su mayor interés en la estética surrealista para lo cual acentúa las técnicas de iluminación logrando mayores contrastes. Limita los encuadres a las tres cuartas partes del cuerpo e incorpora a la imagen elementos que convierten a sus escenografías en auténticos entretenimientos visuales. El *Trompe-l'oeil* es una más entre las técnicas del ilusionismo a las que recurre para crear trabajos de aspecto mágico que atraen al espectador hacia un mundo repleto de simbolismos que evidencian la vanidad que domina en el mundo publicitario y de la moda.

Otra contribución al ámbito de la fotografía de moda y el surrealismo fue la que protagonizó Cecil Beaton (1904-1980) (24). Fotógrafo y escenógrafo teatral representó tanto en sus retratos como fotografías de moda, entre otras las que realizó para *Vogue*, un estilo innovador y original con poses y decorados poco habituales. Fue célebre por montar composiciones con espejos y papel de celofán en los que retrataba a miembros de su familia y círculo más próximo. Le interesaba más la atmósfera que el retrato. Su cámara inmortalizó el retrato de un nuevo tipo de mujer, una especie de diva distante de los estereotipos, sumergida en una realidad construida a base de fantasía e ilusión.

George Platt Lynes (1907-1955), prestigioso retratista y fotógrafo de moda de Nueva York desde comienzos de los años treinta alcanza su trabajo más personal en el campo de la danza y el desnudo masculino – citar la espléndida serie dedicada a un joven Yul Briner -. Por el contrario, sus imágenes de moda para *Harper's Bazaar* y *Vogue*, entre otras, destacaron por una exagerada y fantasiosa puesta en escena a la que contribuyó enormemente un uso expresionista de la luz y un intenso *attrezzo* surrealista (25).

Tras el surrealismo se va a producir un nuevo giro en la fotografía de moda a la que se incorpora el estilo del reportaje presente desde sus inicios. Entre algunos de los artistas más destacables se encuentran Martin Munckacsy y Toni Frissel (1907-1988). Respecto al primero, la fotografía de moda le sirve para poner a prueba sus conocimientos sobre fotografía deportiva y reportaje. El resultado es una fotografía espontánea cuya representación del cuerpo más relajada advierte, claramente, de la aparición de una nueva tendencia que retratará a las modelos en poses activas, deportivas sintonizando con la imagen y estilo de vida de la nueva mujer americana (Il. 9). Respecto a Frissel su estilo se caracterizó por el uso de los primeros planos y la espontaneidad (Il.10).

Con la llegada del nazismo, se producen importantes cambios en la moda. Ésta se vuelve más funcional y objetiva para abandonar la exuberancia anterior. Entre las representaciones femeninas más funcionales de aquella época destacan las imágenes de Lee Miller (1907-1977) que sirven para ilustrar cómo la fotografía de moda registra la adaptación de la ropa a los nuevos tiempos dotándola de un componente social muy fuerte (27).

Por último y a modo de síntesis, me gustaría terminar este breve recorrido por algunos de los principales artífices de la fotografía de moda con las palabras que uno de sus máximos representantes, Helmut Newton, declaró acerca de la fotografía, el arte y la publicidad: «Tengo algunos buenos amigos que son fotógrafos artísticos. Rechazan cualquier tipo de encargo y trabajan sólo para ellos mismos, con la esperanza de conseguir una beca o una venta en un museo. Admiro su perseverancia, pero a menudo encuentro aburridas sus imágenes. Tengo que agradecerle al mundo comercial – “la sociedad de consumo” - el éxito que haya podido tener, no a fundaciones, museos o becas. Siempre he encontrado estímulo e inspiración en el trabajo para revistas o por encargo. Parece necesitar ese tipo de disciplina y un marco definido en el que trabajar. Por supuesto a veces sugiero ciertas ideas a las editoras con la esperanza de que me dejen llevarlas a la práctica. Creo que la página impresa me sirve como una especie de *think tank* o laboratorio en el que probar nuevas ideas» (27).

## Notas

1. En 1920 el escritor futurista Vincenzo Fani Volt enaltecía la moda escribiendo: «La moda es un arte como la arquitectura o la música. Un vestido de señora diseñado con genialidad y bien llevado tiene el mismo valor que un fresco de Miguel Ángel o una Madonna de Tiziano». CRISPOLTI, E: *Il Futurismo e la Moda*, Milán 1988.
2. Como apunta Gertrud Lehnert: «La moda permite la consecución de una paradoja: ser uno mismo, una persona inconfundible y, a la vez, demostrar la pertenencia a un grupo, sea del tipo que sea». LEHNERT, Gertrud: *Historia de la moda del siglo XX*, Colonia, Könemann, 2000. Véase GERNESHEIM, Alison: *Fashion and Reality 1840-1914*, London, 1963.
3. Cfr. SOUGEZ, M.L.: “El reportaje gráfico”, en *Historia General de la Fotografía*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2007.
4. Véase al respecto los estudios de HOLLANDER, Anne: *Seeing Through Clothes*, Paperback, 1993 y *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress* Paperback, 1995.
5. Fue a partir de la década de los 50 cuando el género de la Fotografía de moda alcanzó su mayor grado de especialización. Por vez primera desde que apareciera la solidez y demanda que alcanzó garantizó la consolidación de un lenguaje propio en el que destacaron grandes maestros de la fotografía en exclusividad; de entre todo ellos citar tanto por su estética como por su provocación a Helmut Newton.
6. Pero también existen condicionantes, aparentemente intrascendentes, como el ánimo narcisista de las modelos. En este sentido cabe destacar a la Condesa de Castiglione. El fotógrafo Louis Pierson realizó ex profeso para ella un álbum privado en el que quedó más que evidente cómo la fotografía podía servir y crear en el futuro nuevas identidades dependiendo de cómo la ropa y los accesorios eran combinados. Cfr. FRIZOT, Michel: *A new history of Photography*, Köenmmann, 1998.
7. Además de estar sometidos al servicio de un encargo también lo estuvieron a un público y clase concreta: el femenino y pudiente. Por el contrario, la incorporación del cuerpo masculino a la moda ha sido un hecho más bien reciente. Véase DUCROS: *El sueño de la belleza. Moda y fantasía*, 1998.
8. *Harper's Bazaar* se fundó en 1897. Es por tanto la publicación más antigua. Su época dorada tuvo lugar en la década de los treinta.
9. BARTHES, Roland: *El sistema de la moda*, 1998.
10. Su fotografía estuvo adscrita al pictorialismo -tendencia que la fotografía artística había iniciado entre 1855 y 1910 en Europa y EE.UU- hasta 1925. Trabajó en EE.UU, Londres y París. En 1912 exhibió algunas de sus fotografías en el *Camera Work*. Trabajo para *Vogue* (1914-1922) y *Harper's Bazaar* (1922-1934). Su fuerte personalidad le llevó a inventarse el título de barón.

11. Hasta ese momento la fotografía de moda seguía las directrices de la estética pictorialista, el Art Nouveau, las artes decorativas, el simbolismo y el impresionismo.
12. Cofundador del *Salón de Fotografía de Londres*. Retratista y fotógrafo de moda trabajó algún tiempo como fotógrafo de viajes. Colaboró, entre otras publicaciones, en *Vogue*.
13. El cuerpo de la mujer se hacía más delgado mientras su pelo se acortaba y la indumentaria mostraba sus hombros cuadrados y talles de avispa. Entre los representantes del nuevo tipo femenino destacan Vionnet y Schiaparelli. Véase a propósito los estudios de BOUCHER, François: *Twenty Thousand Years of Fashion*, New York, Abrams, 1966 y FLÜGEL, J. C.: *The Psychology of Clothes*. London, 1930.
14. Hasta ese momento apenas podía diferenciarse entre una fotografía de moda con intenciones comerciales y publicitarias y un retrato de estudio. Ambas fotografías eran realizadas con idéntica estética y composición escenificada.
15. Maestro de la luz y del ambiente, disponía de casi de treinta tipos de luces distintas para según explicaba: «Dar un toque dramático, crear tensión, expresar una idea; fue un maestro en manipular la luz para crear distintos ambientes sofisticados». BRANDOW, Todd, EWING, William A: *Edward Steichen. Una epopeya fotográfica*, Madrid, FEPEditions-MNCARS, 2008.
16. En este sentido citar el diseño de tejidos y estampados para la Stehli Silo Corporation.
17. Se convirtió en el fotógrafo más importante del Grupo Nast justamente aportando creatividad y una nueva sensibilidad modernista a los retratos de sociedad y fotografías de moda. Los directores de revistas y de arte valoraban la frescura modernista, pero veían serios límites al significado de innovador dado que les preocupaba que el público no estuviese preparado para tanta sofisticación. BRANDOW, Todd, EWING, William A: *Edward Steichen. Fotografía de moda. Los años de Conde Nast, 1923-1937*, Madrid, FEPEditions-MNCARS, 2008.
18. Aterriza en *Vogue* en el año 1925 donde aspiró como ningún otro a mostrar el culto a la belleza. Años después irrumpe en *Vanity Fair* (1934) y *Harper's Bazaar* (1935-1945). Asimismo, muestra su trabajo en exposiciones vanguardistas y participa en revistas de arte como *Minotaure*, *Verve* y *Photographic*.
19. La alusión a lo místico y al clasicismo fue una nota importante en el pensamiento moderno del arte, incluida la arquitectura, que se manifestó en una vuelta al orden. En lo que se refiere al ideal de belleza femenino se retomaron las formas y atuendos de la estatuaria clásica
20. Fueron sus estudios con Lothe en París los que le introdujeron en la estética cubista que pronto aplicó a sus fotografías.
21. Como ejemplo, la imagen que tomó de una de sus modelos y también fotógrafa, Lee Miller, que posaba junto a una escultura helenística con la que rivalizaba formal y sexualmente. El atuendo clásico de la modelo intensificaba el parecido.



22. En 1922 descubre el rayograma, técnica que le posibilita entablar una especie diálogo entre las formas, los espacios y las sombras. De inmediato a su creación publicó *Les Champs Délicieux*, un álbum con las primeras doce pruebas prologado por Tristán Tzara fundador y teórico del Dadá.

23. Su obra *Mainbocher Corset* (1939) pone de manifiesto de forma inmejorable las peculiaridades de su fotografía: especial atención a la pose y a la composición en la que destaca el estudio milimétrico en la colocación de los brazos y en función del resultado que desea obtener. Horst recrea un mundo donde la protagonista es la belleza ideal. Una belleza sustentada en un erotismo siempre distante, siempre seductor. Ver KAZMAIER, Martin: *Horst. Photographien aus sechs Jahrzehnten*, Schirmer/Mosel, 2001 y CARABIAS ÁLVARO, M.: *Mujeres modelos. Mujeres de moda, 1850-1940*, Ediciones Aldeasa, 2005.

24. Tuvo su propio estudio en Londres. Trabajó como ilustrador para *Vogue* entre 1925-1950 y *Vanity Fair*. En los años treinta se instaló en Hollywood y retrató a las grandes artistas con un estilo teatral y con tintes renacentistas.

25. También en el campo del surrealismo cabe destacar el trabajo de André Durst (1907-1949) que descubre el surrealismo con Jean Cocteau y René Crevel o de Clifford Coffin (1913-1972) que destacó por su estilo innovador y elegante como uno de los mejores fotógrafos de moda de los años cincuenta que retrató a celebridades como Elsa Martinelli, Audrey Hepburn, Arthur Miller, Gloria Swanson, Lucian Freud. Coffin fue considerado como uno de los fotógrafos “perdidos” de *Vogue*.

26. En este sentido, cabe destacar la situación por la que atraviesa EE.UU. Un momento en el que el lujo y el consumo distraían de cualquier tipo de preocupación bélica. En este ambiente, brillaron las composiciones coloristas y cuidadas de Louise Dahl-Wolfe (1895-1999), joven norteamericana que estudió decoración, diseño y arquitectura. En 1938 contrajo matrimonio con el escultor Meyer Wolfe. Trabajó para las publicaciones más importantes: *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Sports Illustrated*. Viajó con su cámara por todo el hemisferio norte. Fue la pionera en introducir en la fotografía de moda la iluminación natural. Además de la fotografía de moda cultivó el retrato, género que la llevó a inmortalizar a personalidades del momento como Orson Wells (1938), Carson McCullers (1940) Christian Dior (1946), Cecil Beaton (1950), Colette (1951) Edward R. Murrow (1953). Para Dahl-Wolfe la cámara era la luz: «*I believe that the camera is a medium of light, that one actually paints with light. In using the spotlights with reflecting lights, I could control the quality of the forms revealed to build a composition. Photography, to my mind, is not a fine art. It is splendid for recording a period of time, but it has definite limitations, and the photographer certainly hasn't the freedom of the painter. One can work with taste and emotion and create an exciting arrangement of significant form, a meaningful photograph, but a painter has the advantage of putting something in the picture that isn't there or taking something out that is there. I think this makes painting a more creative medium*».

27. NEWTON, Helmut: “Arte y comercio”, *Autobiografía*, 2005.

**Ilustraciones:**



1. DE MEYER, Adolphe: Publicidad para Elizabeth Arden, 1935, Elizabeth Arden Co.



2. DE MEYER, Adolphe: Vestido de boda, según modelo de Helen Lee Worthin, 1920, Gelatino-Bromuro, Conde Nast Archive, New York.



3. STEICHEN, Edward: Modelo con vestido de Vionnet, 1925, copia positiva de plata en gelatina, George Eastman House, Internacional Museum of photography and Film, Rochester, Nueva York, legado de E. Steichen por indicación de Joanna T. Steichen, 24,7 x19, 8 cm., 1979:2422:005.

4. STEICHEN, Edward: Margaret Horan con vestido de satén negro de Jay-Thorpe, posando junto a un piano Steinway, 1935, copia a la gelatina de plata, 24,5 x 20,3 cm. Condé Nast Archive, Nueva York.



5. HUYNINGEN-HUENE, George: Peggy Leaf vestida por Rouff, 1934, Hamiltons Photographers Limited.



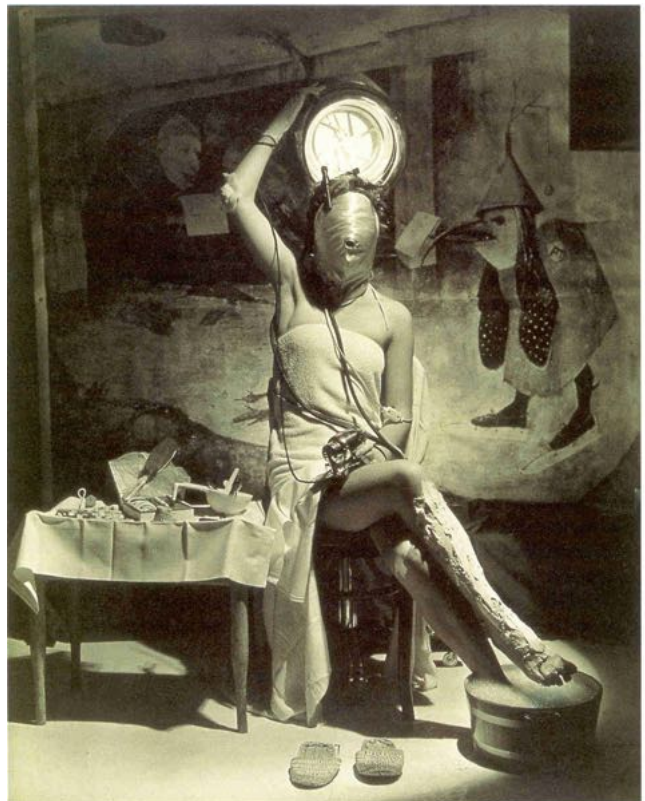
6. HUYNINGEN-HUENE, George: Swinwear by Izod, 1930, Hamiltons Photographers Limited.





7. RAY, Man: Black silo taffeta enriched with lavender, turquoise, pink and green, negativo pintado con tinta, Harper 's Baazar, February 1937, Harper 's Bazaar / ADAGP.

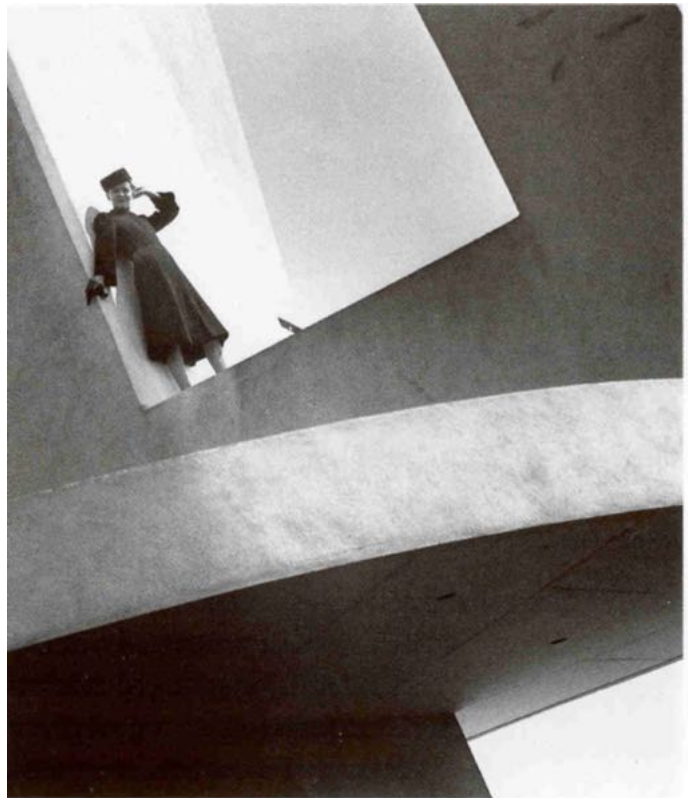
8. HORST, Paul: Electric Beauty, New York, h. 1938, Horst P. Horst Archive.







9. MUNKACSI, Martin: Publicidad para Harper's Bazaar, 1939, Harper's Bazaar / ADAGP.



10. FRISSEL, Toni: A pink and grey striped housecoat, New York Vogue, June. 1, 1939, Condé Nast Archive, Nueva York.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Estudios sobre el arte del hierro en Cataluña: nuevas aportaciones

Lluïsa Amenós

### Resumen

En el año 1984, en el marco del V Congreso Español de Historia del Arte, Jaime Barrachina puso en evidencia el retraso que sufrían los estudios sobre las artes del hierro respecto a otras artes suntuarias. En estos últimos años, se han realizado avances notables en la investigación de esta técnica artística, especialmente en lo que concierne al enfoque metodológico. Hasta hoy, los análisis sobre las artes del hierro se habían abordado desde ópticas excesivamente formalistas y al margen de su dimensión histórica. Las opciones metodológicas actuales apuestan por la multidisciplinariedad y el diálogo entre las diversas fuentes de información -entendiendo como tales los documentos escritos e iconográficos, los objetos conservados y los estudios etnográficos comparativos- y entre las diversas disciplinas que tienen el hierro como objeto de estudio.

### Abstract:

On year 1984, during the celebration of the V Spanish Congress of Art History, Jaime Barrachina remarked the hindrance that the iron arts had to put up with in comparison to other sumptuary arts. In the last years remarkable improvements have been accomplished in this artistic technique research field, specially concerning methodological focuses. Until now, studies regarding iron arts were approached from an extreme formalistic point of view, detached form their historical dimension. Current methodological options conceive multidisciplinary approaches from several sources of information -understanding as sources the written and iconographic records, the preserved objects, and the ethnographical comparative essays- and between the different disciplines that focus their studies on iron.

## INTRODUCCIÓN: POR UNA METODOLOGÍA PLURIDISCIPLINAR

En el año 1984, en el marco del V Congreso Español de Historia del Arte, Jaime Barrachina puso en evidencia el retraso que sufrían los estudios sobre las artes del hierro respecto a otras artes suntuarias. A lo largo de estos últimos años, en Cataluña, se han realizado avances notables en la investigación de esta técnica artística. Uno de los principales avances es el enfoque metodológico que actualmente se aplica a su estudio y, en general, al de todas las “artes del objeto”.

La historiografía tradicional había abordado los estudios sobre las artes del hierro desde ópticas excesivamente formalistas, priorizando el valor estético por encima del funcional y de la contextualización histórica. Por el contrario, las investigaciones más recientes apuestan por una metodología multidisciplinar que favorezca el diálogo entre las diversas fuentes de información -entendiendo como tales los documentos escritos e iconográficos, los objetos conservados y los estudios etnográficos comparativos- y entre las diversas disciplinas que tienen el hierro como objeto de estudio –historia del arte, historia del patrimonio industrial, arqueología, etnografía, conservación-restauración de patrimonio histórico y arqueología metalúrgica (1).

La interdisciplinariedad y complementariedad de las fuentes nos han permitido aproximarnos con éxito a un tema que hasta hoy se había considerado poco fértil. Una prueba: la idea tantas veces repetida por la historiografía tradicional de que la actividad de los herreros no dejó casi rastro documental no tiene ahora ningún fundamento.

### A- ESTUDIOS ETNOGRÁFICOS

Antes de iniciar la investigación histórica sobre una técnica artística, es necesario efectuar un estudio etnográfico que nos familiarice con el oficio y nos aporte el *corpus* terminológico de referencia con que poder interpretar correctamente las fuentes de información. Sólo a partir de un buen conocimiento del oficio, fundamentado en el estudio de las herramientas, de los procesos técnicos y de las formas de trabajo, podremos aprovechar con garantías las enormes posibilidades que ofrecen las fuentes documentales e iconográficas.

Antes de la realización de nuestro trabajo, en Cataluña disponíamos de muy pocos tratados o *corpus* terminológicos publicados, y la mayoría de ellos resultan francamente incompletos (2). Ninguno recogía las herramientas introducidas a raíz de la mecanización de los talleres a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las variantes tipológicas de las diversas familias, ni las especificaciones de uso, y muy pocos incluían recetarios de sus principales aplicaciones técnicas. Gracias al apoyo del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, entre los años 2003 y 2004, procedimos a documentar las herramientas, los procesos técnicos y los productos elaborados por los herreros Jaume Casals (Avià, Berguedà) y Joan Casas (Guardiola de Berguedà), artesanos que mantuvieron hasta su muerte unas herramientas y unas pautas de trabajo artesanales. Como consecuencia de este trabajo, el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional

Catalana, a través del Inventario del Patrimonio Etnológico de Catalunya (IPEC), nos encargó un estudio documental sobre el oficio de herrero (3). Este trabajo ha supuesto el primer intento de recopilación de unos conocimientos milenarios que, como consecuencia de la actual revolución tecnológica, se encuentran en proceso de desaparición (4).

## **B.- LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA**

En los últimos años, en Cataluña, se han llevado a cabo diversos proyectos de investigación sobre el arte y la industria derivada del hierro, todos ellos centrados en los dos periodos cronológicos más relevantes en cuanto a producciones artísticas: la época medieval y el modernismo.

### **B.1.- UNA TESIS DOCTORAL SOBRE LA ACTIVIDAD DE LOS HERREROS EN ÉPOCA MEDIEVAL**

En el año 2005, se leyó en la Universidad de Barcelona una tesis sobre la actividad y las producciones de los herreros en el marco de la arquitectura religiosa catalana (siglos XI-XV) (5). La opción metodológica que guió nuestra investigación tiene el origen en la lectura de los trabajos del Grupo de investigación de Arqueología Medieval y Posmedieval de la Universitat de Barcelona y en las propuestas hechas por el Dr. Joan Domenge, sobre las enormes posibilidades que ofrecen las fuentes documentales generadas por una obra arquitectónica a la hora de estudiar los oficios relacionados con la construcción.

El punto de partida de nuestra investigación es el trabajo de los herreros en la construcción arquitectónica, entendiendo como tal cualquiera de las actividades productivas documentadas en los libros de obra, sin discriminar a ninguna de ellas por razones de artísticidad o estética: desde los trabajos de apoyo a la construcción hasta la realización de grandes obras de forja monumental. Como consecuencia del estudio de la actividad productiva, se documentan una gran variedad de tipologías producidas, algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días (6). Otras nos han pervivido a través de las representaciones contenidas en las fuentes iconográficas. Las fuentes documentales ofrecen también múltiples recursos para el estudio del oficio, un tema que la Historiografía del Arte había cedido hasta hoy a la Etnografía pero que las nuevas generaciones de historiadores del arte lo asumimos también como parte de nuestra disciplina (7).

Trabajar los objetos históricos de hierro desde una óptica eminentemente formal y estética y bajo los mismos parámetros de la pintura, el dibujo o la escultura es un error. Si nos ceñimos a los herrajes relacionados con los edificios históricos, debemos tener en cuenta que constituyen una de las múltiples especializaciones de la industria derivada y sólo una pequeña parte presenta una clara voluntad decorativa. Y esta pequeña parte depende a menudo de los repertorios decorativos propios de otras técnicas artísticas, como la arquitectura, la miniatura, la escultura o la orfebrería. En los libros de obra medievales hemos documentado diversas veces encargos a orfebres, a escultores, o a maestros de obra de “diseños” decorativos para rejas y otros elementos de hierro y en las rejas que han pervivido hasta nuestros días se documentan a menudo transcripciones exactas de modelos iconográficos creados para la ornamentación arquitectónica, escultórica o pictórica. Una de las conclusiones de nuestra tesis fue la confirmación de que

los herreros medievales catalanes fueron simples traductores de los “diseños” creados por otros artistas y que su actividad parece moverse en un plano puramente ejecutivo. Esta realidad reabre el eterno debate entre artesanía y arte, entre ejecución y concepción, principios derivados de la tradicional división de las artes. No obstante, gracias al aumento de los estudios sobre las diversas artes aplicadas o decorativas, esta visión está perdiendo fuerza en favor de otra que apuesta por el valor del discurso histórico y que tiende a equilibrar estos cuatro conceptos.

### B.1.1 LAS FUENTES ESCRITAS E ICONOGRÁFICAS

Las fuentes escritas son el hilo conductor que articula el discurso científico y da sentido a las fuentes iconográficas y a los testimonios materiales que, *a priori*, se presentan dispersos (8). Para llevar a cabo nuestra investigación, hemos consultado principalmente la serie de libros de obra de la Catedral de Barcelona, conservada en el Archivo Capitular, y la documentación notarial conservada en el Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona, en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y en el mismo Arxiu Capitular. También hemos consultado los inventarios de herreros conservados en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Para el estudio de la actividad de los herreros en la obra arquitectónica, las series de libros de obra se perfilan como fuente documental básica. A parte de ofrecer informaciones precisas para la correcta catalogación y ordenación cronológica de las obras conservadas, nos permiten acceder al contexto histórico y sociológico en que se desarrolló su actividad y conocer la variedad tipológica de sus producciones. Nos permiten elaborar también una primera lista de los artífices que trabajaron en ella.

En la Catedral de Barcelona se conservan 75 libros de obra correspondientes a la segunda mitad del siglo XIV y al siglo XV, y 10 libros de albaranes. A éstos, hay que sumar unos cuantos documentos dispersos. Los libros que resultan de interés para nosotros son los de administración de gastos y épocas de pago. La serie documental se inicia en el año 1325, aunque la secuencia continua empieza en el año 1352. Los libros de obra nos informan de los artesanos que trabajaron en ella, de la variedad y frecuencia de los encargos, de los diversos trabajos que llevaron a cabo, de los productos que fabricaban y de los precios que tenían. En ocasiones, nos aportan noticias particularmente interesantes para nosotros, como por ejemplo, la localización de una herrería o la descripción más o menos detallada de algún hecho o algún objeto. En un segundo nivel, y como consecuencia de la interpretación de los datos anteriores, se pueden deducir las relaciones de los artesanos con la obra arquitectónica, las diversas categorías profesionales, las dotaciones salariales y otras informaciones sobre su actividad laboral.

Por lo que concierne a la práctica del oficio y a la organización gremial, resulta imprescindible la consulta de los fondos documentales del antiguo gremio de cerrajeros de Barcelona, que se conservan en distintos archivos de la ciudad, los inventarios *post mortem*, que citan una gran variedad de herramientas, y los ya citados libros de obra, ricos en terminología sobre los procesos técnicos del oficio.

Afortunadamente, disponemos de una fuente literaria de vital importancia para el estudio de los oficios



del metal en época altomedieval: el tratado *Schedula diversarum artium*, escrito por el monje Teófilo en el siglo XII. Si bien se trata de un recetario dedicado al trabajo de los metales nobles en más medida que al hierro, podemos tomar como referencia las descripciones de los procesos comunes a todas las técnicas del metal.

El vaciado documental de la serie de libros de obra correspondientes a los siglos medievales ha permitido elaborar dos completos catálogos auxiliares: el de herreros y el glosario terminológico del oficio (9). El primero incluye un gran número de entradas y, en algún caso, ha dado lugar a un completo seguimiento biográfico de los artífices documentados. El segundo ofrece un gran número de voces registradas que, en ocasiones, se acompañan de descripciones precisas. Los datos procedentes de las fuentes escritas se han completado con el inventario de elementos de cerrajería documentados en la plástica catalana a lo largo de los siglos medievales.

### **B.1.2.- LOS OBJETOS CONSERVADOS: INVENTARIO DE PIEZAS MEDIEVALES**

Gracias al estudio de paralelos iconográficos y al seguimiento documental, se ha podido elaborar un catálogo razonado de la obra conservada en Cataluña, cuya principal aportación es la ordenación cronológica y la diferenciación de las obras auténticamente medievales de aquellas que no lo son. Tenemos buenos ejemplos de ello en los herrajes de diseño románico, algunos de los cuales se han podido fechar durante el siglo XVII (10), o en las rejas “góticas” de la Catedral de Barcelona, buena parte de ellas ejecutadas a lo largo de los siglos XIX y XX. El catálogo de obra conservada recoge también las tipologías menores, como tiradores, aldabones, cerraduras y cerrojos. Antes de nuestro trabajo, en Cataluña, contábamos con un completo inventario de los hierros del periodo románico, aunque la falta de estudios documentales y de paralelos iconográficos no permitió a los autores afinar en la datación ni en la contextualización de los objetos (11).

El catálogo de piezas medievales se ha nutrido de los fondos conservados en las colecciones museísticas, de los ubicados *in situ* y en los procedentes de excavaciones arqueológicas. Cabe tener en cuenta, que las colecciones públicas tienen el origen en el espíritu coleccionista del siglo XIX y a menudo no disponen de referencias de procedencia, lo que dificulta enormemente la elaboración de hipótesis de trabajo. A pesar de haber revisado los fondos de diversos museos públicos catalanes, sólo hemos encontrado piezas de interés para nosotros en los museos diocesanos, el museo Episcopal de Vic y el Cau Ferrat de Sitges (Ver apartado C)

La mayor parte de rejas y herrajes de puerta se conservan todavía *in situ*. Un gran número de puertas herradas medievales se han transformado, reparado o sus herrajes han sido reaprovechados y clavados en batientes más modernos. Igualmente, a lo largo de la historia, la mayoría de rejas han sido desmontadas y trasladadas a una ubicación diferente a la primigenia. Al instalarse en espacios más estrechos que los originales, muchas de ellas han sufrido transformaciones y mutilaciones que dificultan la lectura original. Otras fueron reinterpretadas durante las restauraciones efectuadas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Con el objetivo de localizar las piezas desaparecidas y de analizar las transformaciones sufridas por las piezas que han llegado hasta nuestros días, hemos consultado diversos archivos gráficos —dibujos y fotografías— y documentales.

La investigación arqueológica ha sido bastante estéril, a causa del deficiente estado en que se encuentran los elementos de hierro. Sólo los yacimientos de Fabregada y l'Esquerda nos han aportado información útil (12).

## **B.2.- ESTUDIOS SOBRE EL ARTE DEL HIERRO EN EL MODERNISMO CATALÁN**

A diferencia de los estudios de época medieval, las investigaciones sobre el arte de la forja en el modernismo son puntuales y estrechamente relacionadas con la investigación citada anteriormente. Por el momento, se ha analizado el fenómeno del coleccionismo de fines de siglo XIX a partir de la colección reunida por Santiago Rusiñol y la Junta de Museos de Barcelona en el Cau Ferrat de Sitges (13); se han documentado las restauraciones neogóticas de las rejas de la Catedral de Barcelona, en el marco de la tesis doctoral citada más arriba; y se han inventariado los cerrajeros documentados en las exposiciones de industrias artísticas celebradas en Barcelona durante el último decenio del siglo XIX (14).

### **c.- Documentación del patrimonio conservado**

Durante estos últimos años, se ha documentado una parte del patrimonio artístico en hierro conservado en Cataluña, tanto el custodiado en colecciones museísticas como el que se encuentra todavía *in situ*. En este último caso, el inventario recoge únicamente los elementos de época medieval, ya que está directamente relacionado con la tesis doctoral citada más arriba.

Aunque el coleccionismo ha jugado un papel destacable en la conservación de objetos de época medieval, cabe lamentar que la mayoría de colecciones no dispongan de las necesarias referencias de procedencia, lo cual dificulta el proceso de contextualización histórica. Por lo que concierne a colecciones museísticas, se han estudiado los fondos del Museu Frederic Marès, del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona y, más parcialmente, del Museu Cau Ferrat de Sitges y del Museu Episcopal de Vic. De todos ellos, se han llevado a cabo estudios en profundidad de los fondos medievales (15).

La colección de hierro conservada en el museo Cau Ferrat de Sitges integra el legado de Santiago Rusiñol y los fondos que la Junta de Museos depositó en el año 1936 (16). La colección Rusiñol es la más numerosa pero la menos representativa del trabajo de forja catalán, ya que contiene un número elevado de piezas castellanas, francesas y centroeuropeas. La colección de la Junta de Museos, en cambio, está formada exclusivamente por piezas de procedencia catalana. El inventario de la colección de hierros conservada en el Cau Ferrat de Sitges presenta imprecisiones, errores y omisiones, lo que hace necesario que se emprenda cuanto antes el catálogo razonado de sus fondos: la mayor parte de piezas no disponen

de referencias de procedencia y, en algunos casos, éstas se han perdido como consecuencia de una mala gestión documental. Pongamos como ejemplo la palomilla en forma de dragón de la casa Desplá (MCFS 31635), el picaporte del Palau del Lloctinent (MCFS 31000) y el de la puerta del Born de Santa María del Mar (MCFS 30972), edificios todos ubicados en Barcelona. El aldabón con número de inventario 31.518 se relacionó erróneamente con el monasterio de Sant Cugat del Vallès. Este error documental ha dado lugar a la formulación de hipótesis falsas en relación a una supuesta tipología catalana de aldabones (17).

La colección de hierros del Museu Episcopal de Vic es de procedencia catalana y contiene una gran variedad de tipologías de uso litúrgico de excelente calidad (18).

En Cataluña existen otras colecciones menos numerosas, pero no por ello menos interesantes. El Museu Frederic Marès de Barcelona conserva los fondos procedentes del museo del antiguo Gremio de Cerrajeros de Barcelona, de origen medieval (19). El Museu de Lleida Diocesà i Comarcal y el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona conservan interesantes colecciones de objetos de uso litúrgico que cuentan con estudios específicos (20). Cabe destacar también la numerosa colección inédita que se conserva en el Museu Comarcal de Manresa (21). Los museos diocesanos de Girona y Tarragona y el museo del Castell de Peralada completan el panorama catalán con pequeñas colecciones de gran interés tipológico (22).

## Notas

1. AMENÓS, Lluïsa: “Fonts per a l’estudi de les arts del ferro aplicades a l’arquitectura en època medieval”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XVIII, 2004, págs. 35-65. Desgraciadamente, en nuestro caso, la falta de apoyo económico no nos ha permitido adentrarnos en las posibilidades que ofrecen.
2. FABREGAT, J[osep] (?): “Les eines del serraller”, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núms. 285-286, octubre y noviembre de 1918, págs. 259-269; *Toquem ferro. El ferro forjat a l’arquitectura*, Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana de Reus i Comarques, 1990; MONTAÑA, M. Teresa: *El treball del ferrer: una quotidianitat secular*, Reus, Rosa de Reus, 1996.
3. AMENÓS, Lluïsa: *Glossari de l’ofici de ferrer* [inédito], Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, Generalitat de Catalunya, 2004.
4. AMENÓS, Lluïsa: “Jaume Casals, mestre ferrer”, en *Recerca i Difusió de l’Etnologia Catalana* [Boletín electrónico], julio de 2006, págs. 1-6; AMENÓS, Lluïsa - BERNADES, Jaume: “Jaume Casals, mestre ferrer”, en *L’Erol*, núm. 91, invierno de 2006, págs. 42-47. AMENÓS, Lluïsa: “Tres oficis de les arts de foc: el ferrer, el ceramista i el vidrier”, en *Les mil cares del foc* [catálogo de la exposición], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000, págs. 58-83
5. AMENÓS, Lluïsa: *L’activitat i les produccions dels ferrers en el marc de l’arquitectura religiosa catalana (ss. XI-XV)* [tesis doctoral inédita, publicada por el Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona en versió electrònica (TDX)]. Universitat de Barcelona, Departament d’Història de l’Art, 2005.
6. AMENÓS, Lluïsa: “L’activitat dels ferrers a la Seu de Barcelona entre el darrer terç del segle XIV i el segle XV”, en *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XXV, 2007, págs. 47-96. AMENÓS, Lluïsa: “Reixeria gòtica a la Catedral de Barcelona”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XIX, 2005, págs. 87-116. AMENÓS, Lluïsa: “L’art del ferro”, *L’Art Gòtic a Catalunya*, vol. 8: *Les arts de l’objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008.
7. AMENÓS, Lluïsa: “L’ofici de ferrer a la Catalunya Medieval”, en *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 26, 2006, págs. 175-217. AMENÓS, Lluïsa: “El oficio de herrero en la Cataluña medieval”, en *IX Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial “Del hierro al acero. Forjando el patrimonio industrial siderometalúrgico*, Gijón, INCUNA, 2008, págs. 433-443.
8. AMENÓS, L. (2004), op. cit., pp. 35-65
9. AMENÓS, Lluïsa: “Glossari terminològic i iconogràfic sobre l’ofici de ferrer i les seves activitats productives (s. XIV-XV)”, en *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 28 (2006), págs. 211-279. AMENÓS, Lluïsa: “Materiales y técnicas aplicados al trabajo del hierro en época medieval (ss. XI-XV): la aportación de las fuentes documentales”, en *Actas del Congreso Metal España 2008*, CSIC (en prensa). AMENÓS, Lluïsa: “Catàleg de ferrers documentats en les fonts escrites

- d'època medieval”, en *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense* (en prensa).
10. AMENÓS, Lluïsa: “Les portes ferrades romàniques al sud del Pirineu Català”, en *Quadern del Museu Episcopal de Vic*, núm. 3 (en prensa). AMENÓS, Lluïsa: “Reixeria romànica catalana”, en *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* (en prensa)
11. *Catalunya Romànica*, XXV vols., Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984-1998. [J. Vigué i A. Pladevall, dir.]
12. *Eines i instrumental metàl·lic medieval (s. V-XV dC)*, Roda de Ter, Museu Arqueològic de l'Esquerda, 2002. SANCHO I PLANAS, Marta: “Fabregada: un forn de reducció de ferro de l'Alta Edat Mitjana”, en *L'obtenció del ferro pel procediment directe entre els segles IV i XIX* (Actas del VI curso de Arqueología de Andorra 2000), Andorra, Patrimoni Cultural d'Andorra, Àrea de Recerca Històrica, 2001, págs. 211-229.
13. AMENÓS, Lluïsa: “L'origen de la col·lecció de ferros conservada al Museu Cau Ferrat de Sitges”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XX (2006), págs.105-125. [Edición en castellano: *Los hierros del museo Cau Ferrat de Sitges*, L. Amenós, editora, 2005]. AMENÓS, Lluïsa: “La col·lecció de ferro de Santiago Rusiñol: Aportacions a la Història de l'Art Català”, en *Actes del Col·loqui 'Santiago Rusiñol, del modernisme al noucentisme'*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008 (en prensa). AMENÓS, Lluïsa: “Foneria i forja”, en *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura* (Francesc Fontbona, director), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, págs. 279-284.
14. AMENÓS, Lluïsa: “Les arts de la forja a Barcelona durant els primers anys del modernisme (1890-1900). Els serrallers documentats a les exposicions d'indústries artístiques”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XVI.II, 2002, págs. 99-118.
15. AMENÓS, L.: “L'art del ferro” (en prensa), op. cit.
16. Sobre la colección de hierro del Cau Ferrat, ver la bibliografía citada en la nota 13. A tener en cuenta también el catálogo de la exposición *L'art del ferro. Rusiñol i el coleccionisme del seu temps*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007.
17. Sobre este tema, ver AMENÓS, L.: “La col·lecció de ferro...” (en prensa), op. cit., y AMENÓS, L.: “L'origen de la col·lecció de ferros...”, op. cit, págs.105-125.
18. AMENÓS, Lluïsa: “Hostiers i neulers medievals del Museu Episcopal de Vic”, en *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, núm. 1, págs. 91-110. AMENÓS, Lluïsa: “Candelero de altar” y “Brasero”, en *Alfonso IX y su época* [catálogo de la exposición], La Coruña, Ayuntamiento de la Coruña, Ministerio de Cultura (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2008, págs. 155-15, cat. núm. 29 y 30. Ver también la catalogación de diversos objetos de hierro del MEV en *Guia de les Col·leccions del Museu Episcopal de Vic*, Vic, Museu Episcopal, 2003.
19. AMENÓS, Lluïsa: “El patrimoni moble del Col·legi de Mestres Manyans, Armers i Agullers conservat als museus de Barcelona”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XVII, 2003-2004, págs. 21-29.



20. AMENÓS, Lluïsa: “Hostiers, bacines, encesers i campanetes del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXI, 2007 (en prensa). *Museu Diocesà de Lleida. Catàleg. Exposició Pulchra* [catálogo de la exposición], Lleida, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993. *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg de Romànic i Gòtic*, Solsona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 1990 y *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg 2. S. XVI-XIX*, Solsona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2004. AMENÓS, Lluïsa: “Aportacions a l’estudi de la col·lecció de ferro del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona: La porta ferrada romànica procedent de Sant Climenç de Ramells”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XV, 2001, págs. 369-375.
21. AMENÓS, Lluïsa: “Els ferrers i els seus productes en època medieval: aproximació a través de la col·lecció de ferro del Museu Comarcal de Manresa”, en *Quaderns del Museu Comarcal de Manresa*, 2002, págs. 5-7.
22. AMENÓS, L.: “L’art del ferro” (en prensa), op. cit. Ver también los estudios de Miquel Àngel Alàrcia en las fichas de catàlego de las exposiciones *Thesaurus / estudis. L’Art als Bisbats de Catalunya, 1000/1800* [catálogo de la exposición], Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986 y *Catalunya Medieval* [catálogo de la exposición], Barcelona, Lunweg Editores s.a., Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Maestro vidriero y maestro pintor: *fer vidrieres* en las fuentes medievales

Flavia Bazzocchi  
Universitat de Barcelona  
(Comunicación)

### Resumen

En este artículo se propone abarcar el tema de las vidrieras góticas desde un enfoque multidisciplinar acotando los límites entre el papel desempeñado por el “*vitraller*”, el “*Mestre vidrie*”r y el “*Mestre*” *pintor* en el marco territorial Mediterráneo.

### Abstract

*This paper deals with the topic of the Gothic glass windows throughout a multidisciplinary approach defining the limits between the role played by the artisan, the master and the painter in the Mediterranean area.*

*«Non esistono dipinti in cui ogni pennellata sia stata personalmente apposta dal maestro,  
ma piuttosto opere a cui lavorano parecchie persone, su cui il maestro esercita un controllo»  
(L. Bellosi)*

Si los recetarios de la Edad Media nos ayudan a descubrir, en parte, el papel desempeñado por los maestros vidrieros, por otro lado velan toda esa porción de Historia del Arte representada por las fórmulas de fabricación.

Al querer demarcar las tareas en el contexto de un taller medieval, primero hay que distinguir entre los pequeños obradores de artesanos y los talleres que procedían de la agrupación temporal de diferentes maestros para satisfacer las exigencias de obras de una gran catedral. La composición de estos últimos grupos era variable por procedencia y preparación, contemplaba tanto laicos como religiosos, y no sorprende, por lo tanto, que obras similares por técnica y estilo se encontraran en diferentes localidades, ni que el mismo modelo pudiese ser reutilizado en varias disciplinas.

Como sugiere Castelnovo (1), la participación en una misma obra de varios artesanos y la controvertida relación entre el autor de un modelo y el maestro que lo traducía en una obra concreta, puede haber sido una de las causas de la desvalorización de esta disciplina y su catalogación como “arte menor”, pero no la única.

### **Maestro vidriero y maestro pintor**

Es sólo a partir del siglo XII, momento en que se da mayor importancia al valor arquitectónico y social de la vidriera, cuando empiezan a diferenciarse y aclararse un poco las tareas. El abad Suger, al referirse a quienes intervinieron en el conjunto vítreo de la Abadía de Saint-Denis (2), nos habla de “*magistri*”, separándolos de los meros artesanos que tan sólo fabricaban el vidrio, es decir, el material; sin embargo, el problema de la tradición de los términos todavía persiste.

De hecho, si en la Edad Media con el título de “*magíster*” se aludía tanto al artista en general, prescindiendo de su disciplina, como al jefe de un taller, en nuestro caso específico a la hora de acotar los límites entre maestro vidriero y maestro pintor, la cuestión se ve vinculada a diferentes factores, regionales y sociales, no siempre previsibles.

La desaparición de los maestros vidrieros en las fuentes documentales es un dato objetivo que podemos analizar en su lenta evolución desde los primeros edictos imperiales del siglo IV (3) y a lo largo de toda la Edad Media. En la Antigüedad debido a que sus conocimientos se consideraban mágicos y su técnica magistral, esta categoría gozaba de un alto valor social, constituyendo la elite artesanal. A partir de esta época las informaciones (4) sobre los vidrieros fueron disminuyendo por una serie de factores concomitantes: los edictos imperiales del bajo Imperio que les obligaron a trabajar fuera del contexto

urbano, además de aislarles, las discriminaciones sociales que no favorecieron su integración social, pues a menudo se trataba de judíos o mediorientales y, por último, la nueva concepción del objeto de vidrio, prerrogativa elitista.

Fue sólo a caballo entre la Edad Media y la Edad Moderna cuando la reforma de los gremios corporativos impuso la redacción de un estatuto de las artes en el que se incluyeron también los vidrieros, junto con los especieros. De todas formas, el ámbito territorial en el que se ha conservado una mayor concentración de fuentes documentales es la parte central de Occidente, entre Francia, Alemania e Inglaterra. Por lo que concierne Italia, no se contemplan informaciones escritas acerca de los vidrieros en el marco temporal que va desde la Antigüedad tardía hasta el Medievo (5).

En líneas generales podemos afirmar que, si en el norte de Europa el maestro vidriero ya desde el principio del proyecto se encargaba de toda la realización de la vidriera, comenzando por la fabricación del vidrio (6) y acabando por el dibujo de los cartones, en Italia, no sin excepciones, existe una separación neta entre la tarea del maestro pintor y la del maestro vidriero.

Si normalmente el pintor preparaba el dibujo para el cartón, era el maestro vidriero quien se encargaba de todo el proceso técnico, incluida la preparación de los colores (7). En Toscana esta era la norma: Duccio (8), Giotto, Simone Martini, Taddeo Gaddi realizaron dibujos para las vidrieras (9), así como en Umbría, pero esto no excluye que, principalmente en los talleres pequeños, el maestro vidriero se dedicara a la realización de una vidriera *in toto*, desde el proyecto hasta su colocación *in situ*.

Con respecto a Cataluña el caso del maestro vidriero Coli o Nicolau de Maraya ejemplifica el tema de la colaboración entre maestro vidriero y pintor en el siglo XV, una vez puesta en relación la vidriera de San Antonio que él mismo realizó para la Catedral de Barcelona con la obra del pintor Luis Borrassà (10) en el mismo edificio.

En el registro documental de la Catedral de Barcelona (11) en fecha 18 de junio de 1407 Nicolau de Maraya reconoce haber recibido el pago para la vidriera que se encuentra en la Capella de San Antonio «*Jo Colin de Maraya, Mestre de vidrieres, regonech aver rebuts XXXVII sous barcelonesos per mà del senyer en Pere Alegra...*». El 21 de enero de 1380 el pintor Lluís Borrassà recibía un pago para la reparación de una vidriera en la Catedral de Girona «*item aquest dissapte [21 gener 1380] pagué an Lluís Borraçan, pintor de Gerona e regent en fer vidrieres, per I. vidriera que adoba en les pus altes sobre la cambra del claver e y torna .I. poch de .I. finestratge que n avia cauta b vent .I. flori, que val. .IX sous*» (12).

Como refiere la crítica (13), teniendo en cuenta la previa experiencia de Lluís Borrassà como vidriero y que estuvo pintando el retablo para la Capilla de San Antonio justo en la época en la que Nicolau de Maraya realizaba las vidrieras para la misma capilla (junio 1405- agosto 1407), la simultaneidad entre estos dos artistas ha inducido a creer que fue más que posible una participación del pintor en la obra del Maestro vidriero.

A finales del mismo siglo la vidriera *Noli me tangere* de la Capella del Baptisterio de la Catedral de Barcelona, comprueba una vez más la colaboración entre el vidriero, en este caso Gil Fontanet, y el

pintor, Bartolomé Bermejo, planteando además el problema del grado de participación del uno y otro: «*La primera intervenció coneguda de Bermejo en una vidriera es produí amb el pagament d'1 lliura i 10 sous que l'Obra de la Seu de Barcelona li va fer (1/5/1495) per una mostra que havia de fer servir al Mestre Gil Fontanet. El Mestre de vidrieres va cobrar un total de 35 lliures per tota l'obra, així com també pel material de vidre i metall per a la confecció i la protecció de la peça, la qual ja estava col.locada a lloc a finals de 1495*» (14).

Para determinar el grado de participación en la obra de Bartolomé Bermejo la crítica (15) ha propuesto un estudio del pago recibido por el pintor a través del cual se ha propuesto una colaboración mínima de este último, y sólo a nivel del primer esbozo, tal como se ha podido detectar en varios casos catalanes y europeos.

En la tratadística medieval del siglo XII Theophilus (16) no distingue entre las tareas que lleva a cabo el maestro vidriero y el pintor; como tampoco lo hace Antonio da Pisa (17) en el siglo XIV. Sin embargo, en el recetario de Cennino Cennini (18) se aprecia un cambio en el punto de vista «...*e comunemente quelli maestri che lavorano, hanno più pratica che disegno, e per mezza forza, per la guida del disegno, pervengono a chi ha l'arte compiuta, cioè che sia d'universale e buona pratica*».

En *La pratica di comporte finestre a vetri colorati* (19), un tratado anónimo del siglo XV, se vuelve a encontrar la posibilidad de compartir las tareas «... *quando tu dipigni la tua finestra, o fai dipingere...*», a pesar de que de la tratadística analizada en sus variables, se desprende cómo en realidad no había una predeterminada y constante regla que recalcase las posiciones entre los varios artistas a la hora de realizar una vidriera, pero si que, en cambio, se evidencia la capacidad técnica que adquirieron los maestros vidrieros tanto en el norte de Europa como en Italia.

Hasta el siglo XVI en España, en la Corona de Aragón, el termino “*Mestre (<magister) de vidrieres*”, o “*Mestre de fer vidrieres*” o “*vitraller*”, identificaba al jefe del taller, diferenciándole del artesano que fabricaba y vendía objetos de vidrio, el “*vidrier*”, y del pintor de vidrieras (20).

En la Biblioteca Provincial de Tarragona en un documento referido al Monasterio de Poblet (21) y fechado 19 de julio de 1189, se puede encontrar una de las referencias más antiguas acerca de la obra de los vidrieros en Cataluña: «*In Dei nomine, notum sit conuocis quod ego S[tephanus] abbas Populeti et P[etrus] prior cum conventu nostro concedimus tibi G[uillelmi] verrier illas artigas de fonte de Areola quas tu ipse traxisti (...)*»

El término “*vidrier*”, por su presencia casi invariada en los documentos, no parece haber generado muchos problemas a la hora de interpretar las fuentes, como por ejemplo testimonia el caso de Guillem Barceló. En fecha 1316 el susodicho vidriero barcelonés se encuentra documentado en las fuentes por unos problemas relativos a la cantidad necesaria de leña para fabricar vidrio y, en otro texto de 1325 se menciona «*com a posseïdor de l'únic forn de vidre que hi havia dins a la ciutat de Barcelona*» (22).

Seguimos encontrando datos invariados sobre el término “vidriero” cuando en 1347 el Rey Don Pedro otorga a «*Guillermi Barceloni vitriarii Barchinone*» (23) el permiso de construir en Mallorca un horno de



vidrio, derogando a este fin, y sólo en parte, la antigua ordenación del reino que prohibía el establecimiento en Mallorca de tales hornos, para evitar el consumo excesivo de combustibles. En ambos casos no cabe duda de que estamos hablando de fabricantes de vidrio.

En un contrato del año 1349 el pintor Francesc Comés se compromete con los franciscanos de Palma a realizar la vidriera redonda del frontispicio de la Iglesia de la ciudad, pero en los documentos se le registra como “*Mestre vidrier*” (24). Permaneciendo en ámbito mallorquín, la posición del italiano Matteo di Giovanni cara a sus patrocinadores (25) no aclara nuestras dudas, ya que a la hora de realizar una vidriera para la Iglesia de Santo Domingo se registra como «*Matheus Johannis senensis*» (26), es decir, sin clarificar su oficio, pero unos años después cuando ejecuta unas vidrieras en la Catedral de Palma se le menciona «*Mestre*» (27).

La contemporánea presencia de vidrieros que llegaron a la ciudad (28) para satisfacer las exigencias del taller de Matteo di Giovanni, de alguna manera excluye la posibilidad de que este personaje pudiese ser un fabricante de vidrio, y nos lleva a pensar que el mismo término “*Mestre*” lo identifique como el jefe del taller donde se fabricaban las vidrieras, o bien como el pintor que las decoraba.

¿La contradicción que se detecta en el caso de Francesc Comés y la doble terminología que caracteriza a Matteo di Giovanni en los documentos públicos cómo se pueden interpretar? ¿Tenemos que hablar de una evolución social de los dos personajes en el contexto mallorquín o bien del empleo de una terminología que evidencia, una vez más, la necesidad de una catalogación terminológica marcada por las diferencias territoriales?

Cañellas (29) al analizar los documentos de la Catedral de Barcelona con respecto al siglo XVI detecta un cambio en la terminología empleada, cuando «*els mestres de vidrieres*» empiezan a denominarse “*pintors de vidrieres*”. En los casos concretos de Gil (1477-1528) y de Jaume Fontanet I (1495-1537), vidrieros que tenían un taller estable y dominaron el panorama barcelonés durante la mayoría del siglo XVI, siempre aparece el tratamiento de “*Mestre de vidrieres*” mientras que, detrás del nombre de Jaume Fontanet II (d. 1515-77), se encuentran los términos “*pintor*” o “*pintor i mestre de vidrieres*”.

Al contrario, las contemporáneas fuentes documentales del Archivo Histórico de Tarragona (30) no nos han proporcionado tanta claridad a la hora de distinguir las tareas. En 1551 se detecta un «*pagament anual al mestre vitraller Pere Guasch, de Prades*» (31), el 13 de septiembre de 1557 (32) el mismo personaje se dice «*Mestre Pere Guasch, de Prades, pintor*» pero en el margen izquierdo del documento se encuentra el término “*vidrier*”. El 1 de marzo de 1560 se vuelve a mencionar *Pere Guasch* como “*pintor*” (33). Finalmente el 23 de septiembre de 1560, en un pago de la Catedral encontramos: «*E rebut jo, Pere Guasch, pintor y vidrier, abitant en Tarragona, les sobredites deu liures per lo salari de les vidrieres de la Seu de vos senior comensal Pontaro y són per l'any 1560*» (34).

En Cataluña *La historia de los maestros vidrieros y de su agregación al gremio de San Lucas* podían ayudarnos a aclarar este tema complicado, pero las informaciones remiten al siglo XVI, y todavía no queda claro si anteriormente estos últimos estaban realmente adscritos al gremio de San Bernardino, junto con los vidrieros de soplo y horno y los esparteros.

De hecho «a les ordinations del gremi de San Lluch de pintors, on es parla d'ells, no se'l considera nouvinguts, sinó que es diu que es regula l'examen a part per un problemade qualitat en la realització de les vidrieres» (35).

Las primeras ordenanzas que tratan del gremio de los pintores de Barcelona se remontan a mediados del siglo XV, las del gremio de los vidrieros, que se juntaron con los esparteros, son un poco anteriores (36); en 1750, según refiere el “Informe de la Comisión de Gremios acerca de los estatutos que presenta el colegio de pintores de vidrieras pintadas y lisas” de la *Junta de Comerç* de Barcelona, los maestros vidrieros se separaron del gremio de San Lucas pero conservando el mismo patrono e intentando gozar de los mismos privilegios que antaño (37).

Las disposiciones del gremio de los pintores en Barcelona fueron modificadas y ampliadas en diferentes ocasiones, pero la finalidad de este *excursus* documental es la de subrayar la diferente valoración del estatus del maestro vidriero en el contexto social europeo. En la Toscana del siglo XIV Tosatti relaciona la importancia del maestro vidriero con la valoración de «*la Corporazione dei vetrai senesi*» (38). Por su parte, Giorgio Vasari (39) de Arezzo, al hablar de la «*Duccio, pittore sanese*» lo menciona como el artista que «*nel Duomo fece una tavola che fu allora messa all'altare Maggiore (...) e fece similmente per Siena molte tavole in campo d'oro, ed una in Fiorenza in S. Trinita, dove è una Nunziata*». El historiógrafo nunca cita a Duccio como el pintor de la gran vidriera que se encuentra en el ábside de la Catedral de la ciudad de Siena (40).

En los comentarios que Cennino Cennini (41) hace, un siglo antes, acerca de la condición general de los pintores *fiorentini*, subordinados hasta 1348 al gremio de los Médicos y Especieros, es donde tal vez se pueden llegar a entender las raíces de varias posiciones sociales ante la pintura.

Este magnífico ejemplo pictórico unido a una arquitectura innovadora, que en Italia sólo tuvo como antecedente el Monasterio de San Galgano, no pudo escapar a la atención de Vasari, sino más bien creo que esa actitud procedía de una valoración distinta de la pintura translúcida en el contexto social y, consecuentemente, de los que se dedicaban a ese actividad.

Si hasta ahora a través del estudio de la historiografía previa y de la *collatio* de fuentes medievales nos hemos planteado el problema de la tradición del término *magister* en sus variantes mayoritarias, la catalogación del arte vítreo como “menor” nos ha inducido a analizar la origen del problema desde el interior. Abordar el tema de los maestros vidrieros desde la obra representa una fase de investigación imprescindible para poder comparar e integrar los datos adquiridos desde perspectivas y disciplinas diferentes.

### **El arte de los vidrieros**

De hecho las fuentes medievales consultadas nos han ayudado a identificar los matices entre maestros vidrieros y maestros pintores, ofreciéndonos la imagen de un pasado donde realmente la tradición representaba uno de los bienes y de los valores más en auge de la Europa Occidental, pero aún queda una amplia parte por investigar. La transmisión de las recetas de fabricación del vidrio representa uno de los elementos clave de nuestro estudio, siendo el primer punto de contacto entre el arte de los vidrieros y de los *maestros*.

Según refiere Theophilus, el vidrio estaba compuesto por 2/3 partes de ceniza vegetal, las cuales contenían los fundentes que rebajaban la temperatura de fusión del sílice de la arena, 1/3 de arena silíceo, fragmentos de vidrios y/o piezas de mosaicos pulverizados; por ello era oportuno que los talleres se emplazasen en lugares cercanos a bosques y riveras: para poderse abastecer de cenizas, utilizar el agua para la fabricación de los vidrios, la manutención de los hornos y aprovechar el camino fluvial para transportar el producto acabado (42). «*Deinde tolle duas partes cinerum de quibus supra diximus, et tertiam sabuli diligenter de terra et lapidibus purgati, quod de aqua tuleris, commisce in loco mundo. Cumque diu et bene commixta fuerint, leuans cum trulla ferrea pone in minori parte furni super larem superiorem, ut coquantur*» (43).

M. Rico Sinobas (44) en sus trabajos sobre vidrieras habla de cómo los maestros de la época medieval tenían algunos morteros de piedras, o de hierro, para triturar finamente los materiales que habían de mezclarse antes de la fusión. En el caso de la arena se escogía la más fina para facilitar el triturado; probablemente la experiencia les debió enseñar que los granos de cuarzo de la arena podían producir el arranque de algún elemento extraño, que en la fusión alteraba el color y/o la transparencia del vidrio.

La fusión de las materias primas se realizaba en un horno y, dado que el combustible utilizado (madera) no permitía alcanzar altas temperaturas, el proceso se realizaba en varias fases y en distintos hornos: un primer horno servía «*ad operandum vitrum*»; un segundo, llamado por Theophilus, «*clibanus refrigerii*»; y un tercer horno «*dilatando et aequandi*» (45). Por lo que se refiere a los vidrios sódicos, el resultado definitivo estaba precedido por un estado intermedio de la materia misma, llamado “pasta base”, efecto de una primera fusión de sílice y fundentes sódicos: estos materiales, dispuestos en el horno durante aproximadamente seis horas, y a una temperatura de 750° C, se transformaban en una masa sólida desordenada.

En una segunda fase la “pasta base” se cortaba en pequeños trozos que se colocaban en crisoles mezclados con piezas de vidrios reutilizados y/o trozos de mosaicos, que se volvían a poner en un horno diferente para acabar el proceso definitivo de fusión. Es interesante comprobar como ya Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia* (46) describía, aunque de forma más aproximativa, las fases de elaboración del vidrio; este compuesto normalmente era incoloro, y para alcanzar las tonalidades requeridas se añadían, en mínimas cantidades y durante la segunda cocción, óxidos metálicos o sales colorantes.

En un más amplio proyecto de colaboración multidisciplinaria la *collatio* documental ha sido completada y enriquecida con los resultados analíticos procedentes del estudio de fragmentos de vidrio del Monasterio de Pedralbes en Barcelona (1326-27) y de la vidriera de Duccio di Buoninsegna en Siena (1287).

Los primeros resultados químico-analíticos (47) ponen de manifiesto su composición sódica con elevado contenido en sílice excepto los de color rojo que son potásicos; este quimismo permite clasificarlos como vidrios sódicos estables.

La gama cromática varía del azul oscuro al verde, en su tonalidad clara y oscura, al rosado, al amarillo, al blanco y, por último, al rojo; sin embargo, mientras todos los demás colores se han utilizado indistintamente para la composición pictórica, el uso del rojo *plaqué* se ha restringido sólo a sectores nobles de la iconografía (48).

Según J. Baker (49) y Stiaffini (50), la coloración de los vidrios dependía de varios factores: de los óxidos metálicos añadidos a la mezcla de cenizas y arena (hierro, cobre, manganeso, cobalto, etc.), del tiempo de permanencia del vidrio en el horno, el cual influía en la oxidación del producto, y del ambiente de cocción oxidante (rico en oxígeno) o reductor (pobre en oxígeno), así como de las impurezas presentes en las arenas, que proporcionaban diversas variedades de tonos.

Los óxidos de hierro, por ejemplo, presentes de forma natural en las arenas utilizadas por los maestros vidrieros, no siempre se añadían de forma intencional al compuesto vítreo; así pues, muchas veces, el vidrio se presentaba de un color verde claro, con matices hasta el verde oliva, que todavía se pueden encontrar en los restos de la producción vítrea para el empleo doméstico hasta el siglo XIX. Para contrastar este proceso de “coloración involuntaria” los vidrieros añadían a la pasta base óxido de manganeso, que neutralizaba el color verde; la atmósfera jugaba también un papel fundamental en este proceso, puesto que, partiendo de una pasta base que contenía hierro, se determinaba un vidrio incoloro, si ésta era oxidante, o un vidrio verde más oscuro, en caso de que fuese reductor (51).

Los resultados hallados permiten establecer como fue el proceso de fabricación de los vidrios de diferentes colores, a partir del vidrio blanco como clave de lectura (52) en la obtención de los colores. A partir de una receta base, semejante a la de Theophilus, se fabricaba el vidrio blanco al cual se le añadía el color, excepto en el casos de los vidrios amarillos y rojos.

Con respecto a los colores rosados, estos primeros datos, comparados con las indicaciones de Theophilus, confirman que, hasta el siglo XIV, todavía se mantenía hacer la primera fusión de los materiales (pasta base) siguiendo la tradición, si bien con cenizas vegetales diferentes y en una proporción algo menor (de ceniza vegetal respecto a arenas vitrificantes) en el caso de los sódicos.

La muestra amarilla parece ser el resultado de una depuración del contenido residual en filosilicatos (53) de la arena, es decir, como el color natural del vidrio tendería hacia el verde, se depuró la arena y se le añadió como colorante una sal marina rica en magnesio, para producir el color.

El vidrio rojo es la única muestra que difiere de las demás tanto por la composición de la pasta base, como por la técnica de fabricación más evolucionada, sin duda de importación.

Del primer análisis microscópico de la muestra (vidrio *plaqué*) se aprecia un detalle importante: el tramo coloreado del vidrio está constituido por la alternancia de varias láminas rojas y transparentes pero de un espesor tan fino las primeras que a simple vista parecen una sola.

En el manuscrito de Theophilus no se encuentra la receta de fabricación del vidrio rojo *plaqué*, como tampoco en la obra de Antonio da Pisa, quien todavía a finales del siglo XIV escribe *«nota che il colore rosso viene dalla magna e non si sa di che se faccia quello colore, ma io te dico che quello colore rosso si è solamente da l'una de le parti e non è misto nello vetro come sonno li altri colori che sonno incorporati»*.

La composición química del vidrio *plaqué* ha permitido correlacionarlo con los resultados procedentes del análisis de vidrios de las vidrieras norteyuropeas (54), ya que esta tipología era característica de los talleres del norte de Europa, y permaneció secreta hasta el siglo XV. Cuando la receta del vidrio rojo

apareció en los documentos toscanos de la época, no tardó en surgir toda una literatura con finalidades divulgativas acerca de la fabricación de los colores, bien conservada en el famoso “*Manuscrito de Danzing*” (55).

De hecho ahora sabemos que, como ya nos refería Antonio da Pisa, el vidrio rojo no procedía de una coloración en la masa, sino que se lograba hundiendo la caña repetidamente en los recipientes de diversos colores; además, este proceso solía llevarse a cabo en el caso de los rojos. La fabricación constaba de dobladura múltiple del vidrio rojo con el vidrio blanco, puesto que el empleo exclusivo del rojo, y debido precisamente a su opacidad (de hecho el colorante rojo no es un vidrio sino un esmalte), no hubiera dejado pasar la luz.

Las muestras de vidrios procedentes de la vidriera italiana de Duccio di Buoninsegna (1287) presentan un porcentaje de sodio inferior al de las de Pedralbes, así como cantidades superiores en calcio; a pesar de ello ambos vidrios pueden clasificarse como sódicos y de tradición mediterránea.

Las variaciones en el contenido de sílice en todos estos vidrios han de ser interpretadas sencillamente como variantes no significativas en la pasta base, debidas a la fabricación artesanal de las láminas de vidrio en diferentes lugares a partir de materia prima (vitrificantes) diferente, y dentro de las características generales de estos vidrios, cabe señalar el empleo de plomo en su formulación para aumentar la luminosidad y transparencia del vidrio, tal y como se detecta en Pedralbes. No hay que pasar por alto, sin embargo, que una diferencia sustancial la presentaría el hecho de que en la formulación de los vidrios de Pedralbes parece que se buscó deliberadamente poner menos plomo en los vidrios muy claros o muy oscuros, y ello nos llevaría a pensar en el empleo de recetas mucho más elaboradas.

Por lo que se refiere a la gama composicional de las muestras sódicas (56), los vidrios verdes, en su tonalidad clara y oscura, y el azul celeste siguen recetas ya conocidas anteriormente (por su presencia en vidrios más antiguos en otros lugares), mientras que el lila sigue la misma receta medieval encontrada en el recetario del siglo XII, igual que en Pedralbes, si bien los colores amarillo y rosa resultan peculiares. Tras analizar la pasta base de estos dos tonos consideramos, una vez purificada, tal y como en Pedralbes, que no se le añadieron ni óxidos ni sales sino que se obtuvieron los colores siguiendo atentamente la receta clásica conservada en el manuscrito de Theophilus, es decir, regulando la temperatura del horno.

De hecho, la información sobre la realización de los vidrios de colores ilustrada en el *De Diversis Artibus* resulta muy escasa, dado que se suprimió del libro el apartado de los colores en un momento histórico no bien determinado, aunque no se descarta la posibilidad que fuera desde un buen principio. Las únicas recetas que quedan son las del color amarillo: «*Quod si uideris uas aliquod in croceum colorem mutare, sine illud coqui usque horam tertiam, et habebis croceum leue, et operare inde quantum uolueris ordine quo supra. Si autem uis, permitte caqui usque horam sextam, et habebis croceum rubicundum; fac etiam inde quod libuerit*», y la del color violeta: «*Si uero perspexeris quod si forte uas aliquod in fuluum colorem conuertat, qui carni similis est, hoc uitrum pro membrana habeto, et auferens inde quantum uolueris, reliquum coque per duas horas, uidelicet a prima usque ad tertiam, et habebis purpuream leuem; et rursum coque a tertia usque ad sextam, erit purpurea rufa et perfecta*» (57). Por otra parte, el color rojo plaqué, potásico, presenta las



mismas características composicionales de la muestra encontrada en Pedralbes, y cabe que sea atribuido a la tradición centroeuropea.

Si ahora confrontamos los resultados hallados tras la comparación entre fuentes documentales y resultados analíticos tanto de Siena como de Pedralbes, la mayoría de los colores además de las analogías en la fabricación de la pasta base, nos llevan a suponer con una cierta seguridad (58) que hasta el primer cuarto del siglo XIV la tradición de hacer vidrio remitía a los recetarios del siglo XII, o incluso anteriores. Así, los colores amarillo y violeta, en Siena evidencian la voluntad de mantener en el arte vítreo la tradición antigua además del empleo no selectivo de plomo en la fabricación de todos los colores; en Pedralbes, al contrario, el empleo modulado de este elemento, junto al color amarillo, atestiguan una evolución técnica de la artesanía.

Las semejanzas reveladas por nuestros resultados analíticos y las recetas para fabricar vidrio medieval simplemente podrían inducirnos a pensar que, con el paso del tiempo, tuvo lugar una evolución, modificación, de la técnica de fabricación del vidrio y un progresivo abandono de la tradición por parte de los maestros vidrieros.

Si llegados a este punto del estudio, comparamos nuestras parciales conclusiones con el estilo pictórico de ambos conjuntos ¿sigue siendo lícito hablar de abandono de la tradición?

La vidriera de Duccio de Buoninsegna, realizada con una técnica que remite al siglo XII, es uno de los ejemplos magistrales de pintura gótica y arquitectura nordeuropea en Italia; en cambio, las vidrieras de Pedralbes, donde el artista desarrolla la técnica y modifica la receta, evidencian su deuda hacia un filobizantinismo de tradición sienesa. ¿Podemos atribuir la obra en su totalidad a un mismo artesano, o bien descubrir que se trata de dos personas distintas? ¿Dónde terminaría pues, en caso de que terminara, el arte del vidriero y empezaría el del maestro pintor? (59).

**Notas:**

1. CASTELNUOVO, E.: *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Torino, Ed. Einaudi, 1994, p. 91.
2. PANOFSKY, E.: *Suger, Abate de Saint Denis*, Palermo, Ed. Novecento, 1986.
3. Codex Teodosianus (XIII, 4, 2, annum 438), Codex Iustinianus (X, 66, 1, annum 534) en DELL'ACQUA, F., SILVA, R. (coord.): *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Atti delle giornate di studi, Lucca 23-25 settembre 1999, Lucca, Ed. Comune di Lucca, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca e Banca del Monte di Lucca, 2001, p. 85.
4. DELL'ACQUA, F. (2001) op. cit., p. 80.
5. DELL'ACQUA, F. (2001) op. cit., p. 84.
6. MARCHINI, G.: *Le vetrate italiane*, Milano, E. Electa, 1965, p. 68.
7. TOSATTI SOLDANO, B.: "Miniature e vetrate senesi del secolo XIII", en *Collana Storica di Fonti e Studi*, nº 25, Genova, 1978, p. 85.
8. La perfecta correspondencia entre el Cristo que se encuentra en el panel de la *Dormitio Virginis* y el Cristo del *Crocefisso Odescalchi*, añadiendo los paneles de la misma vidriera en los que se detectan "arrepentimientos" de su ejecutor ha inducido a la crítica a pensar que no fuese obra de un maestro vidriero que reproducía un modelo de gran tamaño, sino más bien de un pintor acostumbrado a pintar sobre tela o retablo, es decir Duccio. Véase BAGNOLI, A., TAROZZI, C.: *Duccio pittore su vetro. L'occhio del Duomo e i primi risultati del restauro*, Siena, Ed. Silvana, 2000.
9. CASTELNUOVO, E. (1994) op. cit., p. 89.
10. RUIZ QUESADA, F. (coord.): *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El Corrent Internacional*, Barcelona, Ed. Enciclopedia Catalana, 2005, p. 58.
11. Reg. 23ª, ACB, Llibre de l'Obra 1407-09, vol. 3: paper solt entre els fols 4 i 5, en AINAUD DE LASARTE, J. (coord.): *Els vitralls de la Catedral de Barcelona i del Monestir de Pedralbes*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Espanya; 9, Catalunya; 4, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1997.
12. MARTORELL, F.: "Documents d'art antic català", en *Butlletí del Centre excursionista de Catalunya*, vol. XXXI, Barcelona, 1921, p. 154; MADURELL I MARIMON, "El pintor Lluís Borrassà", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII, 1950, p. 72; RICART, J.C.: *Borrassà*, Barcelona, Institut Amatller de Arte Hispánico, 1953, p. 13.
13. RUIZ QUESADA, F. (2005) op.cit., p. 58.
14. CAÑELLAS, S.: "Bartolomé Bermejo i el vitrall", en *La pintura gòtica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Catálogo de la Exposición, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febrer-11 maig de 2003, págs. 63-67.
15. CAÑELLAS, S. (2003) op. cit., p. 63.
16. Theophilus, *De diversis artibus, libri III*, Oxford, Edited and translated by C. R. Dodwell, 1986, cap.

IV: «*Umbra et lumina uestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, potueris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum faceris tractus in uestimentis ex colore preadicto, sparge eum cum pincello ita ut uitrum fiat perspicaz in ea parte, qua lumina facere consueuisti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera leuis atque cum tanta diligentia discretus quasi uideantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam obseruare debes infra supercilia et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies iuuenum, circa pedes nudos et manus et reliquia membra nudi corporis, sitque species picturae composita colorum uarietate*».

17. Antonio da Pisa, *Memoria del magisterio de fare finestre de vetro, et de colorj e de tucto l'altri magisterij che sonno necessari in sta arte, sequendo di parte in parte chiaramente secondo la doctrina de Maestro Antonio de Pisa si(n)gulare mastro in tale arte*, en PEZZELLA, S., *Arte delle vetrate col trattato di Antonio da Pisa*, Roma, 1977.

18. CENNINI, C.: *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da Francesco Brunello, Vicenza, Ed. Neri Pozza, 1971, cap. CLXXI.

19. Miscellanea senese 1885, pp. 5-32, manuscrito L.XI. 41 de la Biblioteca Comunale de Siena (foll. 41-46 v.) publicado por primera vez en el apartado final del texto de TOSATTI SOLDANO, B., "Miniature e vetrate senesi del secolo XIII", en *Collana Storica di Fonti e Studi*, nº 25, Genova, 1978.

20. CAÑELLAS, S.: "Exàmens de mestratge dels pintors de vidrieres de Barcelona al final del segle XVIII", en *Arxiu de Protocols*, nº XIV, Barcelona, Col.legi de Notaris de Barcelona, 1996, p. 273.

21. Biblioteca Provincial de Tarragona, ms. 174 (antes 8) doc. n. 49, Transcripción de Pons i Marquès, J., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1938, Cartulari de Poblet, p. 25.

22. CAÑELLAS, S., DOMINGUEZ, C.: "Els forns de vidre a Barcelona i la seva rogalia (segles XIV-XVI)", en *Anuario de Estudios Medievales* (AEM), núm 38/2, julio-diciembre de 2008, págs. 611-637.

23. BSAL, "Fabricas de cinabrio y de vidrio" Palma, noviembre 1890, págs. 318-320.

24. BSAL, "Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV i XV" Palma, 1905-1907, p. 5, "Ego Magister Franciscus Comes, vitriarius, civis Majoricarum, promitto et bona fide convenio".

25. DURLIAT, M.: *L'art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll, 1964, págs. 274-275.

26. ACM, 14.554, Lluç Pons, Liber Notularum et testamentorum 1325 ad 1327, no fol.

27. AHM, R.P. 1942 Llibre de Fadigas 1327-1331, coberta de pergami.

28. ACM, n. 14556, Pere Antich, Not. 1328-1329, no fol.

29. CAÑELLAS, S.: *Aproximació a l'estudi de les vidrieres de la Catedral de Barcelona: des de les primeres manifestacions a la conclusió del cimbori*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, págs. 128, 181 y 190.

30. Las referencias al Archivo susodicho se han encontrado en el regesto documental de AINAUD DE LASARTE, J. (coord.): *Els vitralls del monestir de Santa Creus i la Catedral de Tarragona*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Espanya, 8, Catalunya; 3, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, págs. 5-14.

31. ACT, Llibre de l'Obra i Comuns, n. 71, fol. 307.

32. ACT, Llibre de l'Obra i Comuns, n. 71, fol. 225 v.

33. ACT, Llibre de l'Obra i Comuns, n. 75, fol. 522 v.
34. ACT, Llibre de l'Obra i Comuns, n. 75, fol. 521 v.
35. CAÑELLAS, S. (1996) op. cit., p. 274.
36. CAÑELLAS, S. (1996) op. cit., p. 274. «El 29 de novembre de 1456 es publica la crida segons la qual es fa la pia almoina en nom de Sant Bernardí, que comprèn els oficis d'esparters i vidriers (AHCB, Consell de Cent. Registre d'Ordinacions, 1456-62, f. 4-7). Anteriorment, els esparters havien tingut ja gremi (AHCB, Consell de Cent. Registre d'Ordinacions 1445-57, f. 143). El 20 d'octubre de 1595 es fa pública la separació del gremi dels esparters del dels vidriers, i aquests últims es queden amb el benefici de la capella de Sant Miquel de la Seu de Barcelona (AHCB, Consell de Cent. Registre d'Ordinacions, 1595-1602, f. 1-4). Per desacords amb el Consell de Cent, la confraria dels vidriers fou revocada el 18 de setembre de 1610 amb tots els seus beneficis (AHCB, Registre d'Ordinacions, 1608-15, f. 59-60) i suprimida el 29 de novembre de 1623 (AHCB, Registre d'Ordinacions, 1627-33, f. 8). Els foren aprovades noves ordinacions el 26 d'abril de 1657 (AHCB, Gremis 21-9. Reales Ordenanzas, 1807), que es confirmaren diverses vegades amb posterioritat».
37. MOLAS RIBALTA, P.: *Los gremios barcelonenses del siglo XVIII*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1970, p. 49.
38. TOSATTI SOLDANO, B. (1978) op. cit., p. 87.
39. BETTARINI, R., BAROCCHI P. (coord.): *Vasari, G.: Le vite*, Firenze, 1966, vol. I, p. 152.
40. Según comenta la crítica más reciente (BAGNOLI, A., BERTALINI, R., BELLOSI, L., LACLOTTE, M.: *Duccio. Siena fra tradizione e mondo gotico*, Siena, Ed. Silvana, 2003, p. 162) la vidriera del ábside de la Catedral de Siena durante mucho tiempo había sido considerada una obra de Jacopo di Castello y datada en 1369, por cuanto Gaetano Milanesi había publicado un documento en el cual atestiguaba esta información; en 1911 Giacomo de Incola fue uno de los primeros historiadores que pensó en el pintor Duccio como probable ejecutor de la vidriera, por su notoriedad y activa participación en las obras públicas, pero fue Enzo Carli (CARLI, E.: *La vetrata duccesca*, Firenze, Ed. Electa, 1946) el que, en 1946, después de un atento estudio, propuso una firme y convincente tesis sobre la atribución de la obra a Duccio.
41. CENNINI, C. (1971) op. cit., introducción.
42. Véase FERNÁNDEZ NAVARRO, J. M.: “Constitución química de las vidrieras y métodos para su análisis y para el estudio de sus alteraciones”, en *Conservación de vidrieras históricas, Actas de la reunión*, Santander, 4-8 de julio de 1994, por The Getty Conservation Institute, págs. 85-113.
43. Theophilus: *De diversis artibus*, Oxford, Edited and translated by C. R. Dodwell, 1986, cap. IV.
44. SINOBAS, M. R.: “Del vidrio y sus artífices en España”, en *Almanaque del Museo de la Industria para 1873*, Madrid, 1872.
45. Theophilus, cap. I-III.
46. Plinio el Vecchio: *Naturalis Historia*, XXXVI, p. 66.
47. Para el estudio del protocolo utilizado para los análisis de las muestras procedentes de Pedralbes y de Siena véase JULIÀ I CAPDEVILA, J. M., PUGÈS I DORCA, M., CALMELL I IBÁÑEZ, A., GIMENO I TORRENTE, D., BESERAN I RAMON, P., CORTÉS PIZANO, F.: “La restauració del vitrall de Sant

Pere i Sant Jaume de l'església del Reial Monestir de Pedralbes”, en *Jornades Hispàniques de Història del vidre, Actes*, Barcelona i Sitges, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2000, Generalitat de Catalunya, 2001, págs. 359-371.

48. Para los resultados acerca de los colores, véase: GIMENO, D., PUGÉS, M.: “Caracterización química de la vidriera de Sant Pere i Sant Jaume (segundo cuarto del s. XIV, Monestir de Pedralbes, Barcelona)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, nº 41, 2, 2002, págs. 225-231.

49. BAKER, G.: *Le vetrate inglesi*, Milano, Ed. Electa, 1961.

50. STIAFFINI, D. (1999) op. cit., p. 35.

51. *Ibidem*.

52. GIMENO, D., PUGÉS, M. (2002) op. cit., p. 230.

53. Presentando un porcentaje de MgO incrementado en un 70-75% respecto a la receta base del blanco, y una disminución del orden del 10% del total de CaO, un 50% del Al y un 30% del Ti.

54. BRILL, R., PONGRAGZ, P.: “Stained glass from Saint-Jean-des-Vignes and Comparisons with glass from other medieval sites”, en *Journal of glass studies*, nº 46, 2004, págs. 115-44.

55. El texto, conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma, es insertado en la colección de manuscritos cedidos por los herederos de Giovanni Muzzioli (1915-1961); todavía no se conocen las contingencias que llevaron Muzzioli a poseer este recetario, fechado «*In Laus Deo il dì 13 gennaio 1645 in Dancica*».

56. GARCIA VALLÈS, M., GIMENO TORRENTE, D., MARTINEZ MANENT, S., FERNÁNDEZ TURIEL, J. L.: “Medieval stained glass in a Mediterranean climate: Typology, weatering and glass decay and associated biomineralization processes and products”, en *American Mineralogist*, nº 88, 2003, págs. 1996-2006; GARCIA VALLÈS, M., GIMENO TORRENTE, D., FERNÁNDEZ TURIEL, J. L., BAZZOCCHI, F., AULINAS, M., TAROZZI, C., RICCARDI, M.P., BASSO, E., FORTINA, C., MENDERA, M., MESSIGA, B.: “Caracterización química de la vidriera del rosetón del Duomo de Siena, (Italia) realizada en 1288 bajo diseño del artista Duccio di Buoninsegna”, *XLVII Congreso de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, Toledo, 24-26 de octubre de 2007; GARCIA VALLÈS, M., GIMENO TORRENTE, D., FERNÁNDEZ TURIEL, J. L., BAZZOCCHI, F., AULINAS, M., TAROZZI, C., RICCARDI, M.P., BASSO, E., FORTINA, C., MENDERA, M., MESSIGA, B.: “From Siena to Barcelona, Deciphering colour recipes of Na-rich mediterranean stained glass windows at the XIII-XIV century transition” en *Glassac-08*, Glass Science in art and conservation, Valencia 5-7 March 2008.

57. Theophilus, cap. VI-VII.

58. En este contexto hemos citado como datos analíticos de ejemplo los que hemos obtenido de las muestras de Siena y Pedralbes pero, previa comparación con los resultados disponibles en la bibliografía de conjuntos vítreos europeos de la misma época.

59. El artículo que aquí presentamos cuenta con la ayuda imprescindible de la Dra M. R. Terés (UB), del Dr. D. Gimeno (UB) y del grupo de investigación PEGEFA. Además se agradece la colaboración de M. Pugès (MHC), de la Dra S. Cañellas, del Dr. G. Feo y del Dr. C. Tarozzi de la Università di Bologna.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Lujo, plástico y nostalgia: el valor del objeto en las instalaciones de Pepón Osorio

Laura Bravo López

Universidad de Puerto Rico – Recinto Universitario de Mayagüez  
(Comunicación)

### Resumen

Memoria, lujo y objetos de baja calidad son tres categorías cardinales en la obra del artista puertorriqueño Pepón Osorio. Sus instalaciones se componen de una gran profusión de objetos tradicionalmente excluidos de las elitistas categorías de arte, cuya elección evoca el «ready-made» y el «objet-trouvé», e ilustra con idoneidad el concepto de Kitsch. Su disposición imita el recargado gusto ornamental de los espacios domésticos o privados de las comunidades hispanas de Estados Unidos, analizado como una práctica de memoria cultural y personal. La ironía con que se mezcla el concepto de suntuosidad con la baratija, así como las tradiciones latinas con la adopción de las prácticas consumistas estadounidenses convierte sus instalaciones en una referencia de la revisión de los niveles artísticos y del gusto en el marco del encuentro de tales culturas en la actualidad.

### Abstract

*Memory, luxury and low quality objects are the three cardinal categories in the Puerto Rican Artist Pepón Osorio's work. His art installations consist of a great profusion of traditional objects excluded from the elitist art categories, whose assortment recall ready-mades and «objet-trouvé», and ideally illustrate the concept of Kitsch. Their disposition imitates the over-elaborated ornamental tendency for domestic o private areas in the United States Hispanic communities, analysed as a practise of cultural and personal memory. The irony of mixing the concept of sumptuousness with the knick-knack and Latin traditions with the adoption of north-American consumerism practises convert his installations into a reference for art standards and taste revision within the frame of the concurrence of such cultures at present time.*

Aunque ha recorrido el continente europeo, ha visitado Sudáfrica e incluso Japón, la obra de Pepón Osorio es especialmente célebre en la América latina y en Estados Unidos. Osorio, nacido en Santurce (Puerto Rico) en 1955, llega al mundo del arte mientras persigue otro tipo de inquietudes, pero encuentra en él las herramientas y el contexto propicios para transmitirlos y experimentar con sus resultados. El campo de sus estudios universitarios - el cual, en efecto, invade su obra de principio a fin - es la Sociología, disciplina en la que obtiene una Licenciatura, en 1978, del Herbert H. Lehman College, situado en el barrio del Bronx, Nueva York. Precisamente en esta ciudad, a la que emigra desde Puerto Rico en 1975 (convirtiéndose en lo que se conoce como un «*nuyoricano*», es decir, un residente en Nueva York de nacimiento o ascendencia puertorriqueña) es en la que comienza su carrera profesional como trabajador social, precisamente en una unidad especial para menores víctimas de abusos y negligencias del Departamento de Servicios Sociales.

Durante los años en los que trabaja con familias desfavorecidas y comunidades marginadas, en su mayoría hispanas o afroamericanas, entra en contacto con la esfera artística en Nueva York y en 1986 obtiene un Máster en Educación en Arte por la Universidad de Columbia. Poco después, se convierte en artista residente del Bronx Museum y de El Museo del Barrio, dando paso a una carrera meteórica plena de reconocimientos, entre ellos los del National Endowment for the Arts, el Genius Award de la John D. and Catherine T. MacArthur Foundation, de la Rockefeller Foundation o, entre otros más, el premio de la Asociación Internacional de Críticos de Arte por *Insignia de honor*, expuesta en la Bienal de Johannesburgo. Este breve recorrido por su biografía no es baladí, en absoluto, para el tema que tratarán estas páginas, puesto que marca dos pilares temáticos en su obra. Uno de ellos es el abastecimiento conceptual, contextual y colaborativo que obtiene de las comunidades hispanas en Estados Unidos, especialmente las caribeñas, en referencia tanto a la conservación de sus tradiciones como a la marginación que generan los estereotipos que pesan sobre ellas, estableciendo un método de trabajo que le ha merecido el calificativo de “antropólogo cultural” (1). El otro es el cuestionamiento contundente de las tradicionales nociones de creación y objeto artístico, para lo cual se sirve de la participación directa de las comunidades mencionadas en la elaboración y la exposición de sus instalaciones, obteniendo finalmente el reconocimiento de las instituciones académicas y museísticas, y provocando su evolución constante.

### **La baratija y la desmitificación del objeto artístico**

Las instalaciones de Pepón Osorio están compuestas, en su mayor parte, por multitud de pequeños objetos de los que suelen inundar las estanterías de los comercios conocidos como «*Always 99*», el equivalente en España a los «*Todo a cien*». Los campos de investigación y de compilación material para su trabajo son, de hecho, locales de productos de bajo coste como los mencionados, rastrillos colmados de quincalla y las residencias de familias hispanas a las que visita o con las que comparte un cierto periodo de tiempo, en las que encuentra, precisamente, productos de esta índole. Los típicos pequeños recuerdos que se ofrecen como regalo en celebraciones familiares y religiosas, como bodas y bautizos, así como souvenirs

de tinte nacionalista y detalles decorativos para cualquier rincón del hogar son algunas de las tipologías más empleadas. Se trata éste de un procedimiento creativo de transformación artística cercano al concepto de «*ready-made*» (2), puesto que el artista elige el objeto ya fabricado de entre los disponibles en este tipo de locales comerciales y lo traslada al ámbito del museo (aún con la reticencia a estos espacios expositivos que mantiene Osorio), tras haberlo convertido en parte de otra obra dispuesta según sus particulares criterios. En este caso, en lugar de enfocar su atención hacia los objetos de uso o diseño industrial, según las prácticas duchampianas, el interés de este artista se dirige hacia los artilugios que destacan por su baja calidad y precio, así como, especialmente, aquéllos que presentan referencias culturales al Caribe y Puerto Rico, y que brillan por su sentimentalismo o sus formas delicadas. Por tanto, su procedimiento se asemeja también al del surrealista «*objet trouvé*», mas con la salvedad de que, en la mayoría de las ocasiones, Osorio parte con una idea general de la índole del objeto que busca para sus instalaciones, razón por la que se dirige a este tipo de establecimientos de objetos de decoración económica. El azar, así, es relativo, puesto que su búsqueda se concentra en barrios o zonas populares dentro de la gran ciudad y, de ahí en adelante, la casualidad o la adecuación a los proyectos en los que se encuentre inmerso propondrán el resto.

En cualquiera de los casos anteriores, lo que Osorio rastrea y encuentra en los centros que se convierten en su ámbito de trabajo son objetos cuyas características definen a la perfección el concepto de Kitsch. Su escasa calidad material y su económico precio, la producción en masa que les caracteriza, su excesivo recargamiento, su emulación de obras con la tradicional categoría artística y de la fastuosidad de aquéllas que adornan elegantes mansiones de clase alta, su carácter en unas ocasiones afectado y sensiblero y, en otras, de exaltación nacionalista, hacen que cada instalación se convierta en un amplio muestrario material de aquel concepto (3). La incorporación de este tipo de objetos en su producción no entrañaría gran novedad de no ser porque, en este caso, los elementos básicos que componen la obra no son de la confección o invención propia del artista en su labor de imitar las formas o el estilo Kitsch, sino que éste los adquiere y recopila directamente de las tiendas en las que se venden.

También en relación a este particular gusto por la ostentación pretenciosa, un importante valor de las instalaciones de Osorio es el del carácter popular que inunda tanto cada uno de sus objetos como el concepto, la disposición y el propósito de las mismas. El gusto de las clases sociales menos favorecidas y, en particular, el de las familias hispanas inmigrantes en Estados Unidos por imitar la decoración suntuosa de residencias de elevado poder adquisitivo (4), y así adornar hasta el último rincón de las paredes y estanterías del hogar es un eje principal en la producción de Osorio. Sin embargo, es posible confirmar un paso más allá, en la consideración de sus referencias a la estética de la vulgaridad, de lo “cafre” (un equivalente semántico puertorriqueño de cutre o charro) y del apego a la baratija propia del grupo social y cultural del que se está tratando, aunque también con una importante dosis de ironía y de lúdica parodia (5).

Dos obras que ejemplifican a la perfección estos conceptos y procesos son *La bicicleta* (su primera obra en este particular lenguaje artístico que continúa hasta hoy, realizada en 1985) y *El chandelier* (1988). La primera de ellas (il. 1), que rememora las bicicletas de los vendedores ambulantes y los afiladores de tijeras que Osorio observaba de niño en las calles, se decora con pequeños lazos, flores, cisnes, bebés y palmeras

de plástico, crucifijos baratos, paquetes de chicle y decenas de abalorios. En cuanto a *El chandelier* (il. 2), este paradigma del Kitsch evoca paródicamente las fastuosas lámparas de las mansiones de decoración rococó, aunque aquí con la pretensión a la que el gusto puertorriqueño de los habitantes del Lower East Side de Nueva York puede alcanzar (6). Su repertorio ornamental, en este caso, está compuesto de fichas de dominó (un juego muy popular entre los puertorriqueños), figuras de bebés negros, bailarinas, palmeras, pequeñas representaciones de San Lázaro, animales (entre ellos cisnes y coquíes, un tipo de pequeña rana de canto peculiar, autóctona de Puerto Rico), pistolas y flores en el ineludible material plástico, marcos de yeso, trofeos en falso oro, cintas y lazos de brillante colorido, conchas y caracolas, clips, chinchetas y bombillas de llama falsa.

Este último detalle acerca de la falsedad de las bombillas que iluminan *El chandelier* merece recalcar el asunto de la revisión de las categorías artísticas tradicionales. Las referencias a la imitación de elementos, culturas o estilos artísticos, aquí con el atenuante de la pobre calidad de los materiales empleados -casi siempre plástico, yeso u hojalata-, así como la producción industrializada en masa que caracteriza a los elementos empleados por Osorio remite, sin remedio, a la crisis del objeto en el arte contemporáneo. La falta de autenticidad, no sólo material sino especialmente estilística y, en algunos casos, histórica, ahonda en la pérdida del aura planteada por Benjamin y revisada por Baudrillard (7). En otros casos, se produce también una referencia a las llamadas “artes menores”, “industriales” o “aplicadas”, tradicionalmente no merecedoras de ser incluidas en las académicas filas de las ínclitas Bellas Artes, pero que aquí enarbolan su carácter decorativo como foco de atención al análisis cultural y estético que el artista desarrolla.

La obra de Pepón Osorio, en definitiva, dinamita las sagradas categorías y jerarquías propias del concepto tradicional de arte en Occidente en múltiples flancos, ya sea por la ausencia de producción manual de la obra por el artista, por la procedencia marginal de los objetos empleados como materia prima, por lo deleznable de sus materiales, por su producción industrial en masa o por la ausencia de autenticidad y originalidad - también en diversos sentidos - que caracterizan su producción. En otra vuelta de tuerca, en las ocasiones en las que los objetos no proceden de las tiendas de baratijas, sino que llegan de las propias casas de los inmigrantes boricuas en grandes ciudades estadounidenses, la colaboración de comunidades populares ajenas al mundo del arte (en un sentido plenamente académico y purista) en la confección y conceptualización de la obra hacen que Osorio socave aún más la estabilidad de estas tradicionales categorías (8).

Este proceso de desmitificación artística, finalmente, no sólo apunta al blanco de la obra sino también al del espacio donde se exhibe, ahondando más aún en el carácter marginal de sus creaciones. Los marcos de exposición preferidos para sus instalaciones rompen con la tradición del museo como espacio del arte y se concentran en locales abandonados de los barrios hispanos, como tiendas o barberías, y en las residencias de las personas que colaboran y participan en la obra del artista. El mismo Osorio comenta acerca de este asunto: «lo que me parece crucial de estos eventos de participación es que éstos desmitifican toda la noción de arte [...] De algún modo, mi trabajo no es tanto de colaboración, sino que es un modo de mirar al artista, que está en el centro -y moviéndose hacia la periferia- con el resto de las personas que lo ayudan a que la obra ocurra» (9). El ámbito de la comunidad marginada y del barrio latino, incluso

en sus áreas más conflictivas es, por tanto, el escenario preferido para la presentación de estas alternativas artísticas, lo cual se debe también a la importancia que Osorio le otorga a la contextualización local de sus instalaciones, a fin de facilitar la entrada a un público de zonas desfavorecidas, ajeno tradicionalmente a la visita académica al museo y, así, provocar una revisión crítica de los estereotipos que pesan sobre ellos mismos. Las obras experimentan, en definitiva, un doble juego exhibitivo, dentro del histórico templo de las Bellas Artes, según la propuesta del «*ready-made*» duchampiano, y fuera de éste, en su ambiente natural y original, puesto que del barrio es de donde proceden (10).

### **La cantidad es la calidad: la pobreza material y la ostentación cuantitativa de la instalación**

Unos de los juegos de contradicción más interesantes en la obra de Pepón Osorio consiste en que, a pesar de que ésta se nutre, esencialmente, de las mencionadas baratijas de tiendas de descuento, su composición asombra por la barroca suntuosidad con la que colma hasta el último de sus espacios libres. El resultado final, en efecto, aparece como un gran artefacto, prácticamente inútil en la función para la que originalmente fue elaborado, como sucede con la bicicleta o el «*chandelier*» comentados páginas atrás, de tan profusa parafernalia con la que han sido adornados.

Una de las instalaciones que caracterizan ejemplarmente esta condensación ornamental es *Insignia de honor* (il. 3), de las más célebres de la producción de Osorio, la cual fue exhibida en el Museo Reina Sofía, en Madrid, en 1998, y que nace del encargo directo del Newark Museum, de Nueva York, en 1995, donde se instala tras ser inaugurada en una tienda abandonada del barrio latino de la ciudad. Partiendo de la historia real de un preso puertorriqueño en una cárcel americana y de la relación con su hijo adolescente, Osorio proyecta las conversaciones que él mismo grabó, individualmente, entre ambos, en sus respectivos espacios, la celda de la prisión y el cuarto de dormir, y que reproducen la tristeza y las recriminaciones del hijo por los delitos cometidos por el padre y el arrepentimiento que éste le presenta a su hijo. Estos dos espacios son recreados por el artista y se presentan separados por un muro, acentuando la imposibilidad de la comunicación directa entre ambos interlocutores. El asunto que es aquí de interés es el de la confrontación entre la austera celda en la que habita el padre, en cuyas paredes blancas sólo es posible encontrar una estrecha cama, una papelería y escasos objetos de uso personal y, a su derecha, la abigarrada habitación de su hijo, convertida una suerte de gabinete de curiosidades o cámara de tesoros e ídolos mediáticos (il. 4). En este «*horror vacui*» decorativo, las paredes se empapan con pósters de Bruce Lee, de jugadores de la NBA y de coches de carrera, con cromos de jugadores de béisbol, con trofeos deportivos y con fotografías del padre. Por la habitación pueden observarse también zapatillas deportivas de reconocidas marcas, una bicicleta, balones de baloncesto, banderas de Puerto Rico y la cama, sin hacer. La sensación de saciedad ornamental que produce esta parte de la instalación aparecería como un retrato del vacío emocional no sólo del hijo, sino de toda la sociedad contemporánea, que pretende llenarlo con un consumo excesivo (11).

Precisamente el consumismo concentra el foco de las críticas planteadas por Osorio en sus instalaciones más plásticamente barrocas, con el reflejo en la misma *Insignia de honor* del afán adquisitivo de los latinos,



en este caso de los adolescentes, como parte del «*American dream*» que Estados Unidos les vende como evidencia de felicidad y de prosperidad económica (12). Los periodos de recesión y escasez (emocional, individual o económica) tras la Segunda Guerra Mundial que vivió la generación de los padres del artista, más la obsesión por las apariencias ostentosas que, en ocasiones, invaden la vida cotidiana puertorriqueña (dentro o fuera de la Isla) y su pánico a economizar son la pantalla crítica de fondo de la suntuosidad de estas instalaciones (13). Obras como la lámpara «*chandelier*», revelarían, según él, «un tipo de abundancia que no existe de verdad, sin mirar más allá» (14).

Abundancia de saldo y lujo cuantitativo, mas no cualitativo, son señas de identidad de la obra de Osorio, de su filosofía de que «más es mejor» (15). Otras instalaciones que caracterizan este efecto son *La cama* (il. 5), de 1987, *El cab* (1996) y *Cara a cara* (2002). La primera de ellas presenta una cama de matrimonio de cuatro altos y gruesos pilares, con una enorme cabecera que sirve también de grandioso marco fotográfico en forma de rayos de sol. Las alusiones decorativas hacen referencia simbólica a una celebración nupcial, con cientos de capias (adornos de encaje que se regalan como recordatorio en bodas o bautizos), las cuales adornan la colcha, imágenes de santos cristianos o paganos de la cultura caribeña, del artista, de su esposa y de Juana Hernández, su “segunda madre”, además de collares, peines y decenas de figuritas de plástico.

Tanto *La cama* como las otras dos instalaciones mencionadas reflejan el gusto latino y caribeño por el adorno minucioso, especialmente entendido como una personalización del espacio que se habita, ya sea éste privado o semiprivado, dentro del anonimato y la inmensidad de metrópolis como Nueva York, San Francisco o Filadelfia, ciudad en la que reside el artista (16). La individualización de los espacios laborales forma parte de esta costumbre, como sucede en *El cab*, un proyecto realizado simultáneamente en siete taxis privados que circulaban por la Gran Manzana, rindiendo homenaje a un taxista dominicano asesinado poco tiempo atrás. El espacio interior de los vehículos se decoró con la típica parafernalia propia del imaginario osoriano, como flores de tela, encaje de poliéster, banderas dominicanas y toda clase de muñecos y figuritas en yeso o plástico, dando lugar a un espacio de similares características al del, igualmente kitsch, “mambo taxi” de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar (1988). En el caso de *Cara a cara* (il. 6), la personalización corresponde al espacio de las oficinas del Departamento de Servicios Sociales, en el que el artista trabajó durante un tiempo, y que se reproduce en el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pennsylvania. La profusión de detalles, tan dulcemente rococó, con la que las (y me atrevería a afirmar que en femenino) secretarías de tales oficinas decoran sus correspondientes cubículos responde fielmente a la realidad del paisaje de la mayoría de estos espacios en Puerto Rico. Fotografías de familia y de momentos especiales, adornos con imán, tarjetas de felicitación, tazas de café, calendarios, flores de plástico, las sempiternas y almibaradas figuritas de plástico y otros adornos similares ocupan, y personalizan, cada rincón de este espacio laboral.

A través de estas instalaciones y de la mayoría de las de su producción, Osorio logra recrear un escenario teatral, cuya artificialidad irrita, pero cuya artificiosidad es firmemente fiel a la realidad de la cultura que representa (17). Con tal barroquismo de piezas, su producción presenta una alternativa paródica a la estética minimalista y purista del arte y el diseño reinantes en esos años en los hábitats de clase alta de

Nueva York, pataleando su “buen gusto” y mostrando la realidad cotidiana y popular en la que vive esa otra parte marginada de la ciudad, también con una particular dosis de crítica al desdén racista con que este tipo de “decoración” es interpretada (18). Ninguna otra pieza logra transmitir este cometido como *Escena del crimen* (*¿el crimen de quién?*) (1993), creada para la Bienal del Whitney Museum de Nueva York (il. 7). Manteniendo el exponente común del barroquismo kitsch, la sala que acoge esta instalación reproduce una habitación cualquiera de una residencia latina en alguna ciudad de Estados Unidos, con sus figuritas, de ínfima calidad, que representan a santos cristianos y paganos, calendarios con la imagen de Cristo, trofeos, fotos familiares en marcos de falso oro y constantes reproducciones de la bandera de Puerto Rico en las sillas y los sofás del hogar, los cuales están forrados de plástico. Sin embargo, unos espeluznantes detalles sobrecogen al espectador: la vajilla rota, el zapato dorado suelto en el suelo, la sábana ensangrentada que cubre - es de adivinar - el cadáver de una mujer y la cinta amarilla con el mensaje “*Police line, do not cross*”. Entre las decenas de cajas de vídeos de películas hispanoamericanas que abarrotan las estanterías de la casa, hay una que da la clave acerca del tinte denunciatorio de la obra, puesto que declara «Hollywood está cometiendo un crimen contra los latinos», en referencia al cliché representativo de los éstos como asesinos, drogadictos, machistas y delincuentes en la industria del cine norteamericano. El Kitsch y el gusto caribeño por la ornamentación exhaustiva parece ser aquí el punto de fricción, pues juega el papel de identificar visualmente los mencionados estereotipos. En el espacio de la instalación se incluían también comentarios de ciudadanos americanos de origen puertorriqueño que expresaban su desazón por la representación que de ellos refleja la industria hollywoodiense. Por su parte, Osorio incluía un mensaje sobre el felpudo de entrada a la casa que se encargaba el golpe de gracia: «Ojalá pudieras entender que ha supuesto años de dolor reunir en nuestras casas nuestras posesiones más valoradas, pero que el dolor más grande es el de ver cómo en las películas otros se burlan de la manera en que vivimos» (traducción mía) (19). Paradójicamente, la acogida que de *Escena del crimen* protagonizó la mayor parte de los latinos fue de escepticismo y de cuestionamiento hacia la identificación de su cultura con este tipo de parafernalia decorativa, lo que el mismo artista interpretó como una negación de tales estereotipos y de la relación que establece con la cultura de clase baja (20).

Finalmente, las mencionadas reticencias de algunos latinos hacia la asociación de su cultura con la abigarrada disposición de los objetos que Osorio practica en su obra y de los símbolos patrióticos o culturales que allí se manifiestan aparecen condensadas en *Miedo y negación*, de 1997 (il. 8). Las dos imponentes figuras de gatos en cartón piedra con sendos medallones al cuello se transforman en dos monumentos acechantes cuya presencia, similar a la de un tótem, es imposible de salvar. La inmersión en la vida y costumbres estadounidenses provocarían, precisamente, miedo a ser reconocidos como una cultura de apego a las baratijas y, por su parte, negación a ésa misma (21). Según comenta el propio artista sobre el conjunto de su producción y sobre el objetivo que persigue con ella, con *Miedo y negación* espera también que sea «... como un espejo. Lo que quiero es ver quiénes las odian y quiénes se divierten con ellas» (22).

## El objeto como memoria

Memoria personal y memoria cultural son dos categorías y referentes centrales en la producción artística de Pepón Osorio. La representación, fiel o dramatizada, que éste realiza del estilo de vida y del apego a las tradiciones de los puertorriqueños e hispanos en Estados Unidos, así como de los estereotipos y prejuicios, justos o no, que de aquéllos se han creado nace de un proceso de observación y análisis continuos que comienza, precisamente, en la misma infancia del artista. Las profesiones de sus familiares, su relación con ellos o las vivencias en el barrio donde se crió se convierten en un cúmulo de experiencias visuales que, en el proceso de su conversión profesional en artista, le sirven como fuente de inspiración iconográfica. Así, precisamente el abigarramiento formal de sus instalaciones parte de la observación del proceso creativo de los bizcochos que su madre, panadera y repostera de profesión, realizaba por encargo y en el que colaboraba también el resto de la familia (23). La decoración rimbombante y minuciosa de azúcar glaseada de los pasteles para bodas o fiestas de quinceañeras (una fiesta de tradición latina dedicada a celebrar el día en que una adolescente cumple quince años) y su dulzor almibarado, no sólo de gusto sino también de formas, se convierte en el espejo de una de las marcas de su estilo. De modo particular, cada una de sus obras recoge una experiencia personal y cultural concreta, como sucede con *La bicicleta* (il. 1) y *La cama* (il. 5). La primera, según se comentó, funciona como un tributo a los vendedores y afladores ambulantes que paseaban por las calles de su barrio con vehículos tan profusamente decorados como el que él mismo propone (24). La segunda, por su parte, aparece ante el espectador, al igual que toda su producción en general, como un mapa de minuciosos detalles y elementos cuya lectura detenida da la clave en el hallazgo de su legado personal (25). Este autorretrato colectivo incluye imágenes de celebraciones de su infancia, de la de su mujer, Merián Soto, y de Juana, la mujer que crió al artista y que muere de cáncer antes de haber conocido a la que se convertiría en su esposa. La obra, por tanto, funciona como tributo al pasado de su entorno familiar y como conexión entre sus diferentes generaciones.

En un contexto más amplio, las instalaciones de Osorio funcionan como un homenaje a la identidad cultural de la comunidad *nuyoricana* e hispana residente en Estados Unidos, en especial a su particular afecto por determinados objetos, los cuales, a su vez, son evocaciones nostálgicas del pasado, personal o familiar, que dejaron atrás (26). En este sentido, tal retrato cultural se fundamenta en un proceso de investigación y recuperación de la “infrahistoria” inmigrante latina. A fin de darle voz a estas minorías, recoge sus ideas, relatos, experiencias, costumbres, sueños o esperanzas, y las recrea en forma visual en sus instalaciones (27). Aquí, la aportación creativa de la comunidad es fundamental y necesaria, puesto que se manifiesta en forma de inspiración y de contribución material y física para su composición (28).

En consecuencia, la iconografía de sus objetos, aquellos artículos de producción masiva que retratan los símbolos de un pasado que se recuerda con añoranza, ofrece un tinte patriótico, sentimental y nostálgico. La memoria, la de Osorio y la de los inmigrantes hispanos, recupera la presencia de sus antepasados familiares y rescata con orgullo la cultura de sus orígenes, aún con las reticencias autoidentificativas comentada líneas atrás. Este hecho es especialmente ilustrativo en una de sus instalaciones más celebres, *En la barbería no se llora* (il. 9), la cual evoca el sabor popular del barrio y de la cultura masculina, mezcladas con una contundente dosis de parodia y autocrítica. Se trata de una obra que nace, en 1994,

del encargo del programa de arte público Real Art Ways, en Hartford (Connecticut) y que fue instalada en una barbería abandonada del barrio puertorriqueño de la ciudad, conocido por sus altos niveles de inseguridad, antes de trasladarse al espacio del museo. La sala que acogía esta peculiar barbería se colmó de los típicos utensilios empleados en la profesión, como tijeras, navajas, frascos de colonia, espejos y sillones giratorios. Lo que hasta aquí reproduciría una clásica peluquería de hombres común en Puerto Rico o en el Bronx, se convertía en escenario de parodia al dotar al espacio de un aparato iconográfico, exacerbado y extravagante, alusivo a la masculinidad y a la exaltación de sus mitos. Así, Osorio decoró el techo y las paredes con diseños de espermatozoides gigantes, con fotografías de musculosos torsos en los espejos, de símbolos empleados en tatuajes típicamente masculinos (rosas, balas, armas de fuego), llantas de ruedas de coche y una estatua de San Lázaro en muletas (patrón de los débiles y los desamparados). Además, se incluía en las paredes una interminable galería, vertical y horizontal, de retratos enmarcados de leyendas masculinas del cine y la música latina, como José Feliciano, Elvis Crespo, Emilio Estévez, Rubén Blades o el mito boricua del béisbol Roberto Clemente, configurando el hall de la fama y de los modelos de éxito que los padres muestran a sus hijos (29). Esta explosiva exaltación de la masculinidad se tornaba en parodia cuando Osorio incorporaba, en las ventanas del local y sobre el respaldo de los sillones de terciopelo rojo de la barbería, como si clientes fantasma se tratase, diversos vídeos de rostros de hombres llorando con acentuado dramatismo, aunque sin la posibilidad de que se escucharan sus lamentos, ahondando en la metáfora de la vulnerabilidad humana y de la tradicional prohibición de su exhibición para los hombres latinoamericanos (30).

Todos y cada uno de estos detalles desembocaban en una particular revisión sarcástica de la exaltación hispana del machismo y de la fortaleza física y emocional que debe caracterizar a la población masculina. La instalación, por tanto, juega un papel de recuperación de los mitos culturales y de género que han recaído durante siglos sobre los hombres latinos, los cuales se activaron en la niñez y pervivieron en la memoria del artista mismo. Osorio menciona cómo la experiencia que tuvo, a la edad de cinco años, cuando visitó por primera vez una barbería como cliente, comenzó a definir una amputación de la posibilidad de mostrar su sensibilidad y sus miedos por temor a avergonzar a su padre, cuyo retrato, de mayores dimensiones, cuelga protagonizando el altar de hombres célebres en las paredes de su instalación (31).

Esta representación de la tradición hispana por reunir y atesorar la «*memorabilia*» familiar y cultural, como si de un altar se tratase, es característica también de todo el conjunto de la obra de Pepón Osorio, especialmente en lo referido a la conservación y transmisión de las raíces que tras la diáspora a Nueva York y otras grandes ciudades protagonizó una parte importante de la población puertorriqueña desde la década de los cincuenta del pasado siglo (32). Las ya comentadas *Insignia de honor*, *La cama*, *Escena del crimen...*, *En la barbería no se llora* o *Cara a cara*, ilustran este afán de veneración del pasado a través de la inclusión, no solo de las figurillas de plástico y de su particular iconografía, sino especialmente de las fotografías de los familiares y de sus objetos personales, que se conservan a modo de relicario. Otras de sus obras, como *El campeón* y *100% boricua* (il. 10), ambas de 1991, evidencian cómo la cultura de tales raíces se fundamenta en la exaltación y el orgullo que genera su historia personal, familiar y cultural. En el primero de los casos, un trofeo de grandes dimensiones, con la insalvable decoración plástica que se añade a sus ya recargadas formas, parece ser el símbolo de la recompensa por alguna hazaña deportiva,

como los que pueblan las habitaciones y salas de estar de numerosas casas de origen puertorriqueño. *100% boricua* reproduce uno de los típicos aparadores donde se acumulan pequeños objetos, ya sean recuerdos turísticos, familiares o curiosidades diversas, en estos mismos hogares. Su condensación de elementos y su posición privilegiada en las salas donde se convive diariamente les convierte en una variante de los altares domésticos que caracterizan, asimismo, las costumbres de la cultura caribeña y que se destinan a la veneración de los antepasados familiares o de los santos protectores de la salud y el hogar.

Con todos los casos particulares que se han presentado, queda patente cómo el proceso creativo de Osorio parte de historias individuales y personales, ya sean propias o recogidas entre la comunidad, para llegar a tejer una red común que represente la herencia cultural que constituye el imaginario puertorriqueño e hispano (33). Sobre el valor de la memoria y de revisión del pasado que caracteriza sus instalaciones, el mismo artista comenta: «Siempre estuve preocupado con quién soy y de dónde vengo, con respecto a los demás [...]. Mi obra te lleva al pasado y al presente. Te hace preguntarte: ¿hacia dónde vamos, hemos mejorado, o vamos empeorando? Ese tipo de reflexión es lo que te permite meditar en cuanto al futuro» (34). Tal proceso, a pesar de referirse a una realidad tan específica y particular como la «*nuyorican*», pretende activar la mirada y la meditación de los puertorriqueños que habitan en la Isla (35). A partir de ahí, sus instalaciones logran provocar el autoanálisis en otros grupos que son geográfica, histórica o ideológicamente diferentes, a fin de llegar juntos a la conclusión de que tal acervo acumulativo de objetos y de experiencias configura el folklore y la historia popular de cualquier otra cultura a nivel universal.



## Notas

1. Ésta es una consideración en la que han coincidido diversos historiadores y críticos. Vid. HERZBERG, Julia P.: “Pepón Osorio: redefinición de los límites en el arte de instalaciones”, en *ArtNexus*, nº 36, Miami, mayo, 2000, p. 57; y FUSCO, Coco: “En la barbería no se llora”, en el catálogo de la exposición múltiple *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, San Juan de Puerto Rico, Editorial EAC, 2000-2001, p. 65.
2. Esta comparación ha sido mencionada, aún con particulares adecuaciones, por BENÍTEZ, Marimar: “El museo y la calle”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 27.
3. Las referencias a su obra como una variante del “Kitsch patriótico” son planteadas por BENÍTEZ, M. (2000-2001) op. cit., p. 27. Las que recuperan el “Kitsch sentimental” las explica el mismo artista en uno de sus catálogos, con motivo de su proyecto *Visitas al hogar*, llevado a cabo en San José, California: «En la segunda casa, una señora toca la obra con delicadeza (aquí se permite tocar)... Me acerco y le pregunto qué siente. Me responde: «un sentido de melancolía, de tristeza». Pienso en cómo el sentimentalismo se considera la energía constituyente del kitsch». Citado en el capítulo de ÁLVAREZ, Maribel: “Visitas al hogar: sobre el significado de las cosas”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 57. Sin embargo, el más amplio estudio sobre el concepto de Kitsch en su obra, el cual ahonda en el denominado “Nuyorican Kitsch” es desarrollado por INDYCH, Anna: “Nuyorican Baroque: Pepón Osorio’s Chucherías – Latin Americans and bad taste: kitsch culture”, en *Art Journal*, vol. 60, nº 1, New York, College Art Association primavera, 2001, págs. 72-83.
4. La alusión a la incomodidad de clase social que las obras de Osorio transmiten es desarrollada por RAMOS COLLADO, Lilliana: “Hollywood mata. Performance de un diálogo para armar”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 83.
5. BENÍTEZ, M. (2000-2001) op. cit., p. 17.
6. INDYCH, A. (2001) op. cit., p. 78.
7. RAMOS COLLADO, L. (2000-2001) op. cit., p. 83.
8. TORRUELLA-LEVAL, Susana: “Pepón Osorio: del arte a la vida”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 35. También se comenta esta revisión del concepto de arte en la reseña de JIMENEZ, José: “El arte de las minorías”, en *El Mundo*, Madrid, 28 de marzo de 1998.  
<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1998/03/28/esfera/393517.html>
9. Pepón Osorio, en una entrevista con OBRIST, Hans-Ulrich, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 7.
10. Pepón Osorio, en OBRIST, H.-U. (2000-2001) op. cit., p. 11.
11. VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa: “Pepón Osorio: el urbanícola”, en *El Nuevo Día*, Revista Domingo, San Juan de Puerto Rico, 23 de julio de 2000, p. 6.

12. Vid. HERZBERG, J. P. (2000) op. cit., p. 59.
13. Vid. las declaraciones de Pepón Osorio, en la entrevista de RIVERA, Félix Joaquín: “De cómo más es mejor”, en *Pepón Osorio: A retrospective of the work of Pepón Osorio*, New York, El Museo del Barrio, 2 de mayo – 4 de agosto, 1991, s/p.
14. Pepón Osorio, citado en PUMARADA, Teremar: “Catálogo de obras”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 95.
15. Pepón Osorio, en de RIVERA, F. J. (1991) op. cit., s/p.
16. BENÍTEZ, M. (2000-2001) op. cit., p. 23.
17. Esta referencia a la teatralidad de las instalaciones de Osorio son comentadas por CAMERON, Dan: “Pasaje incierto”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 49.
18. BENÍTEZ, M. (2000-2001) op. cit., p. 27.
19. INDYCH, A. (2001) op. cit., p. 77.
20. INDYCH, A. (2001) op. cit., p. 77.
21. Esta obra es amplia y acertadamente comentada por SICHEL, Berta: “Pepón Osorio. Medalla de Honor y otras historias”, en *Espacio Uno I*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, p. 111.
22. Pepón Osorio (traducción mía), en FERRER, Melba: “Touring the cluttered world of Pepón Osorio”, *The San Juan Star*, San Juan de Puerto Rico, jueves 31 de agosto, 2000, p. 43.
23. Pepón Osorio, en RIVERA, F. J. (1991) op. cit., s/p.
24. PUMARADA, T. (2000-2001) op. cit., p. 93.
25. JONES, Kellie: “Oración doméstica”, en *Pepón Osorio: A retrospective of the work of Pepón Osorio*, op. cit., p. 30.
26. Según el propio artista comenta: «El enfoque visual y temático de mis obras parte de mi creencia en que la reafirmación de unos valores es una herramienta para definir una identidad». Vid. SICHEL, B. (1998) op. cit., p. 111.
27. TORRUELLA-LEVAL, S. (2000-2001) op. cit., p. 33.
28. Sobre el papel de la comunidad en la obra de Osorio, vid. HERZBERG, J. P. (2000) op. cit., págs. 57-63.
29. Pepón Osorio, en el artículo de TSAO, Emily: “Artist’s barbershop explores machismo in Latin culture”, en *The San Juan Star*, San Juan de Puerto Rico, suplemento Venue, domingo 21 de agosto, 1994, p. 3.
30. Sobre esta parodia del machismo en Latinoamérica y sobre la simbología visual de los vídeos de las instalaciones de Osorio, vid. LÓPEZ, Tiffany Anna: “Imaging Community. Video in the Instalation

Work of Pepón Osorio”, en *Art Journal*, vol. 54, nº 4, New York, College Art Association primavera, 1995, págs. 56-64.

31. Declaraciones de Osorio en TSAO, E. (1994) op. cit., p. 3.

32. SICHEL, B. (1998) op. cit., p. 111.

33. KARMAN CUBIÑÁ, Silvia: “Viaje en redondo: una presentación”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 5.

34. VÁZQUEZ ZAPATA, L. (2000), op. cit., p. 7.

35. ÁLVAREZ LEZAMA, Manuel: “Hollywood mata. Performance de un dialogo para armar”, en *Pepón Osorio: De puerta en puerta / Door to door*, op. cit., p. 71.

**Ilustraciones:**



1. OSORIO, Pepón: La bicicleta, 1985, medio mixto con bicicleta, 105 x 150 x 60 cm., colección privada.



2. OSORIO, Pepón: El chandelier, 1988, lámpara de techo en medio mixto, 195 x 95 x 88 cm., Washington D. C. (EEUU), Colección del National Museum of American Art.





3. OSORIO, Pepón: Insignia de honor, 1995, instalación, dimensiones variables, New York (EEUU), Newark Museum.



4. OSORIO, Pepón: Insignia de honor (detalle), 1995, instalación, dimensiones variables, New York (EEUU), Newark Museum.





5. OSORIO, Pepón: La cama, 1987, 188 x 167 x 195 cm., instalación, New York (EEUU), El Museo del Barrio.



6. OSORIO, Pepón: Cara a cara, 2002, instalación, medidas variables, Philadelphia (Pennsylvania, EEUU), Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.



7. OSORIO, Pepón: Escena del crimen (¿el crimen de quién?), 1993, instalación, 330 x 1050 x 360 cm., New York (EEUU), Colección del Bronx Museum for the Arts.

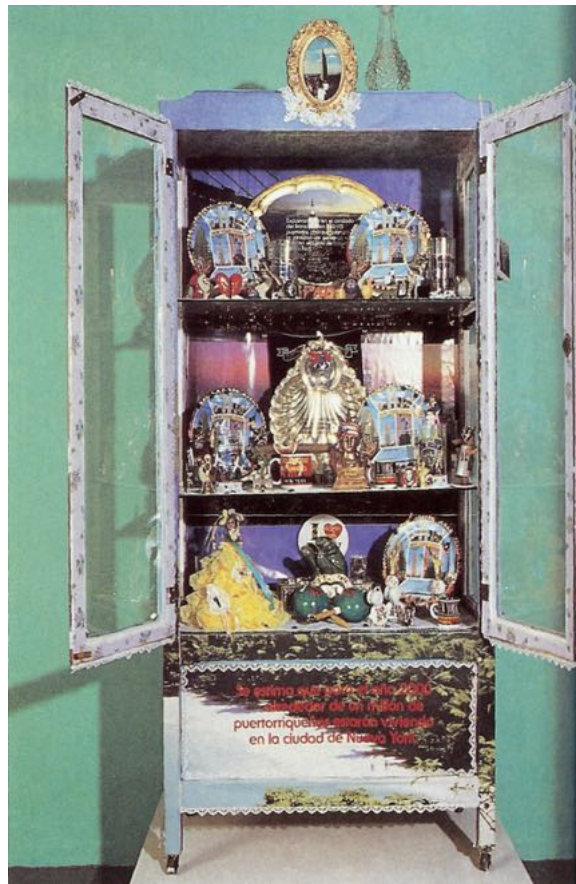


8. OSORIO, Pepón: Miedo y negación, 1997, medio mixto, 230 x 240 x 80 cm., colección del artista.





9. OSORIO, Pepón: En la barbería no se llora, 1994, instalación, dimensiones variables, San Juan (Puerto Rico), Colección del Museo de Arte de Puerto Rico.



10. OSORIO, Pepón: 100% boricua, 1991, medio mixto con armario de madera, 180 x 60 x 120 cm., Minneapolis (Minnesota, EEUU), Colección del Walker Art Center.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Rememorar bimalots, joguines i artefactes en miniatura

Pere Capellà Simó

### Resum

La multiplicitat d'àmbits que intervenen en el disseny i en la significació de les joguines convida a replantejar la manera d'escriure'n la història. Per tal d'encarar un estudi de la joguina, des de l'òptica de l'art i de la cultura, cal revisar-ne les denominacions, així com les etimologies, per tal de poder refer els processos de disseny i construcció, i visibilitzar-ne tant els usos com les funcions representatives. La utilització del terme «*bimbelot*» esdevé del tot necessària en el terreny que ens ocupa, pel fet que descriu una nova panoràmica referida a les maneres de mirar la infantesa i els hàbits que l'envolten, així com els artefactes quotidians. Els «*bimbelots*» no són joguines, són objectes fabricats per a ser-ho, perquè la simple existència del terme, ens porta a desxifrar que la definició de joguina no concerneix la morfologia d'un objecte, sinó l'ús que hom en fa. La recuperació del terme «*bimbelot*», d'una banda, obre la via per a resituar les joguines en el si de la societat que les va projectar; de l'altra, també ens aporta la possibilitat d'emprendre'n l'anàlisi des de la «*bimbeloteria*», una indústria, a cavall de moltes altres, que inclou fusters, ebenistes, llauners, fonadors, ceramistes, emmotlladors, torners, impressors, escultors, cartoners, òptics, rellotgers, sastres, perruquers, pintors...

### Abstract

*To write the history of the toys, one should have a look at the multiple aspects that take part in their design and meaning. To do a study on the toys, from the art and culture view, we should revise the denomination and etymology, to refer to the design and construction process, and to evidence its uses and representative functions. The use of the term «bimbelot» becomes necessary in this field, because it describes a new outlook referred to the different ways to look on childhood and children's habits, as well as the daily devices. The «bimbelots» are not toys, they are objects designed for that purpose, because the existence of the term takes us to figure out that the definition of toy, does not concern the morphology of an object but its use. The recuperation of the term «bimbelot», on the one hand, replaces the toys in the society that made them, on the other hand, it gives us the possibility to analyse from the «bimbeloterie» an industry that includes carpenters, cabinet makers, melters, ceramists, molders, printers, sculptors, opticians, clockmakers, tailors, hairdressers, painters...*

## La definició del terme joguina

A l'hora d'aprofundir en l'estudi de la joguina es planteja la necessitat d'una revisió i anàlisi de la terminologia específica, a causa de la diversitat de significacions, objectes i oficis que en conformen l'àmbit (1).

El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC2) (2), a part de recollir com a mots secundaris els sinònims “jogueta”, “juguet” i “jugari”, dona a l'entrada del terme “joguina” les accepcions i exemples següents:

«1 1 f. [LC] Objecte fet expressament per a jugar, per a entretenir-se, els infants. *La joguina que li vas regalar li ha agradat moltíssim. Feia servir de joguina el bastó del seu pare. El gatet feia servir de joguina el rodet del fil.*

1 2 f. [LC] PER EXT. *Et fa fer el que ell vol: ets la seva joguina.*

2 [LC] *de joguina loc. adj.* De NYIGUI-NYOGUI.»

A banda de l'ús eufemístic o metafòric del terme, referent a algú manipulable o a quelcom fabricat sense traça o sense mitjans, el DIEC2 matisa que una joguina és un objecte «fet expressament per a jugar» i, concretament, «per a entretenir-se els infants». Això no obstant, els exemples que segueixen la definició presenten una clara ambigüitat semàntica.

El primer, exemplifica la definició aportada, és a dir, a un objecte que ha estat fabricat i que en aquest cas és un regal.

En segon lloc, l'exemple que segueix ateny a un bastó convertit momentàniament en la joguina d'un infant, la qual cosa posa en entredit la definició, segons la qual la joguina és un objecte «fet expressament per a jugar». Aquest segon exemple obre la possibilitat de considerar joguina qualsevol element que hom inclogui en el joc, independentment dels usos de què disposi fora del marc simbòlic de l'activitat lúdica. En aquesta interpretació semàntica se situa, d'una banda, Josep Corredor-Matheos, que especifica aquest matís en afirmar que «*el juguete es, ante todo, un objeto que el niño usa*» (3). I més endavant afegeix que «*puede ser juguete cualquier cosa, con tal que el niño lo elija para elevarlo a esa condición*» (4), és a dir qualsevol element natural, fruits, flors, pedres, el propi cos o qualsevol estri quotidià. Segons l'òptica de Corredor-Matheos, la condició de joguina d'un objecte no depèn de qui el fabrica sinó de qui l'usa, de qui l'integra en el ritus del joc o de les significacions (5). D'altra banda, cal fer esment a la definició que recull el Diccionari català-valencià-balear (DCVB) – «Objecte destinat als infants per a jugar-hi o entretenir-s'hi» –, la qual es refereix a un artefacte “destinat” al joc, sense matisar que aquest fóra necessàriament l'objectiu amb què fou fabricat (6).

Finalment, el tercer exemple amb l'expressió «feia servir de joguina» contribueix a confirmar l'apunt de Corredor-Matheos, alhora que aporta a la definició un matís diferent: que l'usuari no necessàriament és sempre un infant, atès que en aquest cas es tracta d'un animal.



Amb tot, – independentment de l’edat o de la condició humana o animal de l’usuari – el mot *joguina* fa referència a quelcom fabricat per al joc, amb el benentès que qualsevol objecte o element, pot “fer de *joguina*” a voluntat de qui hi juga.

### Els orígens del mot

Etimològicament el terme “*joguina*” prové de la forma llatina «*iocus -i*» (“joc”), el significat de la qual no es refereix a cap activitat lúdica sinó a “broma verbal, folga”. Segons Joan Coromines, en la documentació medieval, el mot al·ludeix principalment als jocs d’atzar o d’habilitat (7), tot i que també perviu, en alguns casos, d’acord amb el significat etimològic (8).

Tanmateix, el mot “*joguina*” no apareix documentat fins a la segona meitat del segle XVI als diccionaris plurilingües que s’editen en aquell moment. El terme apareix simultàniament en les diferents llengües – castellà («*juguete*»), italià («*giocattolo*», «*giucattolo*»), en anglès («*toy*»), en neerlandès («*poppenwerck*») – en un sentit genèric, tot i que també adopta el sentit d’objecte fútil (9).

En català, J. Coromines situa la primera documentació del terme al segle XVII a l’obra de Petro Torra, *Dictionarium seu thesaurus catalano-latinus* (Barcelona, 1653), on apareix amb l’equivalència: «*juguines* de minyons: crepundia, -orum» [1647, *Dto.*]. D’altra banda, el mateix autor esmenta el *Gazophylacium Catalano-Latinum* (Barcelona, 1696) de J. Lacavalleria, que aporta una definició més completa, alhora que subratlla la distinció de les *juguines* sorolloses i que al·ludeix als usos metafòrics del terme: «*juguines* de criatures, lo que serveix per a divertir a les criatures (...) *juguines* que fan brugit (...) crepitaculum; *ell és la juguina de los companyons, ell serveix de, id., id.: ab sociis luditur (...); aquella nau era la jug. dels vents, aq. n. servirà de, id., id.;* *juguina de la fortuna (...)*» (10).

Això no obstant, la forma “*jugueta*”, encara avui en ús (11), apareix documentada al segle XV al *Liber elegantiarum latina et valentiana lingua* (Venècia, 1489) de Joan Esteve, amb la definició d’«ornaments o *juguetes* de criatures: crepundia, puerilia ornamenta» (12). També al segle XV, apareix en un fragment d’una cançó de Nadal: «Mon fill, Josep és vingut / e ha-us aportades *juguetas*» (13). D’altra banda, la forma figura a *Spill o llibre de les dones* (València, 1531) de Jaume Roig: «Déu e Messia /---/ la vinya nova, / pus ver esgleya / ---les cerimònies / e querimònies / ja malastrugues, / quaix ballarugues, / chiulells, *juguetes*, / baceroletes, / fluses lliçons / de chics minyons, / li ---rebujà» (14).

Finalment, cal fer referència a la forma “*jugues*” documentada a l’obra d’Onofre Pou *Thesaurus puerilis* (València, 1575): «la dida: nutrix; los bandols o bolquers o *jugues* y altres coses de chichs: panni, crepundia, incunabula...» (15).

### Ornaments que fan brogit, per a entretenir les criatures

Els exemples que acabem de citar corresponen a les primeres fonts documentals del mot i els seus concurrents. D’entrada cal subratllar que responen a una recerca de caràcter etimològic i no semàntica.

Això no obstant, permeten d'analitzar les definicions aportades en relació al concepte contemporani de joguina i a les significacions que hom atribuïa al terme a la fi del segle XIX.

En primer lloc, centrant-nos en les definicions referides a la forma “joguina”, P. Torra especifica únicament que concerneix a quelcom relatiu als “minyons”, equivalent al terme llatí «*crepundia, -iorum*». D'altra banda, J. Lacavalleria aporta la mateixa definició, alhora que puntualitza que “joguina” és allò que hom emprava per a «divertir les criatures», sense concretar, això no obstant, a quin tipus d'objectes fa referència. Finalment, el *Gazophylacium Catalano-Latinum* distingeix les joguines «que fan brogit» de les altres, considerant les primeres relatives al terme llatí «*crepitacula*».

Segons Michel Manson, tot i que a l'Antiguitat ja existien bona part de les joguines avui conegudes, i a cada una li corresponia un nom, el terme genèric “joguina” és d'aparició tardana tant en grec com en llatí. En grec tots els mots que al·ludeixen a activitats lúdiques deriven del terme infant («*país*»), com ara el verb «*paízen*», que hom tradueix per “jugar”, i que literalment significa “fer l'infant” (16). D'altra banda, la forma llatina «*crepundia*» que, com hem apuntat, fou traduïda per “joguina” a partir del segle XVI, no adopta aquest sentit fins a la fi del segle IV (17). Modernament, hom tradueix aquest mot per «bergansí, sonall [penjat al coll de les criatures, servia de senyal d'identificació] (...) || amulet» (18). En síntesi, les «*crepundia*» eren petits objectes que es regalaven als infants i que tenien una funció identificativa, alhora que esdevenien amulets (19). Habitualment, ornaven el cos de l'infant en forma de collars o bé conformaven l'interior d'una “cistella” (20). Cal suposar que, en tant que objectes portàtils les «*crepundia*» produïen soroll amb el simple moviment de l'infant. De fet, Manson situa l'origen del terme llatí en el verb «*crepo -ui -itum*» (crepitat, espetegar) a l'igual de la forma documentada per Lacavalleria «*crepitaculum*» – o «*crepitacula*» – que al·ludia als sonalls i a tota joguina sorollosa o musical.

Retornant a les fonts recollides per Coromines, J. Esteve (1489) dóna la definició «ornaments o *juguetes* de criatures», mentre que J. Roig (1531) distingeix entre ballarugues, “chiulells” i “juguetes”, sense que els dos primers s'integrin en el grup del tercer. Altrament, O. Pou (1575) inclou el terme en un camp semàntic molt més ampli des del moment que cita «bolquers o *jugues* y altres coses de chichs».

Aquestes tres fonts apunten d'una banda, que al 1489 les “juguetes” conserven el valor ornamental de les «*crepundia*»; de l'altra, que al 1531 no adopten encara un sentit genèric; i finalment que al 1576 el terme no concerneix únicament els artefactes lúdics, sinó també, almenys, la indumentària. Amb tot, conformaria un viarany de significacions i al·lusions diverses fins arribar al sentit genèric que aporta J. Lacavalleria: «lo que serveix per a divertir a les criatures».

### **Ornaments... de criatures. Joguines, joiells, «brincos» i bergansins**

Pel que fa al valor ornamental testimoniats per J. Esteve, trobem un equivalent a l'edició de 1573 del *Dictionarium [...]* d'Ambroise Calepin, concretament en la traducció de «*crepundia*» a l'italià, com «*ornamenti di bambini*» (21). D'altra banda, Joan Coromines documenta la forma primitiva del mot “joguina” – “Jogaïna” o “Jugaïna” –, en el sentit d'«objecte gracios i de preu per a enjoiar el culte», a

l'inventari dels ornaments del monestir de Sant Francesc de Palma de Mallorca (22). Tot i que n'assenyala diferents possibles etimologies, Coromines es mostra partidari d'establir la relació del terme amb la forma «*Jocale/Jocalia*», que tanmateix deriva de «*Jocus*». De fet, “jogaïna” fa referència a objectes de culte – «una *jugebina* de or dins la qual, ha un Sant Cristòfol, ab ses perles, pesa un quart» – no de joc, la qual cosa l'agermana amb la forma joiell, «objecte preciós» (23).

El mot “joiell”, pres del francès («*joiel*» o «*joël*») prové com acabem d'assenyalar del llatí vulgar «*jocale*» (24), derivat de «*jocus*», passant per la idea d'«objecte graciós, agradós». Pres per un diminutiu, hom n'extragué la forma “joia”, amb el mateix significat; de fet les dues formes apareixen documentades des de la fi del segle XIII. Cal apuntar que les “joies” són «petits objectes graciosos que es donaven com a regal o bé com a vot piadós» i, a voltes, el terme no designava objecte de metall o pedreria, sinó robes de preu: «tota felpa o peilla de vestedures o d'altra roba, o *joies* o draps o pínens (...)» (25). En aquest sentit, cal subratllar la traducció al francès del terme neerlandès «*poppenwerck*» que proposa el *Dictionnaire [...]* de Leon Mellema (26): «*des affiquetz dequoy jouent les petits enfants*» (27). Segons Coromines, el canvi semàntic des de joc, joguina a joiell degué produir-se amb la idea d'objecte grat, graciós, de la mateixa manera que en la història del tipus lusocastellà «*brinco*» (28).

Aquest últim terme té l'origen en el llatí «*vinculum*» “lligam”, del qual deriva el verb «*vinculare*». Mentre que en català la forma “vinclar” adopta a la fi del segle XIV la idea de “tòrcer”, la forma “brincar” deriva cap a “saltironejar, batzegar-se, joguinejar”, en portuguès; i cap a “botar, saltar”, en castellà des del 1505 (29). Paral·lelament la forma «*brinco*» en portuguès va adoptar el significat de “joguina” i de “joiell”. I en castellà designa, segons el *Diccionario de la Lengua Española* (30), un «*Joyel pequeño que usaron las mujeres colgado de las tocas*». Altrament, el DCECH recull la veu «*brincar*», com a derivat de «*brinco*», «*anillo, sortija, juguete para los niños*». Per concretar, en aquesta obra Coromines apunta que si bé en un primer moment el mot va designar tota mena de joiells, posteriorment va aplicar-se a «*un aro u otro objeto de forma anular, como los que rematan los chupadores de los niños de teta hoy en día, y de aquí nació brincar, 'jugar' y luego 'saltar como los niños, brincar*» (31). Finalment, Luis Montañés i Javier Barrera defineixen els «*brincos*» com els penjolls o amulets que integraven el “cinturó d'infant”, és a dir, la peça de vellut o de seda dels infants de les cases reials als segles XVII i XVIII (32). Els «*brincos*» inclouen objectes d'iconografia diversa, pagana i religiosa, a base campanetes, esquellerincs, grapes de teixó, bergansins, xucladors o figures (33). Molts d'aquests elements – que poden observar-se, a tall d'exemple, al retrat de *La infanta Anna d'Àustria* (1602, Museo del Convento de las Descalzas Reales, Madrid) de Juan Pantoja de la Cruz – tenen l'origen en les «*crepundia*» romanes, tant des d'un punt de vista formal com des de la seva funció d'amulet i identificativa (34).

D'acord amb el que acabem d'esmentar, seria interessant analitzar les relacions semàntiques entre les formes “joguina”, “joiell” i “joia” en el sentit de “gaudi”, encara que es tracti d'un mot diferent (35). Si més no, fóra bo estudiar la pervivència de vincles semàntics entre els termes “joiell” i “joguina” en determinades pràctiques que conformen la història de l'orfebreria – en els «*porte-bouquets*» de segle XIX, a tall d'exemple (36) – o bé en d'altres que afecten directament la simple actitud d'ornar-se.

A més d'això, en el terreny de la història de la joguina l'encontre entre els dos àmbits no és intranscendent,

atès que des d'antic els orfebres i altres artífex del metall, com els llautoners, fabricaren tota sort d'artefactes lúdics per als infants. Fins al segle XX els sonalls, antics «brincos» com les figures d'ivori o corall i els xucladors, veien la llum als tallers dels joiers i, foren, de fet, l'única tipologia de joguina, la qual no consta que hagués estat objecte d'importació abans del 1914, tal com recull el catàleg de la *IV Exposición-Feria de Juguetes y Objetos de Bazar*, celebrada a Barcelona al 1918 (37).

D'altra banda, la interpretació de la joguina en el sentit primitiu de “joiell” porta a considerar-la en funció dels seus valors ornamentals i alhora simbòlics, els quals foren posats en valor en les imatges d'infants captades pels pintors des del Renaixement. I més encara durant els segles posteriors, fins arribar al seu punt més àlgid en les imatges dels pintors de la fi del segle XIX i en els estudis fotogràfics, en els quals acompanyaran i ornaran els infants retratats fins gairebé el darrer quart del segle XX.

### **Bimalots i bagatel·les. La joguina com a artefacte**

Des de l'aparició de l'accepció genèrica de “joguina”, que coneixem avui en dia, el mot ha conviscut amb altres formes, avui en desús, que mereixen ésser considerades per tal de desxifrar l'amplitud i l'ambigüitat semàntica del mot a què hem fet referència al començament d'aquesta comunicació.

D'una banda, caldria emprendre un estudi lexicogràfic adreçat a les denominacions de cada un dels artefactes que conformen l'àmbit. A tall d'exemple, en el terreny de la família de les baldufes, els trompitxols i les ballarugues, Vicente Garcia de Diego va documentar fins a cent termes distints en les diferents llengües d'Espanya (38). Quant a l'àmbit de les nines, també ofereix una varietat notable de termes que haurien d'ésser revisats: nina, nino, ninot, bebè, pepa, «*mignonette*», putxinel·li, titella, estaferm, maniquí, bavastell, etc.

D'altra banda, des del segle XVII apareixen en francès (39) diversos mots que, evocant la frivolitat, designen les joguines d'infants: «*bagatelle*», «*bimbelot/bibelot*», «*babiole*» o «*colifichet*» (40). Si bé responen a la idea, citada més amunt, d'«*affiquets de nulle valeur*» o «objecte grat, graciós» que concerneix, d'acord amb la definició d'O. Pou, no sols els artefactes lúdics, aquests termes obren una esclatxa en la definició tan àmplia de “joguina” que recull el DIEC2, atès que els mots «*Bimbelot/bibelot*», «*bagatelle*», «*babiole*» o «*colifichet*» designen objectes que han estat sempre fabricats per un artífex o per un taller. En síntesi, a l'hora d'afrontar un estudi de la joguina des de la història de l'art i del disseny, que permeti la contemplació de l'objecte com a “artefacte”, la revisió d'aquests termes esdevé del tot indispensable.

Dues d'aquestes formes, «*bagatelle*» i «*bimbelot*», apareixen documentades en català a la primera meitat del segle XIX. D'entrada, la forma “bagatel·la”, en el sentit de fotesa, cosa de poca importància (41), apareix documentada al 1803 al *Diccionario catalán-Castellano-Latino* de Joaquim Esteve, Josep Belvitges i Antoni Juglà i Font. Coromines el considera un mot d'origen incert, tot i que probablement es tracti d'un italianisme introduït a través del francès o del castellà. Es discuteix si prové de «*baca*», “fruit”, tesi defensada per H. Schuchardt, o bé d'una forma francoprovençal equivalent a l'occità antic «*bagastel*», “titella” (42).

En segon lloc, la veu referent al terme «*bimbelot*», apareix en el sentit de «figureta de joguina per posar com a adorn damunt un moble» al DCVB sota la forma “bimbalot” (43), i remet al *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondència castellana y llatina* (Barcelona, 1839; 2ª ed. 1864; 3ª edició, 1888) de Pere Labèrnia.

En francès el mot «*bimbelot*» apareix documentat per primer cop i sense traduir en una edició corregida i augmentada del 1549 del *Dictionnaire françois-latin, contenant les motz et manières de parler françois, tournez en latin* (Paris, 1539) de Robert Estienne (44).

Al DAF el mot «*bimbelot*» figura a les edicions de 1762, 1798, 1832-1835 i 1932-1935:

«*BIMBELOT. s.m. Jouet d'enfans* [DAF, 4a edició, 1762, pàg. 177]

*BIMBELOT. s. m. Jouet d'enfans, comme poupée, moulinet.* [DAF, 5a edició, 1798, pàg. 142]

*BIMBELOT. s. m. Jouet d'enfans, comme poupée, cheval de bois, etc.* [DAF, 6a edició, 1832-5, pàg. 1: 189]

*BIMBELOT. n. m. Anciennement, Jouet d'enfans, comme poupée, cheval de bois, bergeries, petits meubles en bois ou en fer.* [DAF, 8a edició, 1932-5, pàg. 1.145]» (45)

A partir d'aquestes definicions, podem afirmar que el mot «*bimbelot*» designa aquells artefactes que avui hom anomena “joguina d'imitació”, «*jeu de faire-semblant*» o «*pretending play*»: «Joguina que simula l'aparença d'estrís d'ús habitual en un entorn social o professional determinat, com ara una fireta, un joc d'eines de fuster o una maleta de metge» (46), encara que els «*bimbelots*» també inclouen representacions d'èssers humans – «*poupée*» – i de bestiar – «*cheval de bois*».

D'altra banda, comprovem que el terme figura com a arcaisme ja al 1932. En relació a aquest punt, el CNRTL (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*) indica que «*bimbelot*» ha estat substituït per la forma «*bibelot*», tot i que «*bimbelotier et bimbeloterie*» conserven una certa vitalitat.

Quant a l'etimologia, el *Dictionnaire de la Langue Française* d'Émile Littré, a l'edició de 1872, apunta que el terme prové «*sans doute d'un radical bimb ou bamb, qui se trouve dans bambin*» (47). Per una altra banda, al 1924 Pierre Calmettes (48), proposa el terme «*bimbelot*» en detriment de «*jouet*» tot advertint als estudiosos que, per a introduir-se en la història de la joguina, cal buscar documentació a través dels termes «*bimbeloterie*» –referent no només a les indústries dels artefactes fabricats per als nens, sinó també als establiments comercials on es distribueixen – i «*bimbelotier*» – relatiu tant al fabricant com al venedor de «*bimbelots*». A més, Calmettes cita el *Dictionnaire des antiquités* de Borel, del segle XVII, on el mot «*bimbelot*» apareix com: «*Bimbelots, brimbillettes, ce sont les babioles, les jouets d'enfans; de bimbelot est venu bimbelotier, marchand de brimbillettes; du latin Bimba, qui signifie: poupée*». I encara afegeix, coincidint amb el *Dictionnaire... d'É. Littré*, que el terme comparteix l'arrel dels mots «*bambin*» – de l'italià «*bambino*» =infant – i «*bibelot*» – «*Objecte tridimensionnel de petit format, généralement desprovéit de tout tipus d'èmfasi i amb finalitat decorativa, ambiental o utilitària*» – (49), tot assenyalant que els «*bimbelots*» són els artefactes fabricats per als infants, dels quals els adults també poden disposar (50).



No obstant això, actualment el CNRTL considera el mot com una variant vocàlica de «*bibelot*», el qual deriva probablement de l'arrel onomatopèica “bib-”, que designa objectes petits. El sufix “-elot” es forma a partir de la substitució del de la forma antiga «*beubelet*», del mateix significat, per “-ot”. Tot i així, en el camp semàntic, «*bibelot*» i «*bimbelot*» remetent a àmbits diferents. En el DAF «*bibelot*», que apareix solament a l'edició de 1932, figura com a «*Petit objet de curiosité*». D'altra banda, l'arrel “bimb-” sempre es refereix a quelcom destinat als infants, encara que no únicament.

Philippe Ariès en un capítol dedicat als jocs ja assenyala «*le problème de la poupée et des jouets miniatures*» (51), que consisteix en les confusions que de temps enrere han comès els historiadors i els col·leccionistes a l'hora de distingir les joguines d'altres imatges o artefactes en miniatura. Per concretar, Ariès apunta que els mateixos objectes podien estar destinats a la satisfacció tant dels adults com dels infants, cosa que ens porta a corroborar-ne la multifuncionalitat, segons la qual la frontera entre el «*bibelot*» i el “bimalot” no rauria en la morfologia sinó en les circumstàncies, els usos i els usuaris que envolten l'artefacte. La tesi d'Ariès es clou a les portes del segle XIX, al llarg del qual, a l'empara d'una nova consciència de l'interior, els objectes quotidians ofereixen multiplicitat de lectures. Fóra interessant, doncs, l'estudi dels “bimalots” en relació a un joc contemplatiu, – cal tenir present que són també imatges – arrelat entre els infants benestants del vuit-cents. D'altra banda, els “bimalots” permeten ésser estudiats i analitzats com a part integrant d'una biografia, per tal com es conserven per a altres usos – com ara les nines que esdevenien maniquins per a l'aprenentatge de la costura – o, si més no, com a memorials.

Finalment, cal afegir que rememorar els «*bimbelots*», en tant que “joguines” i “artefactes en miniatura” implica treure a la llum allò referent a la «*bimbeloterie*», una indústria, a cavall de moltes altres, que aplega fusters, ebenistes, llauners, fonadors, ceramistes, emmotlladors, torners, impressors, escultors, cartoners, òptics, rellotgers, sastres, perruquers, pintors, etc. I, per acabar, constitueixen testimonis visuals de primera mà dels imaginaris de la vida quotidiana que es destinaven als infants: exèrcits, circs, teatres, zoològics, masies, establiments comercials, mitjans de transport, edificis, estances, indumentària, mobiliari, electrodomèstics, etc. Un itinerari ric d'imatges al servei de la història de la cultura i de les mentalitats: «*de même que l'enfant dans ses jeux nous fait prévoir les volontés et les passions de l'homme et de la femme futurs, l'industrie destinée a contenter ses goûts nous fait entrevoir l'avenir de la société moderne*» (52).

## Notes

1. El Centre Català de Terminologia compta amb el Diccionari de Jocs i Joguines, que presenta la compilació dels termes catalans referents a l'àmbit del joc i els objectes que hi interactuen. Vegeu TERMCAT: *Diccionari de jocs i joguines*, Barcelona, TERMCAT, Centre de Terminologia, 2006. [http://www.termcat.cat/dicci/jocs\\_joguines/index.html](http://www.termcat.cat/dicci/jocs_joguines/index.html).
2. (DIEC2) INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS: *Diccionari de la llengua Catalana. Segona Edició*, Barcelona, Edicions 62; Enciclopèdia Catalana, 2007 [1995]. <http://dlc.iec.cat/>.
3. CORREDOR-MATHEOS, José: *El juguete en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1999 [1989], p. 11.
4. CORREDOR-MATHEOS, J. (1999) op. cit., p. 11.
5. El pediatra i psicoanalista Donald Woods Winnicott introdueix la noció d' "objecte transicional", referint-se a una àrea intermèdia entre l'infant i la realitat. Aquest objecte pot ésser un llençol, un peluix o parts del cos, com el puny o el polze. WINNICOTT, Donald Woods: *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1982 [1971].
6. (DCVB) ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja: *Diccionari català-valencià-balear*, 10 vols., Barcelona, 1968 [1926-1962], vol. VI, p. 762. <http://dcbv.iecat.net>.
7. En referència als jocs d'habilitat, Joan Coromines transcriu un fragment de les *Vides de Sants rosselloneses* (1841) que al·ludeix al joc de la pilota: «car él acusà a Déu per so car él jugava a la pilota quan él devia anar a l'escola». Pel que fa als jocs d'atzar, transcriu una ordenança rossellonesa de 1284, segons la qual «lo senyor rey stablí e servir manà, que negú hom on gaus *jogar*, ni fer *jogar* ni reversar, en negun *joc* de daus, exceptat *joc* de taules». Vegeu (DECLC) COROMINES, Joan: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vols., Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1980, vol. IV, p. 892.
8. Per a documentar l'ús del terme en l'accepció etimològica, Coromines transcriu un fragment de *Tirant lo blanc*: «La Emperadriu (...) dix a sa filla Carmesina e a les altres donzelles: –Voleu que façam *joc* a Tirant?(...)Totes foren consentes en la *burla* de Tirant». COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 892.
9. MANSON, Michel: *Jouets de toujours*, Paris, Fayard, 2001.
10. COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 894.
11. Vegeu a IEC (2007) op. cit., <http://dlc.iec.cat/>, la veu "Jugueta" «f. [LC] Joguina».
12. COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 895.
13. ALCOVER, A. M.; MOLL, F. de B. (1968) op. cit., vol. VI, p. 790.
14. COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 895. D'altra banda, segons Coromines el terme "joguina" ha

tingut diversos concurrents de formació més o menys paral·lela, en tant que derivats directes o indirectes de “joc”. Concretament, documenta “juqueta”, “joquet”, “joguet”, “jugueró” i “jugarró”. En aquest estudi no entrarem en l’origen d’aquestes formes, atès que, considerades com a sinònimes, no presenten cap diversitat semàntica.

15. COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 895.

16. La forma «*paignia*», que hom tradueix per joguina va tenir una aparició tardana. Michel Manson atribueix la primera documentació del terme en un sentit genèric a Plutarc en un text escrit entre el 85 i el 95 dC, *Consolation a sa femme*, a **Œuvres morales**, Paris, les Belles Lettres, 1980, pàg. 189. Vegeu MANSON, M. (2001) op. cit., p. 27.

17. MANSON, M. (2001) op. cit., p. 27.

18. SELVA I LLINARES, Antoni (dir.): **Diccionari llatí-català**, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 357.

19. Pel que fa a la funció d’amulets vegeu MANSON, Michel: “Le Mauvais œil et l’enfant”, a **Vues d’enfance**, nº 4, Paris, desembre 1995, pàgs. 14-20. D’altra banda, respecte a la iconografia de les «*crepundia*», Louis Becq de Fouquières en descriu fins a vuit tipus, basant-se en les representades a un bust d’infant conservat aleshores al museu Pio-Clemente de Roma: «una lluna, una destal, una galleda, una flor, una espasa, una mà, un dofí, etc.». Vegeu BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis: **Les Jeux des Anciens**, Paris, C. Reinwald Libraire-éditeur, 1869, p. 20.

20. Emblema de la infantesa i símbol del bressol. Vegeu les referències a la cistella recollides per Vitruvi, i al rol d’aquest objecte a les Dionisíiques, a BECQ DE FOUQUIÈRES, L. (1869) op. cit., pàgs. 19-20.

21. CALEPIN, Ambroise: **Dictionarium ex optimis quibusquam authoribus studiose collectum. Graecum praetere recognitum et latinae expositum est**, Parisii, J. Badii Ascensii, 1514 (se’n van fer 140 edicions entre 1502 i 1779).

22. COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 895.

23. D’altra banda, Coromines també estableix la comparació amb el terme «*crepitaculum*» a què fa referència Lacavalleria que nosaltres aplicariem a «*crepundia*» en el sentit d’objecte ornamental i també de culte. COROMINES, J. (1980) op. cit., p. 895.

24. La forma «*Jocale*», i especialment el seu plural, «*Jocalia*», són mots molt freqüents en el sentit de “joies” en el llatí medieval. COROMINES, J. (1980) op. cit., vol. IV, p. 900.

25. Citació extreta de la tarifa barcelonina de 1271. Vegeu COROMINES, J.: **Entre dos llenguatges**, 3 vols., Barcelona, Curial, 1976-77, vol. I, p. 161.

26. MELLEMA, Leon: **Dictionnaire ou Promptuaire flameng françoys, tres ample et tres coieux: de nouveau composé, embelli, augmenté et enrichi d’un nombre presque infini de Vocables, Dictions,**

*Sentences, Proverbes et Phrasestres utiles et tres exquisies*, Rotterdam, Jean Waesbergue, 1591, citat per MANSON, M. (2001) op. cit., p. 50.

27. M. Manson fa referència a un altre diccionari de francès-anglès editat al 1571, que recull «*affiquetz de nulle valeur*» com a equivalent a «*tryfles*» i «*toyes*», alhora que adjunta, per a contextualitzar l'objecte, «*le cabinet d'une femme*». Vegeu MANSON, M. (2001) op. cit., p. 50.

28. COROMINES, J. (1980) op. cit., vol. IV, p. 900.

29. Vegeu la veu “Vinclar” a COROMINES, J. (1980) op. cit., vol. IX, pàgs. 288-290.

30. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 [1780] <http://www.rae.es/rae.html>.

31. (DCECH) COROMINES, Joan: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1984 [1954], vol. II, pàgs. 665-667.

32. Vegeu l'entrada *Cinturón de infante* a MONTAÑÉS, Luis; BARRERA, Javier: *Joyas*, Madrid, Dictionarios Antiquaria, 1987, pàgs. 61-62.

33. Vegeu GONZÁLEZ, Elvira; RIERA, Maria Magdalena: *La joyeria a les Illes Balears*, Palma de Mallorca, Institut d'innovació Empresarial de les Illes Balears, 2002, p. 93.

34. Cal apuntar la coexistència amb el terme «*brinco*» de la forma «*dije*», «*adorno o juguete que se cuelga del cuello de los niños*». Vegeu COROMINES, J. (1984) op. cit, vol. II, pàgs. 495-496. O bé a MONTAÑÉS, L.; BARRERA, J. (1987) op. cit., pàgs. 495-496. A més d'això, CALEPIN, A. (1573) op. cit. cita les formes «*juiguitos*» o «*diges*» com a traduccions al castellà de «*crepundia*». Vegeu MANSON, M. (2001) op. cit. p. 50.

35. Per concretar, l'origen d'aquest últim terme cal trobar-lo en la forma manllevada de l'occità antic «*gaug*», “goig”. «*Joi*» i el femení «*Joia*» són les formes que ha revestit el mot en la fonètica de França i sota les quals es va transmetre al català antic de la mà dels trobadors. COROMINES, J. (1980) op. cit., vol. IV, pàgs. 540-542.

36. Vegeu *Porte-bouquets. Insòlites joies de la col·lecció Kenber*, Museu Frederic Marès, del 10 d'abril al 5 d'octubre de 2008.

37. *Catálogo de la Exposición-Feria de juguetes y artículos de Bazar*, Barcelona, 1918.

38. GARCÍA DE DIEGO, Vicente: “El trompo. Juguete y juego”, a *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVII, Madrid, 1961.

39. Cal assenyalar que en francès, mentre hom utilitzava el mot «*jouet*» de manera habitual, l'aparició del terme en els diccionaris fou tardana. La primera entrada és al diccionari d'LOUDIN, César: *Tesoro de las*

- dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnole*, París, M. Orry, 1607. Vegeu MANSON, M. (2001), op. cit. p. 126.
40. MANSON, M. (2001), op. cit., p. 50.
41. IEC (2007) op. cit., <http://dlc.iec.cat>.
42. COROMINES, J. (1980) op. cit., vol. I, pàgs. 546-547.
43. ALCOVER, A. M.; MOLL, F. de B. (1968) op. cit., vol. II, p. 486. Així mateix, el DCVB, tocant a l'etimologia, apunta que es tracta d'un gal·licisme, del francès «*bibelot*». Caldria investigar si la incorporació de la “m” a la primera síl·laba respon a criteris etimològics o fonètics, així com el perquè del canvi de grafia de “e” a “a”.
44. MANSON, M. (2001), op. cit., p. 50.
45. (DAF) *Dictionnaire de l'Académie Française* a (*Atilf*) *Analyse et traitement informatique de la langue française* <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>.
46. TERMCAT (2006) op. cit. [http://www.termcat.cat/dicci/jocs\\_joguines/index.html](http://www.termcat.cat/dicci/jocs_joguines/index.html).
47. *Lexilogos. Mots et merveilles d'ici et d'ailleurs*  
[http://www.lexilogos.com/francais\\_dictionnaire\\_ancien.htm#19](http://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire_ancien.htm#19).
48. CALMETTES, Pierre: *Les joujoux: leur histoire, leur technique, les artisans et les ouvres, les ateliers et les usines*, Paris, Gaston Doin, 1924, pàgs. 11-27.
49. TERMCAT (2006) op. cit. [http://www.termcat.cat/dicci/jocs\\_joguines/index.html](http://www.termcat.cat/dicci/jocs_joguines/index.html).
50. CALMETTES, P. (1924) op. cit., p. 11.
51. ARIÈS, Philippe: *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 99.
52. FUNCK-BRENTANO, Théodore: “Introduction”, a MAROUSSEM, Pierre du: *Le jouet parisien. Grands Magasins, “Sweating-system”, La Question ouvrière*, Paris, Arthur Rousseau, éditeur, 1894, vol. III, p. 7.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Escenografies domèstiques. Despeses per un agençament luxós en la primera meitat del set-cents a Barcelona

Rosa M. Creixell i Cabeza  
Universitat de Barcelona

### Resum

A partir de les trames més públiques de la quotidianitat, així com de les pràctiques més particulars d'allò públic, l'aristocràcia barcelonina de primera meitat del segle XVIII va perfilar com a la resta d'Europa noves maneres de mostrar-se i presentar-se al món. La creació d'una màscara luxosa va tenir en l'agençament de les arquitectures habitades el marc adient per construir una escenografia perfecta. Arquitectures particulars, percebudes sempre com espais ocupats en constant evolució, com a reflex de personalitats, gustos i modes d'una època determinada, com escenaris polièdrics d'accions, deures, desitjos i funcions, en definitiva com "obra composta". Imatges d'«ornato» i «atrezzo», on vestir el cos, descobrir els "tempos" en l'exercici de les relacions i passejar-se pels espais moblats configuren eixos vertebradors d'una correcta geografia de l'habitar.

### Abstract

*Building on the most public aspects of daily life, as well as on the most private practices in the public arena, the 18th-century Barcelonese aristocracy, like that of the rest of Europe, shaped new ways of showing itself and presenting itself to the world. The creation of a lavish masque had in the arrangement of inhabited architectures the ideal circumstances to build a perfect stage set. Private architectures, always perceived as constantly-evolving occupied spaces, as a reflection of the personalities, tastes and fashions of a particular period, as multifaceted scenarios for actions, duties, desires and functions: in short a "composed work". Images of «ornato» and «atrezzo», where dressing the body, discovering «tempos» in the exercise of relations and strolling through furnished spaces are the backbone of an accomplished geography of inhabitation.*

*El món viu sempre enganyat per l'ornament.*  
W. Shakespeare. *El mercader de Venècia.*

En el desig de qualsevol individu de ser vist d'una manera determinada -amb admiració, temor, tendresa, respecte, devoció o qualsevol dels molts adjectius possibles- juga un paper fonamental la construcció, conscient o inconscient, que hom fa de la seva pròpia imatge. Tanmateix, en la primera meitat del segle XVIII, l'aparença individual està fortament arrelada a la imatge familiar. En aquesta "com-posició" de diferenciació o aproximació a la resta dels membres en què s'inscriuen les relacions quotidianes, l'individu i molt especialment la família, entesa com llinatge de transmissió, té en els actes de vestir el cos i agençar els seus habitatges una eina de gran utilitat per projectar escollides impressions. La casa i el cos, aspecte que no abordarem en la present comunicació, prenen una càrrega simbòlica fonamental, ja que esdevenen imatges callades que ens revelen les maneres d'estar i posicionar-se dels seus estadants. Espais d'observació i d'acció, de distinció i també de diferenciació (il. 1).

### **Les pragmàtiques contra el luxe. Una eina ineficaç**

El luxe o la sumptuositat en els artefactes emprats en la vida quotidiana servien per marcar distinció. Per aquest motiu, els monarques van ser receptius a les pragmàtiques contra el luxe justificant-ho en la necessitat de combatre els desordres i els danys irreparables que podia comportar en els patrimonis familiars unes excessives despeses. Tanmateix també existia una voluntat clara per part de la monarquia d'intentar establir una diferenciació entre la Corona i el braç noble. Les primeres disposicions en contra del luxe es remunten al temps dels reis catòlics i van seguir, amb més o menys èxit, fins a finals del segle XVIII. Centrant-nos exclusivament en el set-cents, el regnat de Ferran VI va esdevenir l'únic moment en tres-cents anys en què no va expedir-se cap llei contra el luxe. J. Sempere, dècades després, es preguntava en la seva obra *Historia del luxo y de las leyes suntuarias en España* (1) per les raons d'aquest fet, que qualifica d'inusual, i dona resposta a una sèrie d'interrogants, tot indicant com a elements a considerar el desmesurat gust pel luxe de la reina consort o la tasca dels ministres per incentivar la creació de fàbriques destinades a produir artefactes luxosos. Retrocedint a l'època del seu pare, Felip V, el monarca va restaurar determinades lleis sumptuàries dictades pels seus antecessors, especialment les decretades per Felip II, i també va crear-ne d'altres que van anar apareixent en successius bans governamentals. La primera, de l'any 1723, va tenir algunes modificacions l'any següent i va ser reeditada l'any 1729. Les normes que establia es centraven en els assumptes del vestir, en el privilegi de poder posseir un cotxe, en determinar el número de criats possibles i en prescriure com havien de ser les dots de casament i els dols per la mort d'un familiar. Les pragmàtiques per aturar els excessos no van sorgir efecte, tal i com explica el mateix Sempere. L'autor indica que al cap de poc temps no eren observades perquè el desig de posseir coses costoses i exòtiques, és a dir, luxoses, era inherent a la condició humana. Aspecte al que havia de sumar-s'hi el fet que el marquès d'Escoti, amb motiu del matrimoni de l'infant «don» Carlos, va obtenir llicència per adquirir vestits i

manufactures franceses. Més tard, Carles III va decretar altres prohibicions. El març de l'any 1766 un ban prohibí l'ús del vestit amb capa llarga i la introducció de les teles de mussolina en el país. Finalment, el novembre de 1783 es tornà a recordar com havien d'anar guarnits i tirats els carruatges, o cotxes, tot indicant els cavalls, mules i criats que podien portar. Curiosament, també fou en aquest moment quan va aparèixer la primera prohibició en contra de la celebració de festes de braus, d'arrelada tradició entre la noblesa.

Al llarg del temps l'atenció de les pragmàtiques es centra sempre en els mateixos tipus d'artefactes. En primera instància hi ha una constant vigilància dels vestits, especialment dels ornaments fets en fils d'or i plata. Així, mitjançant una pragmàtica signada l'any 1593 es va prohibir qualsevol ornament fet amb aquests materials en els punys, colls i en altres parts de les camises, tret que fossin exclusivament de color blanc. La llei va ser renovada en els anys 1600 i 1611, encara que amb algunes matisacions. Així, per exemple, en la primera reedició quedava clar que aquesta normativa no afectava als membres de la monarquia, religiosos ni alguns militars, ni a aquells altres que comptessin ja amb aquest tipus de vestit en el seu aixovar, als qual dóna quatre anys per fer-los servir en el cas dels homes, termini que allargava dos anys més en el cas de les dones. Malgrat tot, dos anys més tard quedava sense efecte aquesta disposició.

A més a més dels vestits, el mobiliari i l'agençament de la casa també van ser un motiu de preocupació constant (il. 2). A finals del segle XVI i a principis del XVII va prohibir-se la realització i la venda de peces de plata, i es citaren explícitament bufets, escriptoris, arquilles, brasers, comptadors, àdhuc d'imatges i tota classe d'obres guarnides amb plata, encara que en el cas dels mobles molts cops es feia referència exclusivament al tipus de teles que els vestien. En el segle XVIII, un cop més, les lleis es centren en les robes, els cotxes i els criats sense fer cap referència al mobiliari o a l'agençament de la casa.

La discussió sobre si el luxe era necessari i d'utilitat per a les nacions va ser una de les qüestions més debatudes al llarg de la segona meitat del set-cents. Entre aquells que van tractar aquesta qüestió en les seves obres cal destacar la figura de F. Romà i Rossell amb *Las senyales de la felicidad* (2), escrita el 1768. Per ell, donar una resposta sincera i verídica sols podia fer-se si el tema no era tractat d'una manera general. Segons ell, existien diferents categories on incloure el luxe, de la mateixa manera que cada país tenia una concepció diferent del que s'entenia com a tal. A partir d'aquestes dues premisses en resultava el fet que la utilitat del luxe depenia directament de l'ús que d'aquest en feia cada societat. La implantació i el gaudi d'un luxe sense normes, al servei de la voluptuositat, era perjudicial, en canvi el que naixia del desig de tenir la casa ben moblada, de presentar-se davant dels altres ben vestits, o de millorar en l'escalafó social a partir d'una millora en la indústria i basat en l'esforç era, evidentment, considerat molt útil. En el cas concret de la nació espanyola era necessari perquè permetia donar treball a les famílies de menestrals i, per tant, activava l'economia i el comerç. Idea que no era exclusiva de Romà i Rossell, encara que, en termes oposats, Sempere i Guarinos a finals del set-cents, defensava també teories similars. Aquest darrer autor, començava advertint ja en el pròleg del mal que poden fer unes lleis fonamentades en la ignorància i el desconeixement de la realitat. Per ell, promulgar lleis inútils, especialment en el camp del luxe, té com a conseqüència un efecte contrari al perseguit. En tot cas, s'afanya a deixar clar que, encara que l'excessiu luxe en una societat pot portar a accelerar la ruïna d'un estat, aquest vici no és la causa real dels mals

d'una nació. Justament, conclou que pel bé de les arts, la indústria i el comerç, cal estimular el consum d'artefactes luxosos. Perquè «(...) *sin consumos no hay despacho en los géneros. Sin despacho les falta a los artistas la paga de su trabajo: se fastidian de un ejercicio que no les da con que subsistir, y mantener las obligaciones respectivas: dexan los oficios, y se abandonan a la ociosidad, la indolencia, la poltronería, y la mendicidad, vicios por lo menos tan malos, y perjudiciales como el mismo lujo y los que de él resultan.* I continua dient «*de todos ellos pueden ser causas parciales, e indirectas las Leyes suntuarias, contra la intención de los soberanos que las expiden, y de los magistrados que las consultan*». La raó no era altra que «*porque prohibiendo el uso de algunos géneros comerciables, y mucho más si se fabrican en el país, disminuyen el número de ocupaciones útiles, y lucrativas, con las que los pobres pueden vivir cómoda, y honradamente; circunscriben los límites a que pueden extenderse la industria, y el ingenio; y amortiguan el estímulo más fuerte del trabajo, que consiste en la esperanza del buen despacho, y paga de las manufacturas*» (3). Coincidien els dos intel·lectuals en considerar i qualificar les pragmàtiques com a perjudicials pel correcte desenvolupament de la indústria del país, en un moment considerat de ple desenvolupament. La solució radicava, especialment per Rossell, en fer atenció i ser mesurat en els dispendis, així com en una bona administració de l'economia i dels patrimonis. No es tractava tant de no mostrar-se amb elegants vestits o no ornamentar de manera esplendorosa les estances, sinó més aviat de no ser desmesurat amb inútils despeses.

Un dels motius que podrien explicar, especialment en els segles XVI i XVII, la proliferació de lleis sumptuàries era justament el fet dels canvis de modes. La poca durada d'aquestes en el marc d'una societat d'estricta etiqueta era percebuda com un element de desestabilització, que portava a trastocar el sentit de la mateixa societat. En el segle següent, el segle XVIII, en canvi, la lluita es troba en la distinció de classe, però que, cal advertir, ja començava a fer-se sentir des de temps abans. Recull Sempere una llarga reflexió fruit d'un escriptor del passat, la qual explicita de manera contundent el que s'ha anat exposant. Deia així: «*aunque el daño (dice) de hacerse costosos vestidos es tan grande, es mayor el de la mutabilidad de los usos, no habiendo en los españoles trage fixo, que dure un año (...). En los edificios se nota que las casas, que sesenta años antes se juzgaban por suficientes para un grande, las desecharan por pequeñas personas de muy inferior gerarquía: y que las mugeres de los oficiales mecánicos tenían en las suyas mejores alhajadas, y mas costosos estrados, que poca antes las de los títulos (...). Tampoco se contentan ya los hidalgos particulares con las colgaduras, que pocos años antes adornaban las casas de los Príncipes*» (4).

Hem d'indicar que no sols la producció d'artefactes luxosos va estar regulada per pragmàtiques reials que afavorien la moderació en el seu ús, sinó que fins i tot determinats cerimonials foren estipulats per la llei. En concret, el cerimonial de la mort així com les dots matrimonials van patir un intent de regulació, un cop més sense massa èxit, ja que des del govern es considerava que les excessives despeses eren les causes de l'esfondrament de més d'un distingit patrimoni familiar. La pragmàtica de 1723 i la seva reedició de 1729 recullen, doncs, les idees i suggeriments que ja s'estipulaven en les dictades per Carles V i Felip II a l'entorn d'aquesta problemàtica. La intenció no fou altra que aconseguir de la població, i especialment de l'aristocràcia, una resposta segons les possibilitats reals, econòmicament parlant, dels patrimonis familiars implicats en les aliances matrimonials. D'aquesta manera es pretenien evitar desordres i danys irreparables. La solució proposada no fou altra que estipular un barem de càlcul segons la quantia del patrimoni d'aquells que es veien en tràmit de dotar un fill o una filla, àdhuc de recomanar que no es fessin regals de

casament i, si això era inevitable, que el valor crematístic no superés la vuitena part de la dot. En aquesta mateixa línia, l'any 1623 Felip IV, i com a exemple pel poble, va manar moderació en els casaments dels membres de la reialesa i establí un cerimonial a seguir que intentava evitar en la mesura del possible un excés de luxe. S'ha d'indicar que, malgrat ser conegudes aquestes disposicions, els membres de la noblesa barcelonina en van fer poc cas si tenim en consideració el valor i el luxe de les seves pertinences, així com el faust amb què van desenvolupar-se els seus cerimonials.

No podem deixar d'esmentar que, a l'igual que amb els casaments, les pragmàtiques van intentar regularitzar els excessos luxosos respecte a les pompes fúnebres i el dol (il. 3). Felip V, en la mateixa pragmàtica, recollint el que ja havia estat establert en la de 1691, ordenava que tothom havia de vestir de negre i establia els teixits que es podien emprar pels mateixos segons fos estiu o hivern. Lògicament, darrera d'aquesta prohibició un pot veure-hi una evident voluntat de diferenciació que la monarquia perseguia respecte als estaments més beneficiats de la societat, tal i com ja hem manifestat al principi d'aquest apartat. Una normativa estricta que determinava *«que solo puedan traer luto las personas parientes del difunto en los grados próximos de consanguinidad, y afinidad, expresados en la misma ley, que son padre, ò madre, hermano, o hermana, abuelo, ó abuela, ó otro ascendiente, ó suegro, ó suegra, marido, ó muger del heredero, aunque no sea pariente del difunto, ni à los de sus hijos, yernos, hermanos, ni herederos; de suerte, que no se puedan poner lutos ningunas personas de la familia, aunque sean de escalera arriba»* (5). L'obsessió per intentar acabar amb la desmesura arribava fins i tot a marcar com havien de ser els taüts o caixes, la decoració de les esglésies, la confecció de túmuls o la mateixa casa vestida per tan trista ocasió. Pel que fa a la sepultura del difunt, en la caixa no podien emprar-se sedes o teles fines de colors, i sols es permetia el morat o negre, cosa que aquesta normativa justificava en la convenció social que els colors llampants no eren adequats en un moment de gran tristesa. Sols era permesa contradir aquesta normativa si el difunt era un infant.

Malgrat els intents de les pragmàtiques per aturar l'excés de luxe, el cert és que al llarg dels temps els elements sumptuosos van estar al servei del retrat que cada propietari volia donar d'ell mateix. La construcció d'aquesta imatge individual, que alhora ha de respondre a l'esperit de l'època, vindrà orquestrada per les normes més estrictes de l'etiqueta. Per tant, en la representació de la pròpia vida hom vigilarà tots els aspectes pertinents que permetin lluir-se davant els altres membres de la seva classe. No és casual l'atenció que es dóna a la casa i al seu agençament, esdevinguda com un petit teatre, esfera d'acció domèstica on transcorren part dels esdeveniments, com tampoc ho és la cura en l'ornamentació del propi cos amb què un comença a distingir-se. Són elements a tenir en compte per mostrar el joc de la sociabilitat que es produeix en aquest món complex proveït d'un llenguatge particular i propi.

### **Fragments interiors de l'escenografia domèstica**

Malgrat les pragmàtiques establertes, en l'acte d'habitar una "casa gran" la noblesa distribuïa els seus espais en estances d'aparença majestuosa, on representar un rol social, i en d'altres més simples, reducte de privacitat (il. 4). Una primera frontera entre aquests dos tipus d'escenaris que conviuen en una mateixa



llar aristocràtica venia donada per la seva pròpia ubicació en diferents plantes, ja que es reservava la principal o noble a les activitats socials i es disposava els pisos superiors per cambres d'ús particular, on solia regnar un cert desordre compositiu. Atesa la gran quantitat d'estances que podia arribar a assolir un habitatge aristocràtic, fou un fet comú que se les denominés amb noms que singularitzaven l'espai respecte a la resta de cambres de la casa, noms que, d'altra banda, solien fer referència als artefactes més luxosos que contenien, com la “sala de les escaparates”, al parament que les distingia de la resta o, fins i tot, a l'ús que d'elles se'n feia, com “lo quarto de las donas” en la llar dels comtes de Múnter.

L'escenografia domèstica, a diferència del que succeirà en les residències de la segona meitat del segle que optaran per programes pictòrics per ornamentar les estances més importants, encara es servirà del tèxtil com element principal al llarg de la primera meitat del set-cents. L'aiguabarreig de colors i objectes en una mateixa estança esdevé el tret idiosincràtic de qualsevol sala, estrado o saló principal, desvetllant un arrelat sentit de l'“horror vacui” en els gustos de l'aristocràcia local. En aquest sentit, si bé la gran quantitat d'artefactes dispersos i heterogenis que contenien les cambres pot fer pensar que no existia una especialització en els usos de les estances, també es trasllueix una concepció i ús diferent de l'espai per part dels homes i dones del set-cents. En termes generals, s'intueix una nova manera d'ocupar els espais que caminava cap a un ús específic de cada habitació, tot i que no pot parlar-se d'una total normalització. Un signe evident del que s'acaba de manifestar seria el trasllat dels llits parats en salons, sales i estrados, cap a les cambres de dormir, malgrat la pervivència, molt minoritària certament, en determinats habitatges, on la família encara preferia disposar-los en les peces de representativitat (il. 5).

Entre el conjunt de sales que podia tenir una “casa gran” destaca, per sobre de totes elles, l'estrada - a la documentació consultada és glossada com “estrado” - que entrava en competència directa amb el saló i sala gran pel que fa a magnificència i parament luxós.

En el tom IX, part I, de l'obra de Benito Bails, *Elementos de Matemáticas*, (6) es defineix aquesta estança com una peça destinada a acollir molta gent i en la que era del tot necessari l'existència de molts seients. Aconsellava també, que, a més d'una bona il·luminació, fos disposada entre el menjador i el jardí, aspecte que indica una seqüència d'activitats que començava amb el banquet, continuava amb la conversa en l'estrada i acabava amb el passeig pel jardí. Allò que més interessa destacar és la seva funció com a sala de reunió, on l'activitat principal era la conversa, en contraposició de la sala gran -sempre segons les informacions de B. Bails-, que servia per jugar, escoltar música o oferir refrescos als amics. La quantitat d'estrades podia variar en funció de la importància de la llar, però molt sovint podien arribar fins a tres, aspecte que evidencia la pervivència dels dispositius i els costums del passat en l'organització de l'espai. Seguint la lògica d'antuvi, una primera estrada podia fer de rebedor o primer filtre d'entrada, mentre que la resta presentaven una superfície considerable on tenien cabuda gran quantitat de seients. En tot cas, en les mansions aristocràtiques barcelonines, tot i la pervivència de l'estrada, cada cop fou més habitual l'aparició de sales i saletes com a punt de reunió, i del saló com l'escenari principal de la representativitat social on passar el temps amb balls i saraus.

### La geografia de l'adquisició: la compra de mobiliari en els mercats estrangers

En aquesta escenografia domèstica de l'aparença, la demanda d'objectes sumptuosos per part de determinats sectors de la societat barcelonina, on a més de la noblesa cal destacar una nova classe emergent desitjosa d'emular les maneres de fer dels estaments més prestigiosos, hauria comportat una intensa activitat comercial (il.6). En aquest sentit hom pot afirmar que el comerç exterior entre Barcelona i altres contrades gaudia d'una excel·lent salut. Un recorregut per les diferents cambres d'una "casa gran" barcelonina deixa intuir el gust, la curiositat i l'obertura dels seus estadants respecte als models i als costums de la resta d'Europa. No està de més recordar, per exemple, que a partir del cinc-cents la ciutat de Barcelona mantingué un tràfic comercial intens amb ports italians, portuguesos, flamencs, orientals i de les Índies, la qual cosa va fer possible un actiu comerç, on voldríem remarcar el de mobiliari que procedia especialment d'Itàlia, França i Moscou (7).

A grans trets podem establir que els objectes luxosos portats de l'estranger per vestir estances i guarnir els cossos procedien de companyies que operaven en els principals ports mediterranis. Marsella, Gènova, Nàpols i l'illa de Malta, principalment, encara que s'ha de citar també el contacte comercial amb el mercat africà d'Oran i s'ha de sumar una segona ruta que establí l'eix comercial entre Barcelona i els ports portuguesos, anglesos i dels Països Baixos i holandesos, des d'on també seria factible el comerç més enllà de l'Atlàntic.

En les dues rutes, especialment en el cas holandès i en l'italià, els tèxtils sense obrar destinats a vestir els interiors o a confeccionar vestimenta d'ús personal van ser els productes més importants. Tanmateix, d'Itàlia, no foren els únics productes, ja que també s'adquirien caixes amb barrets, naips, flors artificials anomenades «*fingidas*», paper d'escriure, confitures, mitges i guants de seda, boles de marbre, ventalls, llibres, pintes d'ivori i caixes de dolços. En determinats carregaments hi apareixen consignats miralls amb la seva corresponent guarnició, els quals podrien procedir de la ciutat veneciana de Murano. Tot, evidentment, amb les seves respectives marques. Dues ciutats italianes que també van ser un mercat important del comerç català de l'època, encara que de segon ordre en comparació amb Gènova, van ser Liorna, a la zona de la Toscana, d'on es portaven mocadors de seda senzills i dobles, i Venècia. Els miralls venecians eren una de les produccions dins els accessoris del moblament més important. Entre la gran varietat de models i de formes cal destacar els espills ornamentats en el marc amb vidres de colors, tècnica decorativa alternativa que s'imposà en els tallers locals en substitució dels realitzats amb mareperla i laca, que van singularitzar la ciutat dels canals.

Mentre que Venècia s'especialitzava, sense oblidar per això la seva indústria típica de confecció de caretes o màscares fastuoses, en el treball del vidre i, per tant, molts agents comercials adquirien miralls i cornucòpies en aquesta ciutat de l'Adriàtic, a Roma, es compraven bàsicament quadres i ventalls. L'escassa informació sobre les manufactures romanes localitzades en la documentació, així com les poques peces consignades en els interiors obliga a pensar que eren peces que gaudien d'una certa qualitat artística i tenien un preu elevat en el mercat. El *quadro de Roma* que tenia el noble Anton de Sunyer representava la imatge de l'Anunciata i estava situat en l'altar de la capella privada del seu habitatge. Val a dir que, de manera més esporàdica, constatem l'arribada de mobles procedents de la capital italiana com el de

la noble dama Maria de Rocabertí, que, a més de dues làmines també procedents d'aquesta ciutat, molt fines i emmarcades amb un marc de fusta de banús i planxes florejadades de metall, tenia un canterano amb cinc calaixos grans (8). Destacar entre els mobles de més èxit procedents d'Itàlia les taules anomenades a la genovesa. Les descripcions localitzades permeten definir-la com una taula que presentava com a característica principal el seu taulell de pedra de color negre. Quan eren contrafetes, a la manera italiana, s'emprava pedra de Tortosa, i d'aquí que es trobin citades en algunes ocasions com "taules de Tortosa".

Situant-nos geogràficament cap al sud, en les cases barcelonines importants també es trobaven mobles i artefactes sumptuosos sortits de tallers napolitans. En realitat, s'ha de parlar d'una pervivència de models del passat, com foren les arquilles de vidres pintats amb motius històrics, i la lenta introducció de nous objectes decoratius més a la moda. Entre ells es pot destacar les figures de pessebre que van tenir en la segona meitat de la centúria un gran èxit o els quadres de labor "brodadura", i els ornaments florals fets amb seda per posar dins les escaparates i capelles. Sense oblidar els marcs de colradura per les pintures i els miralls amb colradura i daurats de diferents mides. Això no obstant, els mobles originari de Nàpols que més èxit van tenir en totes les llars catalanes van ser les cadires policromades amb el seient de palla, tot i que aquesta va ser un tipus de cadira molt popular en tota l'àrea mediterrània.

L'empremta del mobiliari anglès dins els habitatges barcelonins i, especialment, en les "cases grans", va ser considerable. Pel que fa al comerç amb Anglaterra la realitat indica que aquest hauria estat un mercat important si considerem la quantitat de peces, especialment mobiliari, que són citades "a l'anglesa" (il. 7). De fet, la ruta comercial amb els ports anglesos estava connectada amb els holandesos. No és difícil suposar que els vaixells que partien del port d'Amsterdam feien escala en algun port anglès, ja fos per repostar o per carregar i descarregar més mercaderies, tal i com actuava el port de Marsella en l'àrea mediterrània. Aspecte que dificulta en gran mesura saber amb exactitud quins eren els llocs d'origen dels productes que arribaven al port barceloní. L'existència d'un comerç amb Anglaterra no pot ser posada en dubte però si resseguim els llibres de comptes de gent com Francesc Roig, argenter que abandonà aquesta activitat per dedicar-se al comerç amb Holanda i Anglaterra. Sabem per una factura que el mateix Roig, a través de Francesc Palau, havia fet portar un escriptori o lligador i un rellotge d'Anglaterra, a més d'una calaixera d'Holanda pel casament del seu fill, entre la dècada dels anys trenta i quaranta (9). A més d'aquestes tipologies mobiliars i dels seients que no han estat citats, d'Anglaterra també arribaven, una gran quantitat de mobles lacats.

Mobles lacats, que van competir amb les peces d'altres contrades. La introducció del moble lacat a Europa va penetrar per diferents vies. En aquest sentit cal advertir que les companyies comercials van tenir un paper fonamental en la propagació del gust oriental, obrint el camí a tot allò exòtic. La ruta atlàntica, és a dir Holanda i Anglaterra, van ser els proveïdors d'aquest tipus de moble en les llars aristocràtiques catalanes. De procedència holandesa eren els que tenia Anton Boet, prohom del comerç de la ciutat. Sabem que alguns foren portats d'aquesta contrada i que altres van ser encomanats a tallers barcelonins. D'Holanda van arribar dues taules d'estrada de pintura blava, miralls, alguns daurats i altres de fusta de noguera, una calaixera i un tocador de xarol amb flors daurades, així com tres armaris, un de fusta de noguera amb sis calaixos i dos de xarol (10).

Dintre dels mobles lacats de procedència holandesa cal destacar diferents models tipològics de taules, totes elles d'una gran artísticitat. Sebastià Vidal posseïa una parella de taules on es trobaven representades les històries de la casta Susanna i la del cast Josep (11). El noble Francesc Bassols tenia dues taules treballades a Holanda realitzades amb pintura i vernís, que cal suposar a imitació de les laques, que havien estat comprades pocs anys abans de morir. Jaume Guàrdia, de la petita noblesa d'ascendència comercial, tenia dues taules pintades que també es consignen com holandeses. Indicar que les primeres referències que comencen a generalitzar-se sobre aquest tipus de moble es troben en inventaris aixecats a l'entorn de la dècada de 1730, cosa que permet apuntar que la moda s'hauria iniciat a principis de la centúria. A tall d'exemple, l'argenter Francesc Roig, avantpassat dels Aparici-Amat, va fer portar d'un viatge a Amsterdam dues taules vermelles amb parts daurades, així com una capsa amb llom negre i les memòries de Lamberti (12) dins d'ella; i el ciutadà Pedro Pérez l'any 1766 tenia dues taules rodones de ventall d'Holanda amb figures i vernís, és a dir, segons el gust oriental (13).

Dintre del parament luxós d'un habitatge, pel que respecte al mobiliari, s'ha d'insistir que l'interès pel moble axarolat a Europa va fer que a partir de mitjan segle XVII molts països trobessin la manera d'accedir i produir articles que imitessin les laques. Els constants intents per aconseguir unes laques similars a les orientals, a un baix cost i d'una qualitat similar, van propiciar el naixement de la «*laca povera*» en l'àmbit italià. El procés tècnic amb què es fonamenta la decoració de qualsevol artefacte domèstic realitzat amb «*laca povera*» consisteix en aplicar a la superfície del moble a ornamentar estampes o paper imprès i pintar-lo manualment sobre un fons de color. Respecte al braç noble de la ciutat, s'han de destacar, entre molts altres exemples possibles, les dues calaixeres de xarol amb paper, és a dir, treballades a la manera veneciana o amb la tècnica de la «*laca povera*», que, al morir, Josep Baptista Pastor i Sentís tenia en el seu habitatge, o «una calaixera de fusta ab diferents figures de paper ab quatre calaixos grans i quatre petits» (14) propietat de la dama M<sup>a</sup> Francesca Cors, casada amb el noble senyor d'Olmera.

### Despeses domèstiques en els tallers locals

L'aproximació als artefactes sumptuosos que vestien les cases principals de la ciutat no estaria completa si no s'abordessin les manufactures fabricades en la ciutat (il. 8). Abandonant els mercats exteriors, els tallers de la ciutat oferien, seguint els corrents imperants, un bon assortiment d'articles tal i com ho demostren les despeses fetes, per exemple, pel Duc de Sessa. Per tal d'allunyar-nos de la confecció d'un catàleg de tipologies mobiliars de les compres fetes per “Don Josep de Guzmán Vélez, Ladrón de Guebara i Tassis, Enriquez, Porras, marquès de Montealegre, Quintana, comte d'Oñate, Villamediana, Camporreal, duc de Soma i Baena, comte de Cabra i Palamós, gentilhome de cambra del monarca”, també conegut popularment com a duc de Sessa, voldríem abordar un únic encàrrec com paradigma del que fou l'encàrrec d'un artefacte luxós. Així doncs de la llarga llista de mobles comprats - en el camp del parament domèstic va encomanar diversos articles, especialment llits i seients, a més de peces de roba per la capella i tapisseries pel mobiliari - pensem que la confecció del llit a “l'imperiala” que va ser lliurat a Madrid l'any 1755 és un bon paradigma del que hem anat exposant fins el moment. Aquest encàrrec permet resseguir la dinàmica de treball en la construcció d'una peça sumptuosa. De l'encàrrec a l'entrega.

El primer que sorprèn és la gran quantitat d'artesans que participaren en la seva construcció perquè, a més del fuster, van intervenir-hi el tallista, el daurador i un seguit d'oficis vinculats al camp del tèxtil, molts dels quals van trigar més d'un any en realitzar la feina, que havia començat pels volts de 1754. Malauradament, desconeixem quan el taller de Joan Llausàs va rebre l'encàrrec de confeccionar l'estructura de fusta de noguera i bedoll, que posteriorment Carles Grau, tallista, i Joan Tubau, daurador, ornamentari, però, en canvi, disposem d'informació sobre quants jornals van ser necessaris per acabar les tasques de fusteria i escultura, així com el personal que va treballar-hi. Respecte als fusters, Llausàs manà la realització de la peça a un mestre fuster, un jove oficial i un aprenent que van dedicar-hi trenta, seixanta-cinc i trenta-set jornals i mig, respectivament. En el treball de talla que ornamenta el llit, Carles Grau va intervenir-hi un nombre considerablement més alt d'hores, ja que per fer el pavelló i els peus del llit va trigar cent dinou dies de feina d'oficial i cinquanta-dos dies de mestre escultor. Pel que fa a la feina del daurador, no tenim constància de les jornades que va emprar en daurar i envernissar el moble, encara que estem al corrent que Joan Tubau optà per treballar el llit a la "xinesca", és a dir, imitant la tècnica de les laques i amb motius de tipus oriental.

Les teles emprades van ser adquirides en la botiga de teles propietat d'Anton Gibert i altres en la Reial Fàbrica de Maria Àngela i Joan Pau Canals pel sastre Rafael Fuster (15). Val a dir, però, que en el cas del llit sols va adquirir-se el ras per la part exterior i sarja de seda en l'interior, ja que Joan Baptista Muns, mestre brodador, va fer un viatge fins a Lió, que va durar un mes, acompanyat d'un aprenent per comprar «*pelfilles*» per brodar la peça. Les despeses que el duc de Sessa va pagar i el temps que Muns emprà en la confecció de la comanda són, si més no, remarcables. Les compres de Muns a Lió -fils de diferents colors, seda, paper, claus i bastidors nous- van ser enviades a la ciutat temps després per mar, pagant a l'entrada del port barceloní els seus corresponents impostos. Això no obstant, els jornals i el nombre de brodadors emprats en la tasca són encara més rellevants, ja que van participar-hi trenta-tres individus. Finalment, tampoc podem ometre la feina del sastre Onofre Barnola, que va cosir les diferents peces de roba i cortines del llit, així com el treball del cordoner Joan Torras, el qual va proveir de franges, cordons i borles el sumptuós llit. En aquest darrer cas, la carta de pagament preveia l'anada d'un menestral a Madrid per compondre els guarniments que fossin necessaris.

Un cop coneguda la compra del duc de Sessa voldríem presentar, un cop més, les traces de peces de pla i de mobles que acompanyaven el plet que va tenir lloc entre el gremi d'escultors i de fusters, en la seva constant lluita per determinar les corresponents competències professionals (16). Són en total 17 plànols o mapes dels quals alguns són colorejats i on es presenten els més diversos artefactes domèstics. Com ja hem exposat en altres articles, el que primer sorprèn és l'autoria de les mateixes respecte a qui les presenta ja que ambdós gremis s'afanyen a intentar demostrar que estan capacitats per fet tot tipus d'artefacte i ornament. Tal i com dèiem, contràriament al que podria semblar els fusters també presenten peces amb escultura, en un intent de demostrar que estan capacitats per realitzar la talla dels mobles. No oblidem que el plet, en realitat, estava tractant un assumpte vell i de difícil solució, ja que no era altre que l'intrusisme professional el que s'estava dirimint.

Entre els mobles presentats, per uns i altres, voldríem destacar l'evolució pel que fa als llits, als guarda



joies que acaben transformant-se en lligadors, així com als diferents seients, on destaca el model conegut com a poltrona i les cadires de clara influència anglesa a més del canapè. Pel que fa a la feina de pla no podem oblidar mencionar els diferents models de portes, de marcs així com la biblioteca empotrada a la paret i l'escalfapanxes, presentat pels fusters (il. 9). Tanmateix en el conjunt de traces també apareixen altres elements com altars, frontals d'orgue, tribunes o fins i tot un carruatge (il. 10)

### **Deixar-se veure. El carruatge com a signe de riquesa**

I és que la possessió d'un carruatge fou un dels signes més faents de prestigi i diferenciació entre les classes adinerades de la ciutat, car fou un dels signes més evidents de la capacitat econòmica d'un llinatge. D'alguna manera, aquells que eren propietaris d'una carrossa o carruatge marcaven una frontera amb aquells altres que no en tenien, ja que assolien la possibilitat d'una major llibertat de moviment. Per això no ha d'estranyar que en qualsevol cerimònia familiar important els membres de la noblesa que no en tenien optessin per llogar-lo durant algunes hores o dies. I no oblidem que la propietat d'un ric carruatge esdevenia part de l'escenografia quotidiana de moltes estampes familiars i ciutadanes. Perquè, en definitiva, l'aparició d'un luxós carruatge pels carrers de Barcelona indicava als vianants el desplaçament d'una o altra família o personatge important dins d'aquesta petita societat. La importància social que adquirir el carruatge entre les classes benestants com a signe de fastuositat i riquesa també queda evidenciada amb les cinc disposicions que apareixien en la pragmàtica ordenada per Felip V, que encara era vigent a meitats de la centúria. En totes elles s'intentava evitar l'excés de luxe en els carruatges i per això es disposava, entre altres prohibicions, que no era permès pintar ni platejar els cotxes, carrosses, calesses o qualsevol model de vehicle de tir, sinó que solament podien presentar un únic color o vetes imitant el marbre. Allò més habitual era que anessin ricament pintades amb escenes historiades, marines, boscos, flors, mascarons, l'heràldica dels propietaris i perspectives que es conjugaven amb riques tapisseries interiors (17).

En definitiva, podem dir que cap acte, -mour's, vestir-se, adquirir, rebre o convidar- portat a terme per l'aristocràcia del moment s'escapava al fet i desig de mostrar-se. I en aquest el luxe jugà un paper fonamental. Com apuntà Baltasar Gracián «*No ai velleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realçe del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona. (...) Todo hombre sabe a tosco sin el artificio, y ha menester pulirse en todo orden de perfección*» (18).

## Notes

1. SEMPERE GUARIÑOS, Juan: *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788.
2. ROMA I ROSSELL, Francisco: *Las senyales de la felicidad en España*. Barcelona, Altafulla, 1989 [1768].
3. SEMPERE GUARIÑOS, J. (1788) op. cit., pàgs. 12-13.
4. SEMPERE GUARIÑOS, J. (1788) op. cit., p. 109. El comentari fou extret de l'obra *Conversación de Monarquías*.
5. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), *Fons Municipal*. Al·legacions Jurídiques, "Bans, Edictes i Pregons. 1718-1779", Any 1729.
6. BAILS, Benito: *Elementos de matemáticas. Tratado de arquitectura civil*, Madrid, Imprenta Ibarra, 1783.
7. CABRÉ, Dolors: "Comerç atlàntic i mediterrani al segle XVI: Canàries, Portugal, Barcelona", a *XIII Congrés d'història de la Corona d'Aragó*, Palma de Mallorca, Comunicacions III, 1990, pàgs. 109-116.
8. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Not. Campllonch, Fèlix. *Liber tercius capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1756-1758, Any 1757, fol. 270r.
9. Biblioteca de Catalunya (BC), *Fons Baró de Castellet*. Francesc Roig i Vives. "Comerç marítim. 1723-1736". [18/5].
10. AHPB, Prats, Sebastià. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auccionum, requisicionum, deliberacionum, compromissorum et aliorum diversorum*. 1748-1751, Any 1750, fols. 295r-299v.
11. AHPB, Not. Plana Circuns, Joan Baptista. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1737-1751, Any 1743, inv. núm. 11, s/ fol.
12. BC, *Fons Baró de Castellet*. Francesc Roig i Vives. "Comerç marítim. 1723-1736". [18/5].
13. AHPB, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi. *Primum manuale inventariorum et encantum*. 1747-1767, Any 1766, fol. 346r.
14. AHPB, Not. Fontana, Josep Bonaventura. *Liber primum inventariorum et encantum*. 1751-1755, Any 1754, inv. núm. 32.
15. AHPB, Not. Rondó, Carles. *Vigessimum septimum manuale instrumentorum*. 1757-1758, Any 1758, fols. 423v-423r.

16. Cronològicament la documentació conservada fa referència al període entre 1680 i 1773. En el llarg procés per establir les competències apareixen multitud de denúncies i causes, les quals poden ser llegides de manera individual o en conjunt com a part d'un problema més ampli. Les traces presentades les vam donar a conèixer per primer cop en l'article "L'ofici de fuster en la Barcelona del set-cents. Noves aportacions documentals, noves mirades", publicat a la revista *Locus amoenus* (2008). En aquests moments estem abordant l'estudi del plet en la seva totalitat.

17. AHCB, *Fons Municipal*. Al·legacions jurídiques, "Bans, edictes, pregons", *Pragmatica sancion que su magestad manda observar sobre trages y otras cosas y por su real resolucion se bolvio à publicar en este año 1729*, Barcelona, Joseph Teixidó, 1729.

18. GRACIÁN, Baltasar: *Oráculo manual i arte de prudencia*, 12. Edición digital a partir de la edición de Huesca, Juan Nogués, 1647 y cotejada con la edición crítica de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1997.

**Il·lustracions:**



1. *El hijo prodigo reparte los bienes con el padre.* Col·lecció particular.

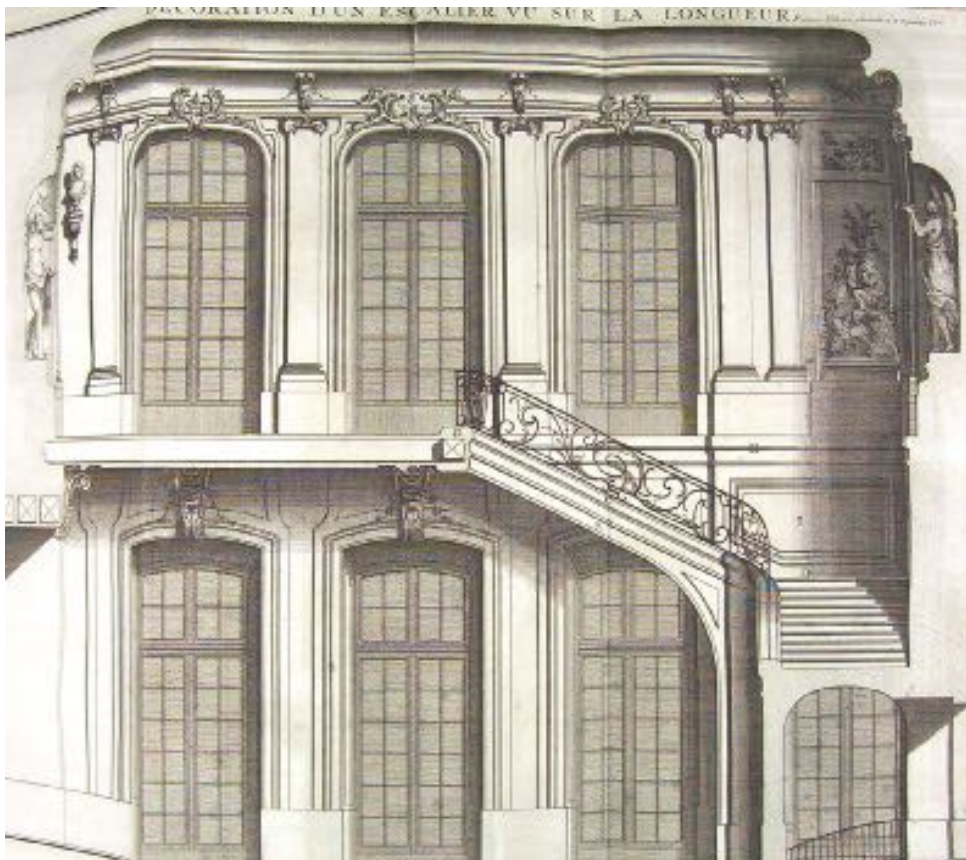


2. Armari amb marqueteria floral. Col·lecció particular.





3. Ventall de dol, manufactura francesa, Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona.

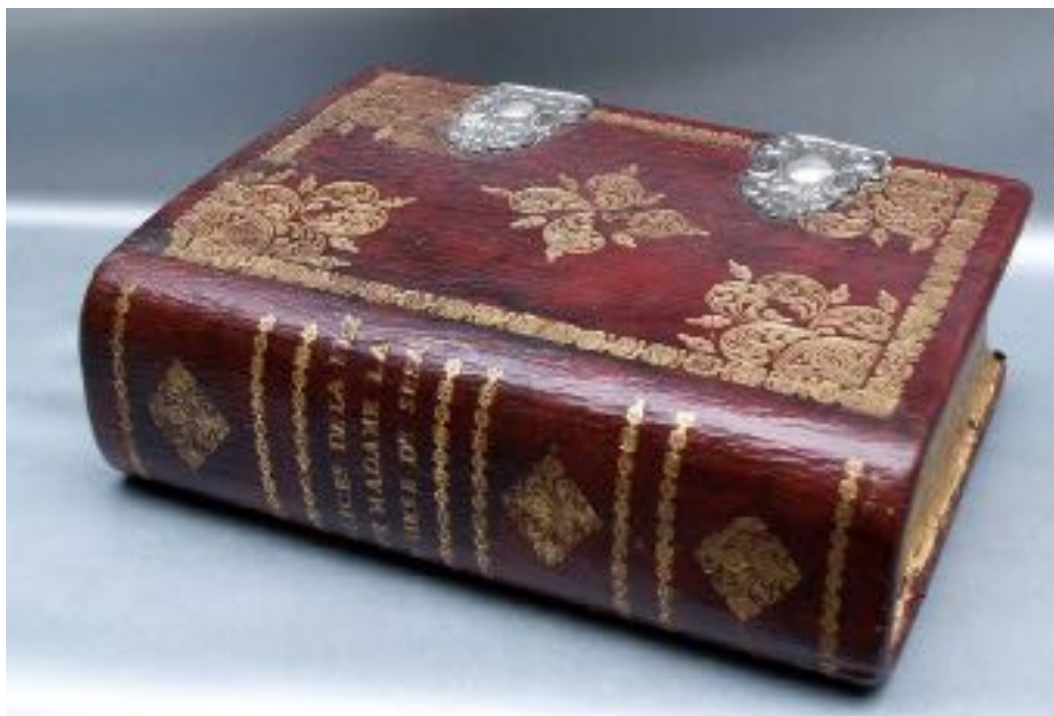


4. Projecte d'escala noble en el llibre *De la distribution des Maisons de Plaisance et la decoration des edifices en general* de l'arquitecte Jacques-François Blondel.





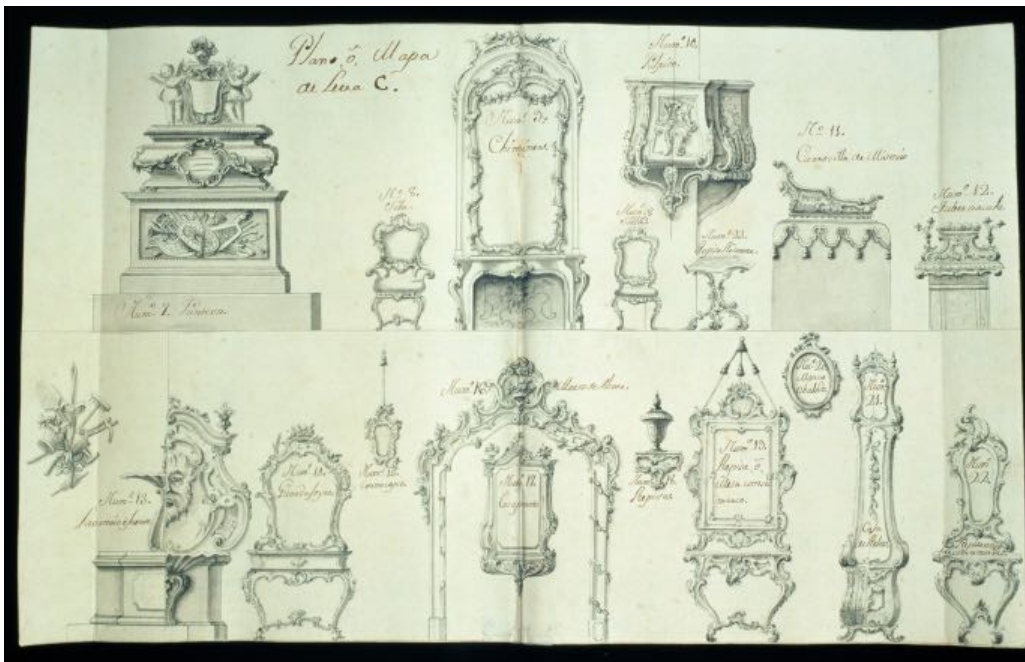
5. Escena Galant. MNAC.



6. Capsa d'olor de la duquessa de Sessa, manufactura francesa, Col·lecció Mascort.

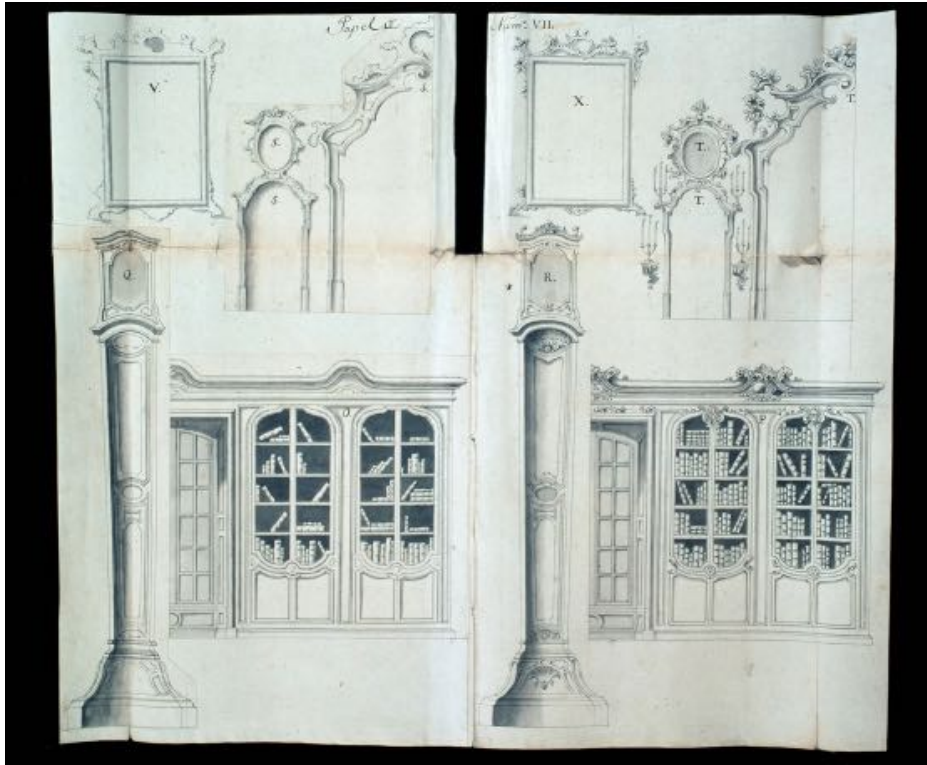


7. Cadira de braços *a la manera anglesa*. Col·lecció particular.

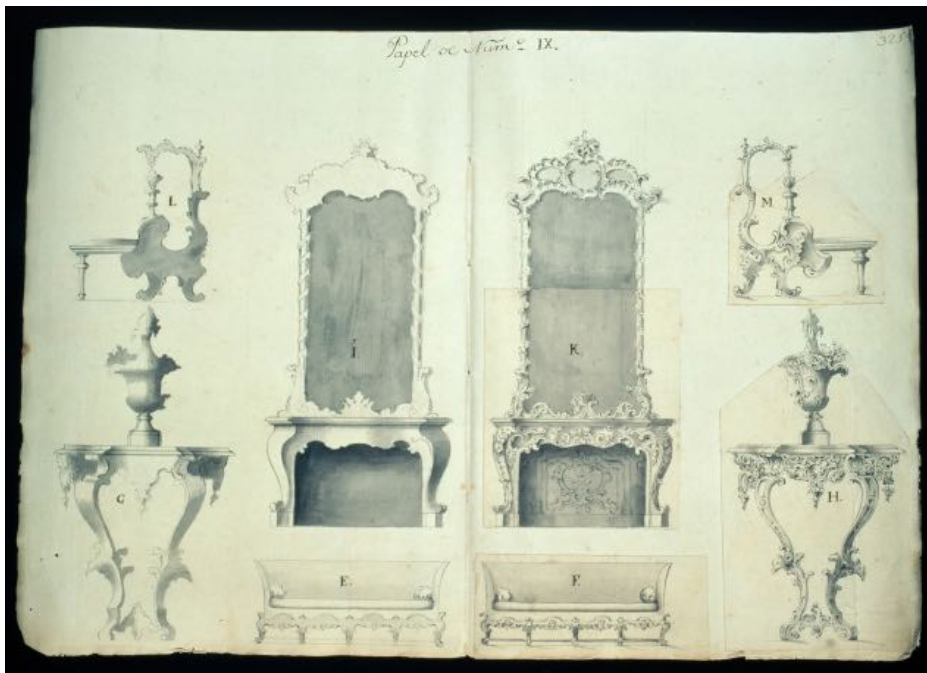


8. Tipologies mobiliars pròpies dels interiors aristocràtics de mitjans del set-cents, España, Ministerio de Cultura, Archivo de la Corona de Aragón, Col. MP-15.





9. Traça de fusteria arquitectònica per interiors, España, Ministerio de Cultura, Archivo de la Corona de Aragón, Col. MP. 614.



10. Canapè, cadira poltrona i escalfapanxes, España, Ministerio de Cultura, Archivo de la Corona de Aragón, Col. MP. 614.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Amueblar para *rememorar*: La Diputación Provincial de Oviedo (\*)

Gerardo Díaz Quirós  
Universidad de Oviedo

### Resumen

Objetos, muebles y enseres pueden contribuir de una forma tan poderosa como desapercibida a la “rememoración”. La recreación consciente de un ambiente, la *cita* programada, puede resultar eficaz en la búsqueda de una “evocación”, pero no menos, en ocasiones, que “guiños” de otra escala; detalles mínimos en los que subyace un claro eco de “memoria”. Se pretende repasar unos y otros en el marco de un edificio institucional –el Palacio de la Diputación Provincial de Oviedo–, apuntando aspectos de la riqueza interpretativa de los elementos que conforman el equipamiento, amueblamiento y decoración de interiores y prestando particular atención al proyecto de una de sus estancias de mayor nivel de representación: el Salón de Sesiones.

### *Abstract*

*Objects, furniture and equipment can contribute powerfully to the «rememoración» idea. The inner decoration can be effective in the search of a memory. The author studies as it these things happens in an institutional building: the Diputación Provincial palace in Oviedo. He deepens in the palace decoration characteristics and he analyzes specially the most representative stay: the Assembly holl.*

## Un palacio para la Diputación Provincial de Oviedo

Creada al amparo de lo dispuesto en las Cortes de Cádiz, la Diputación Provincial de Oviedo inició sus sesiones el 1 de marzo de 1813, funcionando de forma continuada tras la confirmación definitiva en la Constitución de 1837 y después de haber sido disuelta repetidas veces en el marco de las restauraciones absolutistas.

La Sala Capitular de la Catedral de Oviedo – marco de las reuniones de la extinta Junta General del Principado - sirvió para las primeras reuniones de la nueva institución, pasando en 1836 a ocupar espacios del exclaustro monasterio de San Vicente. Ya entonces se evidencia la importancia concedida al amueblamiento interno de aquellas dependencias que, como el Salón de Sesiones, deben traducir la relevancia de la institución a la que dan cobijo. Del primer Salón de Sesiones, ubicado en la que fuera biblioteca monástica, escribía Fermín Canella en 1887 que «si bien reducido, está severa y elegantemente decorado. Ocupa el local de la antigua librería del convento y tiene en el sitio de preferencia, bajo rojo dosel, un magnífico retrato del rey Alfonso XII debido al pincel del laureado pintor asturiano Dionisio Fierros, teniendo a los lados, en blanquísimo mármol de Carrara, dos notables bustos de *Jovellanos* y *Uría*, obra también de reputado artista provincial, del ilustre escultor D. José Gragera, Subdirector del Museo Nacional de Pintura y Escultura, autor igualmente de otro busto de bronce del benemérito ingeniero *Schulz*. Dando frente a la presidencia está colocada una lápida, dedicada por el Ayuntamiento de la Habana a la Diputación provincial...» (1).

Las limitaciones de espacio y – precisamente - las carencias de decoro hicieron que pronto fuese vista esta ubicación como escasamente satisfactoria, aunque no será hasta el 7 de noviembre de 1891 cuando se apruebe el nombramiento de una comisión especial encargada de estudiar las posibilidades de construcción de un palacio provincial (2).

Después de un largo proceso, las obras se iniciaron en 1903 en parcela del antiguo convento de San Francisco y ajustándose a un proyecto de Nicolás García Rivero que sufrió numerosas variaciones. La recepción definitiva del edificio habría de verificarse en 1916 (il. 1).

### Acondicionamiento interior: amueblamiento y decoración

Las revisiones y modificaciones del proyecto que le hicieron ganar en monumentalidad terminaron por exigir también un replanteamiento intenso de las soluciones interiores del edificio. El 19 de octubre de 1908 el propio Nicolás García Rivero presenta un presupuesto adicional con este fin, señalando la necesidad de evitar la disonancia entre un exterior «suntuoso» y un interior «pobre y raquítico». Reconoce que, dado lo exiguo del presupuesto inicial, se vio obligado a prescindir en el primer proyecto de importantes servicios y elementos, quedando la parte interior «muy pobremente», «siempre suponiendo que más tarde reconociéndolo así la Exma. Diputación, acordase invertir alguna importante cantidad a fin de construir el interior en consonancia con el exterior». «La misma Diputación Provincial – escribe -, que con muy



buen acierto acordó invertir la respetable cantidad de 35.000 pesetas en un grupo escultórico que corone y termine de hermosa manera el edificio de que nos ocupa, no dejará de comprender que este presupuesto adicional es absolutamente preciso y que la cifra ha (sic) que asciende, no es tan elevada si se considera que las obras en que esa cantidad se ha de invertir, son precisamente las que afectan á las partes principales de ornamentación interior, cuya importancia es obligatoria, dado el aspecto exterior del edificio, á fin de no estar en disonancia, ni que pueda decirse el día de mañana, que se ha levantado un edificio suntuoso al exterior pero pobre y raquítrico por dentro» (3). En el epígrafe dedicado a decoración de la Memoria de 1900, había advertido ya que «en la decoración interior me he circunscrito á lo puramente preciso y tan sólo en los salones de actos y sesiones, vestíbulo y escalera principal he procurado hacer alguna cosa más, pero siempre dentro de ciertos límites» (4). Insiste ahora en la necesidad de intervenir fundamentalmente sobre esos ámbitos: sobre la escalera principal – que por las modificaciones realizadas en los alzados exteriores a causa del desnivel del terreno, adquiere un porte monumental -, el vestíbulo principal y los salones de recepción y sesiones, aunque deja ya anotado que «con la ornamentación de paredes y techos deben estar en relación los suelos, puertas, herrajes y vidrieras y otra infinidad de detalles...» (5). Resulta significativa la referencia expresa al sentido de “representación” del edificio cuando se pregunta el mismo arquitecto «¿Y qué cosa pudiera justificar este presupuesto adicional cuando en el ánimo de todos consta que el edificio de la Diputación está en consonancia con la riqueza de la provincia, una de las más florecientes de España? ¿Pudiera escatimarse el presupuesto para un edificio que ha de ser la prueba y representación de esa riqueza?» (6).

Aprobado el presupuesto, se inician las obras de acondicionamiento interno, que se prolongarán durante los dos años siguientes. En el pliego de condiciones para la ejecución de los trabajos interiores se insiste en que el arquitecto-director de las obras proporcionará diseños y plantillas para la ejecución de los más diversos trabajos –carpintería, yesos y molduras o pintura -, lo que habla de la implicación del mismo en una fase de los trabajos que considera esencial para la lectura completa de la obra (7). Es difícil precisar hasta qué punto los catálogos o diseños propios de las distintas casas comerciales que habrían de materializar las obras tuvieron capacidad para influir, proponer, reconducir o modificar los planteamientos previos en función de sus gustos o intereses.

A pesar de que en noviembre de 1907 el propio Nicolás García Rivero había trasladado a la Diputación los «vivísimos deseos» del artista asturiano asentado en Madrid Félix Granda Buylla de ejecutar unas puertas de entrada, presentando diseños y boceto en hierro de uno de los tableros, y alabando la iniciativa, se terminó por instalar – sin duda por razones presupuestarias que ya adivinaba el arquitecto - un juego de puertas exteriores más modestas, en madera de caoba (8).

Todas las dependencias interiores se organizan en torno a un patio central cubierto con artística vidriera. Galerías superpuestas ordenan los pasillos que comunican las distintas salas, abriéndose a sendas fachadas interiores ornamentadas con escayolas que en cornisas, molduras, capiteles, frontones, ménsulas y plafones recurren al repertorio de motivos del eclecticismo y contribuyen a la monumentalidad de la escalera (il. 2). Estos trabajos, así como yesos aplicados en el resto de estancias del palacio son obra de la *Casa Gargallo*, con sede en Gijón y que gozaba en Asturias de gran prestigio en la época (9). Con

aprobación expresa de la Comisión Provincial notificada el 20 de noviembre de 1910 se instala también un reloj incorporado a conjunto escultórico de carácter alegórico alusivo a la abundancia (10).

La gran escalera de mármol blanco, para la que el arquitecto realizó algunos bocetos y cuya balaustrada remata en su extremo inferior en leones sosteniendo escudos sobre columnas estriadas se convierte en protagonista de este espacio de ingreso, enlosado también de mármol blanco con zócalo, moldurones y otros detalles en verde mohín (il. 3). Se usa también en algunos tramos mármol de Italia en dos colores en forma de aparejo almohadillado (11).

Las galerías del piso bajo, igualmente enlosadas de mármol, reciben zócalos de roble con un sencillo motivo tallado y se separan del vestíbulo con mamparas de nogal. La funcionalidad prima en el resto de estancias de la primera planta – Sala de la comisión mixta, reconocimiento y quintas, Oficina y archivo de quintas, Archivo, Contaduría, Oficina del Arquitecto o Depositaria - que se adecúan con zócalos de pino tea, sencilla pintura al óleo y muebles de pino. Otro tanto ocurrirá en el ático y en los espacios ocupados por las Oficinas de Construcciones Civiles y Obras Públicas.

Los más esmerados trabajos decorativos se vuelcan en el acondicionamiento de las estancias del piso principal. Todos los suelos son de parquets de maderas finas sobre pontonadura de pino norte excepto los de los lavabos, si bien se cuida especialmente el asociado al despacho del Presidente, que se pavimenta con «embaldosado de doble cenefa» imitando parquet (12). Se juega habitualmente con maderas de tres tonos para componer sencillos diseños geométricos encadenados perfilados por cenefas y que centra en algunas salas un diseño cruciforme especialmente adecuado por cuanto es la Cruz de la Victoria emblema de la institución. Tablilla en espina de pez compone el piso de las galerías (13). Con un claro sentido jerarquizador, se instalan *boiseries* de distintas maderas; caoba en los despachos de más rango, nogal en salas destacadas, roble en pasillos y estancias menores o pino en de las oficinas. Con el mismo criterio diferenciador se ornan los techos con potentes molduras de yeso, motivos dorados y pintura al óleo y se aplican sobre las paredes papeles imitando sedas (14).

Varios techos fueron decorados con lienzos aplicados de temática alegórica: un trovador de aire medieval como única figura en un amplio celaje en el Salón de Sesiones; dos amorcillos que juegan con los atributos de la Minería en un extremo, mientras ésta dialoga con la Industria, que señala un paisaje de humeantes chimeneas, en presencia de la Agricultura, con una gavilla de trigo al brazo salpicada de amapolas en el Salón de Recepciones; y vinculada al mismo espacio, escena con la Laboriosidad y la Instrucción asociadas a un laureado escudo de Asturias; la Musa Clío a quién un *putto* sostiene el tintero con el que redacta la Historia de Asturias en el Despacho de Presidencia y Venus acompañada de dos amorcillos que sostienen guirnaldas de rosas en la antecámara de secretaría del mismo despacho. La concepción de las escenas, de resonancias francesas, ha llevado a pensar en Manuel Arboleya (1868 – 1967) como posible autor (15). Del pintor de Bimenes se sabe que estudió en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de la Habana, donde había emigrado siendo adolescente y que después se trasladó a París, figurando como discípulo de Blanc y Dagnan-Bouveret. Instalado en Oviedo en la década de los noventa del siglo XIX, se sabe pintó, entre otras obras, los techos del Salón del Casino de Las Caldas (16).

Si ya 1899 se había aprobado la inclusión en el Palacio de la Diputación de una sala dedicada a Museo de Bellas Artes, cuando se proceda de hecho a la decoración de su interior se retomará la idea de enriquecerlo con los cuadros que el Museo de Bellas Artes tenía en dependencias de la Calle del Rosal, entre los que se encontraban las obras remitidas por los pensionados de la Diputación (17).

Papel muy destacado en toda la decoración juegan las vidrieras artísticas. El proyecto original fue ejecutado en 1909 por la casa Mauméjean, que habría de encargarse también de su reconstitución tras la Guerra Civil (18). Los diseños más elaborados serán los destinados al lucernario del patio interior y los de los distintos vitrales de los salones de Recepciones y Sesiones. Cubre el patio vidriera presidida por un escudo de Asturias y que orla compleja cenefa de roleos con escudos de caprichosa cartela en los ángulos representando a las más importantes ciudades asturianas y tondos con efigies de perfil al modo plateresco en los centros de cada lado. El Salón de Recepciones se proyecta como una auténtica caja de luz al haber sido concebidos sus dos lados más largos como un muro membrana con tres grandes vanos con remate de medio punto que se cierran con delicada labor de carpintería de nogal y vidriera emplomada. Si frontones curvos evocan al interior la estructura de fachada, estos remates arquitectónicos se ven reduplicados en forma de frontones rectos partidos en el emplomado, completándose con columnillas abalaustradas, tarjas, máscaras, guirnaldas y otros motivos, todos de sabor plateresco (il. 4).

Por acuerdo de la Comisión Provincial de 24 de enero de 1911 se saca a concurso público la adquisición de «todos los aparatos necesarios para la utilización de fluido eléctrico en las diferentes dependencias del Palacio provincial». Aunque las bases recogen que «se deja libertad absoluta á los concursantes para desarrollar sus trabajos según el gusto y forma que prefieran, recomendándoles únicamente que se inspiren en el estilo de cada departamento y que tengan en cuenta su destino y dimensiones para que con arreglo á éstas los aparatos respectivos llenen cumplidamente su objeto», el pliego de condiciones es extenso y se detiene en señalar tipos, número de luces, materiales y acabados (19). Parece que las obras fueron ejecutadas por la empresa *Izquierdo Hermanos*, que en el presupuesto remitido se comprometía a construir los trabajos «en un todo» pero «atendiéndose a los diferentes estilos y decoración interior de todos los departamentos y con las medidas proporcionales en alturas, salientes y diámetros» (20).

Como se ha venido señalando, los salones de Recepciones y Sesiones constituyen los dos espacios de mayor nivel de representación. El primero se concibe como un espacio despejado y, evidentemente, de esmerada atención en la decoración, aunque sin romper con el esquema usado en otras dependencias: parquet de maderas finas, zócalo que combina en este caso madera y mármol veteado, molduras y plafones de yeso, pintura decorativa en el techo y las efectistas vidrieras ya comentadas. Para el segundo, sin embargo, se pensará en una ambientación específica en la que, como se analizará en apartado independiente, el sentido de “rememoración” resulta claro.

No podía darse por terminado el acondicionamiento interno del Palacio sin proceder a su amueblamiento. En diciembre de 1909 Nicolás García Ribero elabora un presupuesto (en pesetas) aproximativo del mobiliario de cada una de las diferentes dependencias del Palacio en los siguientes términos: «Planta principal: Salón de Sesiones (18.000), antesalas de id (3.000), Despacho del Sr. Presidente (7.000), antesala de id (2.000), gabinete de id (2.500), Sala de la Comisión provincial (5.000), Despacho del Sr. Secretario

(4.000), antesala de id (500), gabinete de id. (750), Secretaría (4.000), Lavabo de id (500), Despacho del Sr. Vice-Presidente (4.500), Sala para la reunión de Comisiones (4.000), Planta Baja: Depositaria (1.850), Contaduría (2.650), Oficina del Sr. Arquitecto (1.750), Despacho del Jefe del Archivo provincial (4.000), Oficina de Quintas (5.000), Sala de reconocimientos (1.000), Comisión mixta (2.250), Oficina de obras públicas provinciales (1.750), Salón de Recepciones y Antesalas (18.000), en el resto de las dependencias (6000)», lo que supone un total de 100.000 pesetas (21).

Ajustándose a pliego de condiciones emanado nuevamente del arquitecto director de las obras, pero que apenas si define de forma sumaria los tipos de piezas que se desea y algunos detalles respecto a la calidad o características de su materia de ejecución, la parte más importante del mobiliario – en cantidad y por ser destinada a los espacios más nobles - será ejecutada por *Casa del Río*.

Fundada por Bernabé y José del Río García a finales del siglo XIX, *Casa del Río* se convirtió en el más afamado taller asturiano fabricante de muebles de lujo. Se anunciaban en 1896 como «constructores de muebles de todos los estilos, especialidad en muebles de lujo, se hacen mesas de billar, retablos, oratorios, artesonados y toda clase de obras de carpintería». Con la incorporación de Félix del Río, hijo de José, se constituirán en sociedad el 8 de agosto de 1919, manteniéndose la actividad hasta 1985 (22).

Poco menos que entre sus últimas obras podría haberse contado la intervención sobre el mobiliario del Salón de Sesiones para adecuarlo a nuevas necesidades realizada a principios de los 80 del siglo XX. Cuando redactaron el presupuesto para esas obras - el 7 de enero de 1982 - evocaban aún el recuerdo de los múltiples trabajos realizados para la antigua Diputación. Reivindican la ejecución del mobiliario original de la sala que se pretende reformar, «así como los zócalos, puertas, lámparas, etc. que lo decoran, a la vez que se instalaron otros despachos, mobiliario suelto, tresillos, zócalos y portería» (23). A partir de las facturas y presupuestos conservados se puede rastrear también la gran cantidad de trabajos de reparación, saneado, reposición y tapizado que realizaron durante décadas sobre muebles del Palacio.

Acta de recepción definitiva del mobiliario realizado para el despacho, antesala y gabinete del Presidente de la Diputación así como el de la Sala de Sesiones de la Comisión Provincial y despachos del vicepresidente de la Comisión fue firmada el 27 de febrero de 1912, girando vista previa a las piezas con asistencia de los referidos José y Bernabé del Río (24).

Habían sido realizadas «una mesa para deliberaciones capaz para diez personas, diez sillones tapizados, una mesita escritorio con la correspondiente silla, cuatro butacas tapizadas, seis sillas, un perchero» y stores para dos huecos, todo en madera de nogal encerado, para la Sala de la Comisión Provincial; una librería pequeña en roble del país y seis sillas de roble y cuero para el despacho; un diván con “molesquín” (piel figurada), un perchero paragüero de pino tea barnizado, una mesa “despojador” de pino tea barnizado, “un banco-armario”, una mesa, un perchero y dos sillas, todo de pino tea, para la Secretaría; una mesa escritorio, un diván y dos sillas haciendo juego, cuatro butacas, una mesa de centro y cuatro sillas, en caoba barnizada, para el despacho del Presidente, equipando la antesala con dos divanes tapizados y dos sillas y el gabinete con dos butacas, una mesa despojador, cuatro sillas fantasía y un espejo de pie.

Compondrían el despacho del Vicepresidente de la Comisión provincial una mesa escritorio, un sillón,

un diván y dos butacas, cuatro butacas, una mesa de centro y cuatro sillas, todo en caoba barnizado.

Lamentablemente, muy pocos de estos muebles se conservan y los que han llegado a la actualidad rara vez cumplen su función original. Así, por ejemplo, las piezas de asiento confeccionadas para el Salón de Recepciones se encuentran en la actualidad en varios pasillos, al igual que bancos de esmerada factura del Salón de Sesiones. Consta, además que en 1941 se pidieron presupuestos para amueblar de nuevo el despacho presidencial. A pesar de haberse aprobado su presupuesto y tener redactado contrato con *Casa del Río*, el trabajo terminó por ser encargado a la madrileña *Herraiz*, que se anunciaba en esa fecha como casa de *muebles y bronce* con locales en Ríos Rosas y Alonso Cano y sucursales en Barcelona y Pamplona. Habían presupuestado en origen mesa de despacho de caoba nacional con cinco cajones, plintos de bronce y tapa forrada en piel; sillón, sillones volantes con vistas de madera y asiento y respaldo tapizado, mesita para teléfonos y librería (25). Entre otras adquisiciones, consta igualmente el nuevo mobiliario del Salón de Reuniones, con mesa de caoba de *Herraiz* y juego de 18 sillones de *Casa del Río* realizado en 1952.

### **El antiguo Salón de Sesiones: amueblar para recordar**

El tono general del Palacio, plenamente ecléctico, que toma elementos de un Segundo Imperio francés entendido en sentido laxo o con traducción directa – caso del diseño de algunos relojes, por ejemplo - y que permite referencias orientalizantes como los relieves de la escalera principal o incorpora diseños claramente neoplatrescos – vidrieras - conjugados con elementos más modernos – detalles de algunas *boiseries* - , próximos al Art Nouveau e incluso al estilo Sezession, siempre con ese tono retórico y grandilocuente propio del Beaux Arts adquiere un carácter singular en esta sala (26) (il. 5).

Como venimos apuntando, si algo hay claro en la idea que anima su proyecto de decoración es el sentido de “rememoración”. La Diputación pretende evocar en el espacio que de una forma más clara la representa “un tiempo” y una institución: quizá las *Juntas Generales y Diputaciones del Principado de Asturias* como antecedente remoto de órgano de gobierno, con seguridad la institución en 1388 del título de Principado; quizá la constitución de la Junta General el 16 de noviembre de 1444 – cuyo primitivo espacio de reunión en la Sala Capitular catedralicia lo había sido también de la Diputación -, con seguridad un bajo Medioevo idealizado en el que se creía Asturias había sido premiada por su capital contribución a la Reconquista (27).

Esta misma indefinición evocadora, ese sentido de “rememoración” imprecisa se traslada a la ornamentación. La voluntad historicista no se materializa en un “neo” evidente, sino que participa de elementos de un léxico que en sentido amplio podemos denominar “modernista” y que sin duda tuvo en las carpetas de estampas manejadas en el taller *del Río* su vía de entrada (las ambientaciones de G. Hoentschel en la Exposición Universal de París de 1900, el tratamiento de los cardos de Charles Klein, las *boiseries* de Tony Selmersheim, por realizar tan sólo algunas citas del Art Nouveau francés).

Ubicado en el ligero saliente de la fachada orientada a la calle Suárez de la Riba y con doble altura iniciada en la primera planta, el Salón presenta planta rectangular, privilegiando un tramo igualmente



rectangular central frente a dos antesalas contiguas en los lados cortos, divididas en dos alturas y abiertas a la sala principal. Esta apertura lateral por medio de grandes arcos carpaneles partidos en su último cuarto por columnas que apoyan sobre la balaustrada de las tribunas enlaza con las arcadas que articulan los muros largos; arcadas cerradas por desarrolladas vidrieras en el muro orientado al exterior y aprovechadas como tímpanos para enmarcar tres composiciones pictóricas y los vanos de ingreso en el opuesto, que por servir de trasera a la mesa presidencial adquiere especial relevancia. Nervios al modo de fajones apean sobre dobles columnas de robustos capiteles y corto fuste que apoyan al tiempo sobre mensulones adosados a los tramos de muro entre las arcadas, generando una cubierta ligeramente aquillada que cubre en sus tres tramos centrales – sobre elevados - pintura sobre lienzo encastrada simulando celaje animado por un trovador y que recibe en los bordes, a modo de cenefa, tramos de elaborados roleos en torno a esquemas animales en posición heráldica (il. 6).

Conforme a lo ya descrito para otras dependencias, el suelo es de parquet de maderas finas, pudiendo rastrear en sus cenefas la disposición original de algunos de los más relevantes elementos muebles, y se recurre a alta «*boiserie*» de madera, tallada en este caso con un sencillo motivo floral de raíz modernista que multiplicado resulta eficaz en la idea de riqueza decorativa. Los tramos que se corresponden con las pilastras sobre las que apoyan mensulones y columnas reciben paños de zócalo con hojas talladas de perfil quebrado a modo de acantos o cardos (il. 7). Esa estética, de carácter más gotizante pero frecuente también en el contexto «*nouveau*», sigue la moldura de remate del zócalo, reaparece enmarcando arcos, perfilando nervios y es motivo incluso al que se alude también en los plafones de iluminación, que incorporan hojas espinosas de tono plateado sin duda con esa voluntad de armonización que solicitaba la convocatoria del concurso de los mismos (28).

Discurría en origen sobre la «*boiserie*» tramo entelado o empapelado que remataba en elaborada cornisa de madera sobre la que descansa el revestimiento de los arcos de los vanos y sirve de apoyo al trabajo pictórico del tramo más alto de muro. Fondos dorados se animan con estilizaciones vegetales una vez más de sentido gotizante al tiempo que próximas al entrelazo modernista, adquiriendo mayor desarrollo en los lados cortos al incorporar pares de figuras flanqueando las tribunas: un heraldo cuyo paño de bocina lleva la Cruz de la Victoria y una dama; un obispo y una nueva dama; un cetrero y un noble de exuberante atuendo y que porta un libro; otra dama con el perfil de un león rampante en el vuelo de su falda y un escudero (il. 8). Figuras arquetípicas que contribuyen con sus atuendos a esa evocación de un Medievo indefinido – renaciente ya en algunos elementos del vestido - y que contrastan abiertamente, como ha señalado Javier Barón, con los paisajes próximos al naturalismo que firma el gijonés Manuel Medina Díaz y que tratan de llevar la esencia de Asturias tras la mesa presidencial en forma de vista de la marina asturiana – inspirada en el Cerro de Santa Catalina de Gijón -, la montaña – evocando Pajares - o en ramas cuajadas de manzanas que se abren paso tras el doselete que corona el escudo Real y bajo el que se emplazó retrato del Rey (29).

El mobiliario es sencillo; una mesa presidencial hoy muy alterada en sus dimensiones y organización del frente (la mesa original se correspondería con el tramo central de la actual) – sin más decoración que un recorte en forma de arco carpanel en madera montado actualmente sobre terciopelo y que tuvo trasera

de madera quizá con un motivo central aplicado de marquetería, sencillas columnas en los extremos y moldura de cardinas de fina labra -, siales de alto respaldo, privilegiado con copete heráldico el del Presidente y con crestería gótica el resto, y escaños en forma de sillones de brazos con respaldo bajo y tapizados tras pupitres estrechos conforman los muebles principales. En barra de remate del respaldo de los asientos se talla secuencia de arcuaciones lobuladas de aire gotizante, mientras que en los costados de los pupitres se tallan flores a juego con el diseño del zócalo, de carácter mucho más moderno (il. 9).

Si bien tras la Guerra Civil había sido necesario reparar distintos desperfectos en el Salón -los de mayor envergadura en las vidrieras- y a finales de los años 50 había tenido lugar una nueva intervención a cargo de la empresa *Cristamol* en lo que respecta a vitrales, encomendando a la Casa *Tito Reguera* los trabajos sobre yesos y a Manuel Fresno Muñiz -«persona de solvencia y absoluta garantía» según se lee en un oficio- los de «pinturas de óleo, barniz, oro fino, aluminios y colorantes para los motivos decorativos» (30), la más importante reforma sobre este espacio vendrá como consecuencia de la conversión del Palacio de la Diputación en sede de la Junta General del Principado tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1981. En diciembre del mismo año se presupuestan obras de acondicionamiento y reforma que pretenden adaptar el mobiliario existente a las nuevas funciones, ampliando sobre todo el número de escaños y su accesibilidad. En marzo del año siguiente un presupuesto adicional pretende cubrir nuevos trabajos, siempre reaprovechando piezas del mobiliario existente y trazando las obras nuevas conforme a las trazas de los originales. Aunque, según se ha referido, Casa *Del Río* envió a la Junta presupuesto para las primeras obras solicitadas, terminó por no concurrir al segundo concurso. Según nota del arquitecto técnico de 4 de mayo de 1983 cumplían con las especificaciones y demás condiciones técnicas las ofertas presentadas por Marcelino Álvarez Caicoya, Armando Álvarez y Carpintería Rea. Al primero correspondió la ejecución, siguiendo el apunte iluminado a la aguada firmado por el propio arquitecto técnico, aprovechando materiales antiguos y rehaciendo con criterio imitativo (31). El cambio más sustancial estará en la pérdida de la orientación original de los muebles, sacrificando el despliegue en abanico de los escaños a partir del eje de la presidencia.

En 1993 arranca un proceso de reforma sobre todo el edificio - bajo proyecto de los arquitectos Fernando Nanclares Fernández y Nieves Ruiz Fernández - que incluye la creación de un nuevo espacio para el desarrollo de los plenos en la planta baja que será inaugurado en 1998 (il. 10). El viejo Salón de Sesiones pasa entonces a denominarse *Sala de la Constitución*. Reconocido en su nobleza, en la riqueza de su decoración y en su condición de testigo de la vida política asturiana del siglo XX, pierde la vida de la actividad diaria frente a una nueva sede del parlamento, de líneas depuradas, con claro sentido de “hemiciclo” y en el que para evocar a Asturias se considera suficiente ya un bello escudo de pátina verdosa de José Antonio Menéndez Hevia. Una sala que quiere ser antes “eficacia”, “comodidad” y “proyecto” que “rememoración” o “memoria”.

## Notas

(\*) Esta comunicación responde a los primeros resultados de un Proyecto de Investigación Concertada (Universidad de Oviedo – Entorno Asturiano SL [PC07-16]) dirigido por la Dra. Ana María Fernández bajo el título de *La decoración de interiores en Oviedo (1850 – 1936)* y del que forman parte como investigadores, además de quien firma estas líneas, D<sup>a</sup>. Carmen Bermejo Lorenzo y D. Miguel Ángel Sánchez Álvarez. Quede constancia de agradecimiento, por otra parte, a la Junta General del Principado de Asturias – y de forma especial a D<sup>a</sup> Blanca Gutiérrez y D<sup>a</sup> Josefina Velasco - por las facilidades dadas en todo momento para la realización del trabajo.

1. CANELLA, Fermín: *El libro de Oviedo. Guía de la ciudad y su concejo*, Oviedo, 1887, p. 144.
2. El proceso de construcción del edificio y su análisis desde el punto de vista arquitectónico ha sido perfectamente trazado por el Dr. De la Madrid Álvarez. *Vid.* MADRID, Vidal de la: “La Construcción del edificio. De la Diputación Provincial a la Junta General del Principado de Asturias”, en *La Junta General del Principado de Asturias*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2001, págs. 79 – 135. Para una contextualización más amplia puede consultarse: MORALES, M<sup>a</sup> Cruz: *Oviedo. Arquitectura y desarrollo urbano. Del Eclecticismo al Movimiento Moderno*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981.
3. Archivo Histórico de Asturias (en adelante AHA) Fondo Diputación Provincial, caja 1243/1, Memoria, 14 de octubre de 1908, por Nicolás García Rivero.
4. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/1, Memoria.
5. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/1.
6. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/1.
7. Así, por ejemplo, puede leerse que «toda la pintura de las diferentes dependencias del edificio las ejecutará el rematante con arreglo á dibujos é instrucciones que le dicte el Arquitecto –Director» o que «las obras de albañilería y pintura de los salones de sesiones y recepciones, así como los de igual clase de la caja de escalera principal, se ejecutarán con arreglo á las plantillas, dibujos, detalles é instrucciones que facilitará al contratista el Arquitecto – Director de las obras, el cual tendrá bien presente la cantidad fijada en el presupuesto para estas tres clases de obra con objeto de que no salga perjudicado el rematante». (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/1, Pliego de condiciones).
8. Según la descripción realizada por García Rivero, serían las puertas «en la parte exterior todas de cobre y bronce, de cobre los tableros que serán repujados con motivos diversos, y de bronce las molduras, clavazón y figuras que cimán las dos laterales, todo ello sobre sólidas armaduras de roble». (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/2, Notificación de Nicolás García Rivero de 10 de noviembre de 1907). Félix Granda Buylla publicará dibujo de este proyecto en el catálogo de obra ejecutada en sus talleres editado en Madrid en 1911 (GRANDA, Félix: *Talleres de Arte*, Madrid, 1911).

En la actualidad tras la puerta principal hay mampara de castaño y caoba con puerta giratoria realizada por los Hermanos Cabal en torno a 1948. *Vid.* AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/2, Informe del Arquitecto Provincial.

9. Fundada por Miguel Gargallo, continuaron con los trabajos sus dos hijos Jesús y Julio. Se refería a Jesús una guía comercial de los años veinte como «gran temperamento de artista, escultor meritísimo que perfeccionó sus estudios en los mejores centros de la península y del extranjero», subrayando que «creó un concepto moderno de la lápida, la escultura funeraria, el mármol labrado y la labor de yeso, escayola y piedra». *Vid.* BARBACHANO, José María: *El libro de oro de la economía astur*, Oviedo, 1925.

Aún en 1968 se pedirá a Casa Gargallo informe sobre el estado de conservación de la decoración en yeso y piedra artificial del palacio, pero sin que remitiesen respuesta. A lo largo de los años las intervenciones más importantes sobre escayolas, yesos y molduras –aparte de otras con criterios de restauración más definidos- van a ser realizadas por Álvarez Borbolla, que tenía taller abierto en Oviedo específicamente dedicado a piedra artificial y decoración, y Casa Tito Reguera, también asturiano.

10. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/1.

11. Materiales y técnicas quedan perfectamente especificados en el documento de designación de obra e importe de la misma de 27 de mayo de 1910. (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/2) Se cita: embaldosado de mármol, soleras de mármol blanco en los peldaños, rodapiés de mármol blanco, zócalo de mármol de color en las paredes de la caja de escalera y pasillo de entrada, cartelas de mármol debajo de las sobrepuestas, zócalo corrido de mármol blanco en el antepecho de los huecos centrales, antepechos con talla para los huecos de la escalera, moldurón de mármol verde mohín para coronación del piso entresuelo, barandilla de mármol (pilastras, balaustres tallados y pasamanos), sobrepuestas de mármol tallado, leones de mármol para las pilastras del primer peldaño, revestimiento de mármol de Italia en dos colores en forma de almohadillado entre el moldurón, las mesetas y los tramos de escalera, zócalos de roble en los pasillos laterales, estucado a fuego almohadillado en las paredes de la caja de escalera en el piso entresuelo, pintura al óleo en paredes y techos bajo la escalera, al óleo con toques de oro en la caja de escalera, ménsulas y pilastras de mármol blanco, capiteles, cornisas ménsulas verde mohín, frisos esculpturados de mármol blanco para los costados, mármol en plintos de las columnas.

12. De los retretes del piso principal se sabe que se fueron azulejados, embaldosados también imitando parquet y provistos de «inodoros ingleses con cisterna de porcelana».

13. En una nota del arquitecto provincial de marzo de 1916 subrayando la conveniencia de aprovechar la estancia en la capital de «un obrero vascongado» perito en el tratamiento de suelos de madera – se referían a Francisco Aristizabal - se da cuenta de los «costosísimos parquetes de maderas finas colocados en diferentes dependencias del Palacio Provincial» (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 2628/1). Por otra parte, en septiembre de 1908 habían remitido a García Rivero – sin duda afanado en la redacción del presupuesto adicional para los trabajos de decoración interior - un presupuesto de la casa Vitoria Franco especificando los costes de distintos tipos de parquetes «de maderas finas construcción a la francesa» que evidencia el uso de catálogos comerciales y ofrece interesantes detalles respecto a las características de los

trabajos. Así, refiere: «Por cada m superficial de nº 5 pesetas: 26 / Pro cada m superficial del nº 18: pesetas: 23 / Por cada m superficial del nº 2: pesetas: 23 / Por cada m superficial del nº 20: pesetas 28 / Por cada m lineal cenefa lisa o sea entredos de 0'40 de ancho a 7 / Por cada m lineal cenefa nº 4 de 0'35 de ancho a 20» (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/1).

14. Pintura y empapelados fueron objeto de numerosas intervenciones a lo largo del tiempo. Fue especialmente intensa la realizada tras ser desmontados los cuadros que serían incorporados al Museo de Bellas Artes. Desde finales de los 70 del siglo XX y durante varios años realizará diversos trabajos en el Palacio Jesús Suárez Secades y había intervenido con anterioridad Manuel Fresno Muñiz en labores que la propia sección técnica de Arquitectura de la Diputación calificaba de “restauración” o “refresco”.

15. *Vid. La Junta General del Principado de Asturias*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2001, págs. 70, 137 – 138. Si bien el profesor Javier Barón no señala esta atribución en el capítulo dedicado a la colección artística (págs. 137 – 143) sí que aparece referida – probablemente por indicación suya - en el pie de una de las ilustraciones de otro de los capítulos (pág. 70).

16. *El Arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, págs. 816 – 817.

17. *Vid. BARÓN, Javier*: “La colección artística de la Junta General del Principado de Asturias”, en *La Junta General del Principado de Asturias*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2001, págs. 137 – 143. Buena parte de las obras, como señala el Dr. Barón, pasaron al Museo de Bellas Artes de Asturias cuando fue fundado en 1980, entra las cuales están los lienzos que componían la iconoteca de Presidentes. En el artículo se da cuenta de la pintura colgada actualmente en el edificio de la Junta.

18. Con fecha 29 de diciembre de 1938 la Casa Mauméjean Hermanos de Vidriería Artística, S. A. envía presupuesto para intervenir sobre distintas obras; la restauración de 74 piezas de cenefa estilo renacimiento en la vidriera del patio, la restauración de 21 piezas de los dos ventanales interiores - «16 de cenefa y pintura y 5 de simetría» - y la ejecución en vidriería artística de tres ventanales repartidos en tres paneles cada uno; la restauración de 36 piezas en los seis ventanales del Salón de Actas (sic) y la ejecución de ocho paneles «con rica arquitectura estilo gótico, simetría vercosa con cabujones» para las tribunas, señalando un incremento de presupuesto de 30 pesetas por metro cuadrado si fuese necesario reemplomar. Les fue encomendada la tarea, notificándose con fecha de 9 de febrero de 1939 (AHA. Fondo Diputación Provincia, caja 1244/2. Sociedad Mauméjean Hnos de Vidriería Artística S.A, de 29 de diciembre de 1983 y 20 de febrero de 1939).

19. *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo* de 25 de febrero de 1911, nº 47.

20. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 2628/1, Presupuesto de Aparatos para alumbrado eléctrico de la Exma. Diputación Provincial de Oviedo.

21. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 2628/1, copia mecanografiada.

22. LÓPEZ, Juaco; GRAÑA, Armando: “El mobiliario en la casa asturiana”, en *Los Asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 2005, p. 160.



23. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1245/1, Casa del Río, 7 enero 1982.

24. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 2628/1.

25. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/2.

26. Prueba del empeño puesto en ella es que se invirtieron en su decoración, sin mobiliario, 14.267, 15 pesetas; cantidad sólo superada por la denominada *escalera de honor* (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1243/2, Obra del Palacio de la Exma. Diputación provincial de Oviedo. Presupuesto adicional, Oviedo, 27 de mayo de 1910).

Las obras presupuestadas preveían: tillado de pino tea con vigas fingidas en las tribunas, tabloneros en tornapuntas colocados en los tirantes del techo, cureñado y rypiado del techo formando bóveda, decoración del salón incluyendo revoques y enlucidos, puertas de nogal con herrajes especiales que incluyen tiradores artísticos, pintura decorativa al óleo con toques de oro, pintura al óleo en tribunas y saloncillos, «vidrios artísticos con grabados, trabajo esmerado en los tres huecos de fachada» (vidrieras artísticas emplomadas se dirá en la memoria de obra ejecutada, que añade vitrales también en las puertas que dan a la galería y en los huecos que desde las tribunas dan a la fachada), pavimento de parquet en el Salón y antesalas contiguas; zócalo de madera de caoba, nogal y roble con talla en el salón y antesalas; soleras de mármol blanco en esconces de los huecos de cuerpos salientes (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/1).

27. Como guía inicial para profundizar en la evolución de las distintas instituciones vinculadas a la Junta General, con referencias a bibliografía específica *vid.* VELASCO, Josefina: “La recuperación de un nombre histórico”, en *La Junta General del Principado de Asturias*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2001, págs. 67 – 75. Respecto al siglo XV como período evocado no deja de ser curiosa la referencia aparecida en carta de la Real Fábrica de Tapices de 1943, en el contexto del encargo de un tapiz, en la que remite a la solicitud realizada por la Diputación «de un asunto de historia, mitológico o religioso, de la época del siglo XV, el más apropiado por ser de más armonía con la época arquitectónica de la Ciudad de Oviedo» (AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/2, Carta. Real Fábrica de Tapices, de 5 de noviembre de 1943).

28. Conforme a lo previsto, *Izquierdo Hermanos* instaló «cuatro grupos de ocho luces color oro viejo combinado con plata oxidada y cristal tallado diamante diagonal» y dos portátiles en el salón. Para los gabinetes anexos se presupuestan plafones poligonales, también en oro viejo combinado con plata oxidada de cinco luces y cristal tallado diamante diagonal, y aparatos similares de seis luces para las tribunas (*Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo* de 25 de febrero de 1911, nº 47 y AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 2628/1, Presupuesto de aparatos para alumbrado eléctrico de la Exma Diputación Provincial de Oviedo).

29. BARÓN, Javier: “La colección artística de la Junta General del Principado de Asturias”, en *La Junta General del Principado de Asturias*, Oviedo, Junta General del Principado de Asturias, 2001, p. 137.

30. AHA. Fondo Diputación Provincial, caja 1244/2, Informe del aparejador municipal de 8 de junio de 1959.

31. Para seguir con detalle la evolución de estas obras *vid.* AHA, Fondo Diputación Provincial, cajas 1245/1, 1245/3.

**Ilustraciones:**



Il. 1 - GARCÍA RIVERO, Nicolás: Palacio de la Diputación Provincial de Oviedo; 1903 – 1916, Oviedo, España. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.



Il. 2 - Detalle de la configuración de las fachadas interiores del edificio de la Diputación Provincial de Oviedo. Galerías de distribución, yesos de Casa Gargallo, vidriera de Mauméjean. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.

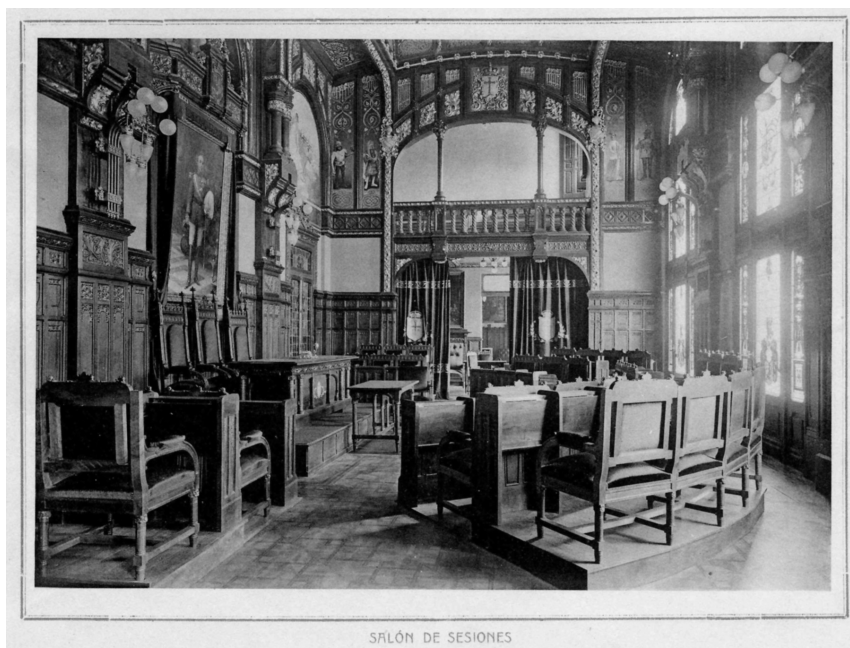


Il. 3 - Patio interior del edificio de la Diputación Provincial de Oviedo y Escalera de Honor. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.



Il. 4 - Muro de vidrieras del Salón de Recepciones de la Diputación Provincial de Oviedo. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.





Il. 5 - Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Oviedo en el primer tercio del siglo XX. Ornamentación y amueblamiento de Casa del Río, pintura de Manuel Medina Díaz, lámparas de Izquierdo Hermanos. Fotografía del Archivo Municipal de Oviedo.



Il. 6 - Antiguo Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Oviedo, en la actualidad Sala de la Constitución. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.



Il. 7 - Detalle del Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Oviedo. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.



Il. 8 - Detalle de la boiserie realizada para el Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Oviedo por Casa del Rio. Fotografía de Gerardo Díaz.





Il. 9 - Detalle de los herrajes artísticos de las puertas de ingreso al Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Oviedo. Fotografía de Gerardo Díaz.



Il. 10 - Salón de Plenos de la Junta General del Principado de Asturias, 1998. Fotografía de Kike Llamas cedida por la Junta General del Principado de Asturias.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El león y el trono: presencia de una asociación simbólica en la iconografía medieval hispánica

Francisco de Asís García García

Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I

### Resumen

Siendo el león un animal tradicionalmente vinculado a la retórica visual del poder, no resulta extraña su asociación al trono, elemento característico de las imágenes de aparato. La iconografía medieval es pródiga en ejemplos de dicha vinculación, dentro de la cual la evocación del trono de Salomón constituirá un tópico continuamente aludido, especialmente en la imagen figurativa de la realeza, pero también en relación con las figuras sagradas. En este sentido, una tipología mobiliar dotada frecuentemente de remates leoninos - el *faldistorium* - conoció una especial predilección como asiento ceremonial. Además, ciertas representaciones islámicas también se valen de la figura del león para configurar una imagen del poder. De tan amplia casuística, la iconografía medieval hispánica ofrece ejemplos significativos.

### Abstract

*Taking into consideration that the lion is an animal traditionally associated with the visual rhetoric of power, it is not unusual for it to be connected with the throne - a characteristic element of the images of authority. Medieval iconography is rich in examples of this relationship, such as the evocation of the throne of Solomon which was continually quoted as an example, especially in the figurative imagery of kingship, but also in relation to sacred figures. In this sense, a furniture typology frequently equipped with lion head tops - the *faldistorium* - became very popular as a ceremonial seat. Moreover, several Islamic depictions also use the figure of the lion to create an image of power. Spanish medieval iconography provides significant examples of such extensive casuistic distinctions.*

Pocas especies animales han gozado de una fortuna iconográfica semejante a la del león - uno de los emblemas de poder más extendidos -, haciendo gala desde la Antigüedad de una polisemia de difícil parangón (1). Autores como San Isidoro o Rabano Mauro lo califican de *princeps omnium bestiarum* y de *rex bestiarum* (2). Dicho felino también es considerado un animal de categoría regia en las versiones latinas del *Fisiólogo*, fuente para los bestiarios del Medievo. Al encarnar todo un cúmulo de virtudes propias del poderoso, es comprensible su asociación al trono -entendido aquí en un sentido amplio de asiento ceremonial -, uno de los símbolos de autoridad más evidentes, y elemento indispensable en las imágenes de aparato (3).

Nuestra intención es efectuar un recorrido por diversas imágenes medievales hispánicas en las que el león desempeña un destacado papel en su asociación al trono y constatar los usos simbólicos a los que fue sometida su figura. Dada la amplitud del tema y la profusión de ejemplos, nos centraremos en aquellos tipos plásticos en los que se vincularon preferentemente ambos motivos, prestando atención a las figuras con las que se relacionan. Así, contemplando fuentes iconográficas y textuales, podremos determinar hasta qué punto león y trono juegan un rol en la caracterización del personaje y qué significado aportan. La prudencia nos hace considerar que no siempre existió una intención simbólica y que factores como la mera imitación de ejemplares muebles o la reiteración de modelos figurativos consagrados deben tenerse igualmente en cuenta (4).

La incorporación de formas leoninas a los tronos - desde la adopción de garras como patas hasta la figuración íntegra del animal - cuenta con remotos orígenes (5). Las tradiciones monárquicas e imperiales de la Antigüedad lo incluyeron en aquellos elementos que escenificaban su dignidad regia (6). Sin obviar tales precedentes, el trono confeccionado por Salomón se constituyó como referente primordial a lo largo de toda la Edad Media. En dos pasajes veterotestamentarios se nos describe su morfología: «Hizo el rey un gran trono de marfil y lo revistió de oro finísimo. El trono tenía seis gradas y un respaldo redondo en su parte posterior con brazos a uno y otro lado del asiento; dos leones de pie junto a los brazos más doce leones de pie sobre las seis gradas, a uno y otro lado» (7).

Nos han llegado algunos tronos de época medieval en los que la aparición de leones es un elemento destacable: el llamado *Trono de Dagoberto* (8), la maltrecha *Silla de San Ramón* (il. 1) (9), sus homólogas de la abadía de Nonnberg (Salzburgo) (10) y del Museo Capitulare de Perugia (11), o toda una serie de monumentales cátedras episcopales y papales italianas (12). Gracias a las fuentes literarias sabemos de otros desaparecidos, como el de la *Magnaaura* de Constantinopla - dotado de efectistas ingenios mecánicos (13) - o la silla abacial de Fleury (14). Sin embargo, la realidad debió ser mucho más amplia de lo constatable a través de los testimonios conservados, sobre todo teniendo en cuenta el ingente acervo que proporcionan las representaciones figuradas en sus más variadas manifestaciones. De este modo, puede comprobarse cómo la vinculación del león con el trono constituyó un fértil tópico en el imaginario político-religioso y artístico de la Edad Media.

Una tipología específica de mobiliario incorporaba frecuentemente la figura del león en su diseño: el faldistorio, una silla de tijera derivada directamente del modelo curul romano (15). La *sella curulis* fue privilegio de cónsules, magistrados y emperadores en la Antigüedad (16), constituyendo una seña inequívoca de poder y prestigio conocida en los siglos medievales. El impacto de esta tipología mobiliaria en la iconografía medieval puede obedecer a su potencial identificación con el trono de Salomón. Como ya demostrara Krautheimer (17), la emulación de un prototipo no comportaba necesariamente su imitación integral, pues bastaba con citar

alguna de sus características o propiedades. La complejidad del trono salomónico conoció en sus imitaciones distintos grados de asimilación, tales como la adopción de los ricos materiales descritos en el relato bíblico (18), la reproducción de alguna nota distintiva de su estructura (19), o su caracterización a través de la presencia leonina. El modelo de faldistorio se plegaba adecuadamente a tal fin, sumando el prestigio concedido a la silla curul desde la Antigüedad y su propia vinculación con la esfera de lo judicial (20).

Tras estas consideraciones previas iniciamos un recorrido por diversos ejemplos del arte medieval hispano en los que la presencia del león juega un papel destacado en relación con el trono. Se comprueba su mayor incidencia en dos ámbitos destacados: las representaciones áulicas y las figuras sagradas. Cada caso obedece a unas intenciones determinadas, pero llegan a estar relacionados en ciertos aspectos.

La imagen tipificada del dignatario en el occidente medieval conoce diversas modalidades, siendo prototípica - por sus valores de representatividad - la presentación mayestática entronizada con las insignias de soberanía. Dentro de este *topos*, el sitial adopta frecuentemente prótomos y garras de león - si no llega a reproducirse el felino en su integridad -. La incorporación del león al asiento se generaliza en los dípticos consulares (21), y es recurrente en la iconografía imperial carolingia y otoniana - modélica en la codificación de la imagen del soberano - (22). Si bien el león constituía *per se* un complemento idóneo de la imagen del poder, su inclusión en el asiento posibilitaba la asimilación del sitial regio al trono de Salomón, atendiendo a una constante aspiración de la realeza medieval: encarnar las virtudes del monarca de Israel (23). La emulación del trono referido en las Escrituras legitimaba y asimilaba la imagen del rey a la del prototipo bíblico de soberano justo y sabio. Cualidades atribuidas al león como la magnanimidad y la clemencia también eran virtudes consideradas propias de los personajes de rango (24). Por lo tanto, dignidad regia, poder, justicia y sabiduría son conceptos expresados por el león en su vinculación con el trono regio en el Medievo, además del valor profiláctico y de custodia que proporciona su presencia.

Las imágenes figurativas medievales de los monarcas hispánicos ofrecen numerosos ejemplos de esta asociación. Resultan de interés las contenidas en los lujosos cartularios del s. XII, especialmente cuidadas atendiendo a una finalidad prestigiadora cifrada en la atracción de la munificencia regia (25). El *Tumbo A* de la Catedral de Santiago de Compostela contiene una serie de retratos reales (1129-1134) que reitera el motivo leonino en los tronos (26), bien rematando los montantes del faldistorio - Ordoño I, Fruela II, Ramiro II, Vermudo II, Alfonso VI y Alfonso VII (fols. 1v., 11, 12, 17, 26v. y 39v.) - o como ornato del escabel - Alfonso V (il. 2) y Vermudo III (fols. 20v. y 24) -. Tal insistencia se relaciona con los modelos carolingios y otonianos cuyo recuerdo inspira la serie (27), pero entraña además una dimensión protoheráldica (28) y una alusión a la dignidad imperial ostentada por algunos monarcas leoneses (29). Jimena de Navarra (fol. 37v.) ocupa un faldistorio similar, distinto del de Mummadonna en el *Liber Testamentorum* ovetense (fol. 8v.).

Tronos como éstos reducen su presencia en las imágenes bajomedievales de los monarcas hispanos - salvo en los sellos y acuñaciones - (30). Resulta ejemplificador que la pródiga imaginería regia alfonsí acuda preferentemente a otro tipo de siales (31) sin materializar en la recurrente asociación de trono y león el paradigma salomónico tan presente en la ideología del monarca (32). Sin embargo, por esas mismas fechas fue esculpida la figura de un rey sobre un faldistorio leonino en el hastial occidental de la Catedral de León (il. 3). La particularidad del trono enlaza con el significado y contexto de la imagen, cuyo enclave se destinaba a la resolución de apelaciones contra sentencias judiciales, actuando la figura mayestática del rey - de discutida

identificación - como legitimadora y garante de las sentencias pronunciadas (33). La presencia del león en el trono - con un trasfondo salomónico como referencia - convenía especialmente al *decorum* de la representación. Avanzando en el tiempo advertimos otro caso de asimilación del sitial regio a la fórmula del faldistorio leonino en uno de los frentes menores del sepulcro de Alfonso VIII en Las Huelgas (il. 4) (34). Representa la entrega de la carta fundacional del monasterio por parte del difunto monarca, un acto no exento de connotaciones legales y jurídicas donde el tópico salomónico - nuevamente concretado en el trono - cobraría especial eco iconográfico. No obstante, Alfonso VIII es señalado por el Tudense como “Salomón de nuestros tiempos” a propósito de la fundación del monasterio (35), y Jiménez de Rada no deja de enfatizar el carácter sapiencial del monarca castellano en su obra cronística (36).

En la numismática y la sigilografía pervive el uso de estos tronos como marco de asociación entre el león y la imagen regia. La incorporación del león al solio sigue dos modalidades fundamentales dentro del tipo mayestático entronizado: la ya apuntada del faldistorio (37) (il. 5) y el emplazamiento del león a los pies del monarca, pudiendo simultanearse ambas. Advertimos su presencia -fundamentalmente a lo largo del s. XIV- en la imagen de los reyes castellanos (38), aragoneses (39) y navarros (40), según modelos iconográficos deudores de fórmulas empleadas en otras cancillerías regias, particularmente la francesa (41), en cuyos tipos se ha querido ver una cita legitimadora al *Trono de Dagoberto*.

Una vez visto de qué modo se articula la presencia del león en el trono regio y su significación, nuestra atención ha de dirigirse al ámbito sacro, donde la dimensión cristológica del león ha de ser tenida en cuenta. Es significativa la frecuente aparición del faldistorio como sitial en la iconografía monumental tardorrománica. Lo podemos ver ocupado por la *Maiestas* en los tímpanos de San Miguel de Estella, la Magdalena de Tudela, Moradillo de Sedano, Castroquilame, Berlanga de Duero, la Virgen de la Peña de Sepúlveda, San Juan el Viejo de Perpignan o en una ventana de Lagunas de Somoza (42), y como trono del Padre en los tímpanos trinitarios de San Nicolás de Tudela (il. 6) y Sto. Domingo de Soria.

Un asiento de este tipo constituía una nota distintiva de numerosas imágenes regias -semejanza y comunión de significados con la imagen divina que radica en su consideración como signo inequívoco de poder-. El rey terreno es el contrapunto humano del rey celestial (43), y el recurso a pautas comunes de representación deriva en última instancia del vicariato divino del monarca como *imago Dei* (44). En el caso de las figuraciones de la Trinidad se presentan implicaciones políticas adicionales por la estrecha relación de la monarquía hispánica con el dogma trinitario (45). Sumado a la tradicional consideración del león como divisa propia de la realeza, es significativa la conexión de algunas de estas portadas historiadas con la monarquía. Tal es el caso de San Nicolás de Tudela (46) y ha sido apuntado también para Santo Domingo de Soria y San Miguel de Estella (47). La aparición de un trono de posibles acentos salomónicos en contextos semejantes también podría ser contemplada a la luz de la función judicial de los accesos templarios en época medieval (48), alcanzando una posible resonancia en relación con el ámbito espacial donde se enmarca el iconograma (49).

El sitial leonino cobra una especial dimensión en relación con el tema de la Virgen-trono (50). La presencia del león concreta la alusión al trono salomónico dentro de la consideración de María como *Sedes Sapientiae* (51), enriqueciendo los significados de la imagen en función de una rica y compleja simbología exegética acerca de la morfología y materiales del trono bíblico (52). En lo hispánico el sitial mariano no alcanza los despliegues del ámbito franco-germánico bajomedieval, donde llega a traducirse plásticamente el trono de



Salomón (53). Tales alusiones se resuelven, por lo general, mediante el consabido faldistorio de prótomos leoninos - frontal de El Coll, tímpanos de la capilla de la Corticela de la Catedral de Santiago de Compostela y de la iglesia de Cornellà del Conflent, Anunciación de un capitel de la portada de Eguiarte, relieve pétreo de Lagunas de Somoza, etc. -. La “Virgen de la Ofrenda” de la Catedral de León (il. 7) reitera el motivo del león tanto en los brazos del trono como en la base del mismo, y en el campo de la imaginería línea contamos con una talla de comienzos del s. XIII custodiada en el Museu Marès (nº 728). Merece una especial mención la aparición de este tipo de tronos en relación con el tema de la Adoración de los Magos, donde un asiento semejante facilitaría la evocación de la prefigura veterotestamentaria de la visita de la reina de Saba a Salomón (54). En este sentido, podemos citar las Epifanías de la tercera arquivolta de la portada de Santo Domingo de Soria, de la *Biblia de Burgos* (fol. 8v.), de un capitel de la galería porticada de la Asunción de Duratón, o de las pinturas murales de la sacristía de Villarmentero de Esgueva (55).

También reviste un carácter sacro el trono ornado con leones al ser ocupado por un santo o un miembro de la jerarquía eclesiástica. Del primer caso encontramos ejemplos en la iconografía medieval hispana tanto en época románica - los santos Isidoro y Pelayo de la portada del Cordero de San Isidoro de León, el Santiago del parteluz del Pórtico de la Gloria o el San Pablo del frontal pétreo de la catedral de Tarragona (56) -, como en el gótico - San Andrés en el retablo de Añastro (Burgos) -. La aparición de leones decorando tronos eclesiásticos puede ser contemplada también desde el prototipo salomónico (57), cobrando un especial eco en relación con las competencias jurídicas detentadas por el episcopado medieval (58). El león se convierte así, una vez más, en oportuna cita destinada a prestigiar y exteriorizar el poder del ocupante del solio. Más allá de la *Silla de San Ramón* (il. 1) no parece contarse con otros ejemplos hispanos en el plano material (59) - a diferencia del iconográfico -. Citaremos la cátedra que ocupa el obispo Ciriaco de Jerusalén en el tímpano interior de la iglesia segoviana de San Justo, o el faldistorio de San Nicolás obispo en el tímpano de su iglesia en Soria. El mismo modelo aparece en sellos eclesiásticos con la representación mayestática de la dignidad episcopal (60). En el campo de la miniatura destacan las imágenes de un manuscrito toledano del s. XIII (61) y del ejemplar 2-47 de las *Actas del concilio de Jaca*.

Como colofón a esta sección nos ocuparemos de la célebre “Mujer Adúltera” de Platerías (il. 8) (62). Se sienta sobre un faldistorio rematado en poderosas cabezas y garras de león al que se ha aludido recientemente como indicativo del carácter soberbio de su ocupante, indicando acertadamente que tal tipo de asiento no posee unas connotaciones morales inherentes y puede acompañar a figuras negativas dotadas de autoridad (63). Insistiendo en esta versatilidad podemos señalar el caso de un *Physiologus* del s. X (Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 10066-67) donde figura la captura del unicornio mediante el ardid de la doncella (fol. 147) (64). La virgen ocupa un faldistorio análogo al del tímpano, pero encarna unos valores totalmente alejados del carácter seductor y lujurioso de la mujer de Platerías.

A partir de los casos vistos podemos concluir que entre el trono leonino y su ocupante se establecen diversas relaciones semánticas: se complementan mutuamente y los usos simbólicos varían en función del personaje y del contexto iconográfico, reconociendo unas constantes referidas a la emblemática del poder y al imaginario salomónico.

Hasta el momento hemos centrado nuestra atención en tipos iconográficos propios del arte cristiano medieval, pero el ámbito islámico también ofrece interesantes casos de análisis (65). Ya en las primeras imágenes

principescas se observa una tendencia a vincular la figura del león con espacios ceremoniales y figuras regias, como en el califa del acceso a los baños de Jirbat al-Maf ar elevado sobre un pedestal de leones contrapuestos. El mosaico pavimental de su “sala de audiencias” muestra otra imagen arquetípica del poder - el león que abate una gacela (66) -, estableciendo una modalidad de asociación entre león y trono en la que el animal no integra el sitio pero juega un rol simbólico en el ámbito que éste preside, en analogía conceptual con el soberano (67).

Centrándonos en el mundo andalusí, destacaremos un iconograma cuya aparición es frecuente en las artes suntuarias califales. Se reitera en el corpus de piezas eborarias de los siglos X-XI, en ejemplares como el *Bote de Ziyād*, el *Bote de al-Mugīra* (il. 9), o la *Arqueta de Leire* (il. 10). En estos dos últimos lo apreciamos en el personaje portador de una redoma y una rama sentado sobre un estrado soportado por leones (68). En el *Bote de Ziyād* se trata del personaje ocupante de un trono cuyas patas - como en el estrado del *Bote Davillier* - terminan en garras de león. T. Pérez Higuera, siguiendo a Ibn Jaldūn, ha desarrollado la interpretación de estas figuras como imágenes arquetípicas del soberano musulmán (69). Adoptan un modelo iconográfico de representación del califa impuesto en época ‘abbāsī, sentado “a la turca” en un asiento bajo sosteniendo rígida y frontalmente una copa en eje con su cuerpo (70). La orfebrería irania ‘abbāsī de tradición sasánida aporta interesantes paralelos para las piezas califales al situar a esta misma figura sobre un estrado soportado por leones, como en el caso de una bandeja del Museo del Ermitage o de un medallón de la Freer Gallery of Art (71).

En la eboraria andalusí se reproducen dos tipos básicos de asiento, el trono-sofá (*sarīr*), y el trono-estrado (*arīka*). Ibn Jaldūn señala su cometido de elevar al sultán sobre el resto de la asamblea y hace referencia al trono de Salomón a propósito de los materiales con que se confeccionan los sitios (72). ¿Acaso las parejas leoninas situadas bajo los estrados pudieron interpretarse a la luz del trono bíblico? En el Corán son frecuentes las alusiones a Salomón en su condición de rey sabio y juicioso inspirado por Dios (73), y aunque el islam medieval lo ensalza primordialmente como promotor edilicio, las referencias a su celebrado solio se suceden desde época omeya (74). P. Soucek plantea el desarrollo del *topos* salomónico en la entrada a los baños de Jirbat al-Maf ar, donde la figura del califa elevada sobre el pedestal leonino podría ser entendida en analogía con Salomón y su trono (75). En el ámbito andalusí, las referencias salomónicas también eran ampliamente conocidas (76). Quizás la iconografía áulica califal se hizo eco de tales connotaciones, o tal vez imágenes del califa como las de Leire o *al-Mugīra* pudieron ser susceptibles de una lectura en dichos términos dentro de ciertos contextos. La actitud del personaje del *Bote de Ziyād* sugiere una función vinculada con la administración de justicia (77), relacionable con las patas-garra del trono - propias de un modelo investido de connotaciones judiciales como el curul (78) -.

La inclusión del león como parte del trono regio se muestra acorde con la frecuente presencia del felino en los programas ornamentales suntuarios, extensible a motivos “menores” desde el punto de vista de la jerarquía visual que refuerzan y complementan los significados de la escena principal. Las imágenes de soberanía se insertan en ciclos más amplios donde la aparición del león como metáfora del poder político es un *topos* continuamente reiterado, bien en diseños heráldicos o en escenas cinéticas como la de abatir presas. Su presencia responde a su condición de símbolo prestigiador ligado a la realeza, fundamentada en una tradición iconográfica de origen mesopotámico que asimila la figura del animal victorioso a la del soberano. A través de la analogía del león con la imagen del poderoso, el carácter programático de este tipo de piezas se ve reforzado, e intenciones semejantes confluyen su incorporación al trono.

## Notas

1. BEIGBEDER, Olivier: *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989 [1979], págs. 289-305; CHARBONNEAU-LASSAY, Louis: *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. I, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996 [1941], págs. 35-53; FAVREAU, Robert: “Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales”, en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, año 1991, fasc. III, págs. 613-636; MARIÑO FERRO, Xosé Ramón: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996, págs. 279-286; MIQUEL, Pierre: *Dictionnaire symbolique des animaux*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992, págs. 183-188.
2. FAVREAU, R. (1991) op. cit., p. 622. La progresiva consideración regia del león en la cultura medieval es descrita por PASTOREAU, Michel: “La coronación del león. Cómo el bestiario medieval se asignó un rey”, en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006 [2004], págs. 51-68.
3. FRANCASTEL, Galiene : *Le droit au trône: un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973; GANDOLFO, Francesco: “Trono”, en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, págs. 362-366.
4. Del mismo modo, somos conscientes de la problemática que en ocasiones entraña la identificación precisa del animal: BRETÈQUE, François de la: “Image d'un animal: le lion. Sa définition et ses 'limites', dans les textes et l'iconographie (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)”, en *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, págs. 143-154; PASTOREAU, M. (2006) op. cit., p. 53
5. TAMBURELLO, Adolfo: “Trono”, en *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, págs. 1011-1018; RICHTER, Gisela M.A.: *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London, Phaidon, 1966, págs. 15-18, 86-87 y figs. 38, 39, 53, 94, 114, 139, 140, 144 y 150-151.
6. MONNERET DE VILLARD, Ugo: “Il trono dei leoni”, en *Annali Lateranensi*, vol. XVII, Città del Vaticano, Pontificio Museo Missionario Etnologico, 1953, págs. 321-353.
7. I Re. 10, 18-20 (sin apenas variaciones en II Cro. 9, 17-19).
8. GABORIT CHOPIN, Danielle, “Trône de Dagobert”: en *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, págs. 63-68. No incluimos otro solio real de origen medieval, la *Silla de San Eduardo* de Westminster, ya que los primeros leones que lo soportaron le fueron incorporados en el s. XVI.
9. ALCOLEA GIL, Santiago, “Silla de San Ramón”: en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Diputación de Huesca, 1993, págs. 270-271; LLARÁS USÓN, Celina, ficha en *Catalunya Romànica. XVI. La Ribagorça*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, págs. 435-438.

10. KREISEL, Heinrich: *Die Kunst des deutschen Möbels*, t. I, München, C.H. Beck, 1968, págs. 12-13.
11. GANDOLFO, Francesco: “Faldistorio”, en *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, p. 77.
12. Como las de Parma, Bari, Calvi, Anagni, Canosa, Siponto, Monte Gargano, Montevegine, San Saba y Santa Maria in Cosmedim de Roma, etc. Vid. GANDOLFO, Francesco: “La cattedra papale in età federiciana”, en *Federico II e l’arte del duecento italiano*, vol. I, Galatina, Congedo, 1980, págs. 339-366, y “Cattedra”, en *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, págs. 497-505; GRABAR, André: “Trônes épiscopaux du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle en Italie méridionale”, en *L’art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Âge*, vol. I, Paris, Collège de France, 1968, págs. 365-392.
13. LIUTPRANDO DE CREMONA: *Antapodosis*, IV, 5 (recogido en YARZA, Joaquín, et al. (eds.): *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 279); BRETT, Gerard, “The Automata in the Byzantine “Throne of Solomon””, en *Speculum*, vol. 29, nº 3, Cambridge, Medieval Academy of America, 1954, págs. 477-487.
14. ANDRÉS DE FLEURY: *Vita Gauzlini*, lib. II, 65 (recogido en YARZA, Joaquín, et al. (eds.), *Arte Medieval II. Románico y Gótico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 112).
15. WANSCHER, Ole: *Sella curulis. The folding stool. An ancient symbol of dignity*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1980; GANDOLFO, F. (1995) op. cit., págs. 75-78.
16. SCHÄFER, Thomas: *Imperii insignia. Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*, Mainz am Rhein, Von Zabern, 1989.
17. KRAUTHEIMER, Richard: “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. V, London, Warburg & Courtauld Institutes, 1942, págs. 1-33.
18. El faldistorio de Nonnberg incorpora prótomos leoninos y otros motivos ebúrneos, con lo que la alusión es doble. Dorados eran los leones de los sitiales ocupados por las imágenes de Carlos d’Anjou y de un pontífice realizadas por Arnolfo di Cambio (MARTINELLI, Valentino: “La statua arnolfiana del pontefice sul faldistorio”, en *Bollettino d’Arte*, serie V, año LVIII, nº II-III, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1973, p. 90).
19. Como el trono de Carlomagno en Aquisgrán, con seis gradas y respaldo redondeado.
20. Salomón ocupa un trono de este tipo en el mosaico pavimental de la catedral de Otranto, en la Biblia leonesa de 1162 (fol. 142) o en una Biblia del s. XII de la B.M. de Reims (Ms. 23, fol. 2v.).
21. Ejemplares del s. VI como los de Areobindo, Clementino, Anastasio, Magno u Orestes.
22. Lotario I en el fol. 4 de su *Salterio* u Otón III en su *Evangelario* (fol. 24). También en el trono de los retratos de autor de los evangelistas: San Marcos en los *Evangelarios* de Ada (fol. 59v.) y de Ebbon (al

igual que San Lucas en el fol. 90v.) o en el *Codex Aureus* de Saint Emmeran de Ratisbona (fol. 46) y el de la Real Biblioteca de El Escorial (fol. 61v.), así como San Mateo en las *Perícopas de Enrique II* (fol. 3v.) o la imagen de presentación de Egberto en el *Codex Egberti* (fol. 2).

23. Tales referencias son continuas en las aclamaciones a los reyes medievales, como recoge KANTOROWICZ, Ernst. H.: *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1958, págs. 57 (n. 148), 59, 69 (n. 15), 73 (n. 28) y 172 (n. 67). Un ejemplo de concreción iconográfica de este parangón en lo carolingio en DIEBOLD, William J.: “The Ruler Portrait of Charles the Bald in the S. Paolo Bible”, en *Art Bulletin*, vol. LXXVI, nº 1, New York, College Art Association, 1994, págs. 12-13. Para el caso hispano vid. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo: “El confuso recuerdo de la memoria”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, Junta de Castilla y León-Caja España, 2001, p. 88.

24. Vid. lo señalado al respecto en el *Bestiario* de Pierre de Beauvais (MIQUEL, P. (1992) op. cit., p. 186), o en los *Carmina Burana* (FAVREAU, R. (1991) op. cit., p. 624).

25. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, op. cit., págs. 41-54.

26. SICART, Ángel: *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, págs. 54-61; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “La miniatura de los Tumbos A y B”, en *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, Edilán, 1985, págs. 45-51; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., “Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago (1129-1134)”, en *Quintana*, nº 1, Santiago de Compostela, USC, 2002, págs. 187-196; SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el *Tumbo A*”, volumen de estudios de la edición facsímil, Madrid, Testimonio, 2008, págs. 145-187. Reyes como los bíblicos también se presentan sobre tronos leoninos en el románico. Así vemos a David músico en un capitel procedente del pórtico S. de la catedral de Jaca -similar al del fol. 59 del *Hortus Deliciarum*-, y en la Puerta de Platerías.

27. SICART, A. (1981) op. cit., págs. 55-60; MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1985) op. cit., p. 47.

28. MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1985) op. cit., p. 49; “La iconografía regia en el Reino de León (1157-1230)”, en FRANCO MATA, Ángela (dir. y coord.): *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. II, Xunta de Galicia, 2004, p. 162 y n. 5; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. (2002) op. cit., p. 190; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (2008) op. cit., págs. 157 y 167.

29. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. (2002) op. cit., p. 189.

30. Por contra, en Francia también se reproduce con frecuencia la fórmula en otras manifestaciones artísticas, continuidad ejemplificada en las ilustraciones de las *Grandes Chroniques de France* de los ss. XIII-XV, o en manuscritos del s. XIV como el *Procès de Robert d'Artois* (fols. 2-2v.) o la *Bible Historiale* de Carlos V (fol. 1).



31. Escaño o tronos con respaldo y brazos: GUERRERO LOVILLO, José: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1949, págs. 287-292; MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, págs. 119-123.
32. Concretado mediante otro tipo de recursos (DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”, en *Reales Sitios*, año XXII, nº 83, Madrid, Patrimonio Nacional, 1985, págs. 11-28). Otras monarquías del momento sí recurren a la evocación del trono de Salomón en sus representaciones y programas (WEISS, Daniel H.: *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, págs. 22, 58-61 y 66-70). El trono de Federico II era un faldistorio, pero carecía de formas leoninas: GANDOLFO, F. (1980) op. cit., págs. 353-357 y fig. 18.
33. Se ha barajado la posibilidad de un monarca histórico contemporáneo, de Salomón como arquetipo del rey medieval, o la de una imagen impersonal de la autoridad regia. Vid. FRANCO MATA, Ángela: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Diputación de León, 1998, págs. 47 y 209-210; BOTO VARELA, Gerardo, “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”, en *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”. Actas*, León, UL, 2004, p. 313; CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, y GALVÁN FREILE, Fernando: “Imágenes reales, imágenes de la justicia en la catedral de León”, en *e-Spania*, nº 3, SEMH-Sorbonne - SIREM, 2007 (<http://e-spania.revues.org/index204.html>).
34. Recientemente asignado al segundo cuarto del s. XIV (SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío: “La memoria de un Rey victorioso: los sepulcros de Alfonso VIII y la Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz”, en *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt am Main, Vervuert - Madrid, Iberoamericana, 2006, págs. 301-302). Escena analizada con detalle por PÉREZ MONZÓN, Olga: “Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIV, Madrid, UAM, 2002, págs. 23-28.
35. LUCAS DE TUY: *Chronicon mundi*, LXXXIV, 43-45, citado entre otros por PÉREZ MONZÓN, O. (2002) op. cit., p. 38, n. 149. En otros pasajes, el Tudense equipara a Alfonso VIII con un león según el tópico de la dignidad regia del animal (MORALEJO ÁLVAREZ, S. (2004) op. cit., págs. 161-162).
36. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Alejandro: “La figura del obispo cronista como ideólogo de la Realeza en León y Castilla: la construcción de un nuevo modelo de didáctica política en la primera mitad del siglo XIII”, en *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Pamplona, Eunsa, 2004, págs. 141-143 (en p. 141, n. 27 no descarta la posible consideración salomónica de Alfonso VIII a ojos de Jiménez de Rada).
37. En algunos casos la ambigüedad de las representaciones zoomorfas no permite una identificación precisa del animal como león.
38. Alfonso XI, Enrique II y Juan I (MENÉNDEZ PIDAL, Juan: *Sellos españoles de la Edad Media. Catálogo I*, Madrid, Tip. de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1921, nº 36, 44 y 45), con

una incidencia menor que en el caso aragonés o navarro. En las monedas de Enrique IV aparece un león a los pies del monarca, pero independiente del trono (ÁLVAREZ BURGOS, Fernando: *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, Madrid, Vico-Segarra Editores, 1998, nº 36-42).

39. Pedro IV (il. 5), Juan I, Alfonso IV, Alfonso V, Jaime II y III de Mallorca y Fernando I de Nápoles. Vid. SAGARRA, Ferràn de: *Sigillografia catalana*, Barcelona, Estampa d'Henrich i Ca., 1915, vol. I (text), nº 58, 59, 62, 69, 84, 90 y 91; vol. II (làmines), 1922, nº 265, 272 y 273-274; HEISS, Aloïss: *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, t. II, Zaragoza, Luis Marquina, 1962, láms. 104, 117, 118 y 121. La incidencia del modelo curul en las representaciones de los monarcas aragoneses -también plasmado en la miniatura- se ha estimado en un 7% (SERRANO COLL, Marta: "Insignias de realeza en las imágenes figurativas del rey de Aragón", en *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 612).

40. Felipe I, Luis el Hutín, Felipe II, Carlos I, Felipe III, Carlos II y Carlos III (MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, et al.: *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, nº 1/27, 1/33, 1/35, 1/36, 1/41, 1/46, 1/48, 1/57, 1/61, 1/74, 1/82 y 1/87).

41. BAUTIER, Robert-Henri : "Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen Âge, d'après les types des sceaux de majesté", en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 1968, págs. 192-220; DUMAS, François: "Le trône des rois de France et son rayonnement", en *La monnaie. Miroir des rois*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, págs. 231-250.

42. También en un *Sacramentario* del Arxiu Capítular de Tortosa (Ms. 93, fol. 52v.) o en la cubierta del díptico del obispo Gonzalo de la Catedral de Oviedo.

43. «*The Pantokrator in Heaven and the Autokrator on Earth face each other; they reflect and interpenetrate each other; and both become "transparent", as they stand out against, and become visible through, each other*» (KANTOROWICZ, E. H. (1958), op. cit., págs. 49-50). En la Capilla Palatina de Palermo y en la Catedral de Monreale, el trono regio se encuentra asociado a representaciones de la majestad divina entronizada expresando este vínculo conceptual. En Palermo flanquean el trono dos leones insertos en clípeos, y en Monreale se reitera el felino en el ático y los brazos del asiento.

44. De especial utilidad para la comprensión de tales conceptos son las líneas definidas por NIETO SORIA, José Manuel: "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII", en *En la España Medieval*, t. V, Madrid, UCM, 1986, págs. 709-729. Vid. también GARCÍA PELAYO, Manuel: *El Reino de Dios, arquetipo político (Estudios sobre las formas políticas de la Alta Edad Media)*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, págs. 85-92 y 101-103.

45. QUITMAN, Natalie: "La trinité et le pouvoir royal dans les sources juridiques castillanes (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XXXI, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 249-265.

46. LOZANO LÓPEZ, Esther: "Iglesia de San Nicolás", en *Enciclopedia del Románico en Navarra*,

vol. 3, Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real - Centro de Estudios del Románico, 2008, p. 1390.

47. Vid. LOZANO LÓPEZ, Esther: *Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, págs. 18-42 y 175-176, teniendo presente que la autora descarta dicha relación; RÜCKERT, Claudia: *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra)*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2004, págs. 128-139.

48. DEIMLING, Barbara: “La portada medieval y su importancia para la historia del derecho”, en *El Románico. Arquitectura, escultura, pintura*, Köln, Könemann, 1996, págs. 324-326.

49. Sobre la presencia en clave judicial de leones guardando el acceso a los templos vid. ANGHEBEN, Marcello: “Les animaux stylophores des églises romanes apuliennes. Étude iconographique”, en *Arte Medievale*, nueva serie, año I, nº 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 107, quien destaca su significado salomónico.

50. AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, y GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: “La Virgen-trono en el occidente medieval”, en *Homenaje a la profesora Micaela Portilla*, UPV/EHU (en prensa).

51. La entronización de María se relaciona además con su papel como reina: FORSYTH, Ilene H.: *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, págs. 6-7, por lo que también es lógico que ocupe sitials similares a los vistos en la iconografía regia.

52. Vid. los textos recogidos en FORSYTH, I.H. (1972) op. cit., págs. 24-26.

53. SCHILLER, Gertrud: *Iconography of Christian Art*, vol. 1, London, Lund Humphries, 1971 [1966], figs. 46-51; WORMALD, Francis: “The Throne of Solomon and St. Edward’s Chair”, en *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 1961, vol. I, pp. 532-541, vol. II, pp. 175-177; RAGUSA, Isa, “Terror demonum and terror inimicorum. The two lions of the throne of Solomon and the open door of paradise”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 40, nº 2, Basel, Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel, 1977, págs. 93-114.

54. FORSYTH, I.H. (1972) op. cit., págs. 27-29. El fundamento textual estaría en Is. 60, 6: «Todos ellos de Sabá vienen portadores de oro e incienso y pregonando alabanzas a Yahveh». La relación tipológica será desarrollada en el ambón de Klosterneuburg y en las copias del *Speculum Humanae Salvationis*.

55. Vid. también el tímpano occidental de la catedral de Saint-Bertrand-de-Comminges. En dos capiteles del interior de la girola catedralicia de Sto. Domingo de la Calzada y de S. Martín de Uncastillo la Virgen está sentada sobre una cabeza de león que constituye *per se* el trono mariano.

56. Plantea la rareza y excepcionalidad del modelo LIAÑO MARTÍNEZ, Emma: “¿Hay en los relieves de la catedral de Tarragona una réplica de la silla de San Ramón?”, en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascs. 140-144, Tarragona, Sociedad Arqueológica Tarraconense, 1978, págs. 134-135, cuando se trata, en cambio, de una realidad ampliamente extendida en la iconografía.

57. ANGHEBEN, M. (2002) op. cit., 108.

58. El rol judicial de Gelmírez de Compostela (†1140) ha sido analizado en relación con la simbología de los leones de Platerías en diversos trabajos de M. Castiñeiras.

59. YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: “Cátedras en iglesias medievales”, en FRANCO MATA, A. (dir. y coord.) (2004) op. cit., t. III, págs. 308-313.

60. MENÉNDEZ PIDAL, J. (1921) op. cit., nº 158, 179-A y 193; SAGARRA, Ferràn de: *Sigillografia catalana*, vol. III (làmines), Barcelona, Institució Patxot, 1932, nº 2971-2976; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., et al. (1995) op. cit., nº 4/6, 4/7 y 4/11.

61. Madrid, BNE, Ms. vitr. 15-5, fol. 22. Vid. GRABAR, André: “Trones d’évêques en Espagne du Moyen Âge”, en *L’art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Âge*, op. cit., págs. 393-401, láms. 103b-c y 104a-d, y HENRIET, Patrick: “Du cosmos à la Chrétienté: images d’évêques dans quelques manuscrits hispaniques des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles”, en *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, op. cit., págs. 95-98. En el fol. 22 se utiliza el motivo zoomorfo para establecer una diferencia de rango con el resto de dignidades mediante el trono. Si en aquél es difícil precisar el animal, en otros folios del manuscrito sí se distinguen claramente formas leoninas.

62. WILLIAMS, John: “La Mujer del cráneo y la simbología románica”, en *Quintana*, nº 2, 2003, págs. 13-27, y SASTRE VÁZQUEZ, Carlos: “La portada de las Platerías y la ‘Mujer Adúltera’. Una revisión”, en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIX, nº 314, Madrid, CSIC, 2006, págs. 169-186.

63. SASTRE VÁZQUEZ, C. (2006) op. cit., págs. 182-183 y 186. Es el caso del Diablo, de Herodes (ábside de Santa Maria de Barbèra, capitel de la galería porticada de la Asunción de Duratón), o del Faraón de Egipto (Biblia de León de 1162). Los leones del trono satánico se transforman en bestias andrógamas -infiernos de Torcello, la capilla Scrovegni, la cúpula del Baptisterio de Florencia o el *Hortus Deliciarum* (fol. 255)-, en un desplazamiento iconográfico de atributos habituales en figuras de signo opuesto que radica en el rol soberano desempeñado por Satanás en la jerarquía infernal (BOUREAU, Alain: “Le prince des démons”, en *Royautés imaginaires (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2005, págs. 135-145; ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza: “El mal, imaginado por el gótico”, en *Príncipe de Viana*, año 63, nº 225, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2002, p. 66).

64. FREEMAN, Margaret B.: *La Chasse à la Licorne*, Lausanne, Edita S.A., 1983 [1976], p. 43, fig. 36.

65. Sobre el león en el islam vid. KINDERMANN, H.: “al-asad”, en *Encyclopédie de l’Islam*, t. I, Leiden, Brill, 1975 [1960], págs. 702-704. Para el motivo del trono vid. VITESTAM, Gösta: “Arsh and kursī. An Essay on the Throne Traditions in Islam”, en *Living Waters. Scandinavian Orientalistic Studies Presented to Profesor Dr. Frede Løkkegaard*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1990, págs. 369-378, y SADAN, J.: *Le mobilier au Proche Orient médiéval*, Leiden, Brill, 1976, págs. 32-41 y 123-133 sobre su concreción mobiliar.

66. Ettinghausen identificó la estancia como salón del trono y el mosaico que la decora como un símbolo



de realeza susceptible de una lectura en clave política. En una relectura (BEHRENS-ABOUSEIF, Doris: “The lion-gazelle mosaic at Khirbat al-Mafjar”, en *Muqarnas*, vol. XIV, Leiden, Brill, 1997, págs. 11-18), se opta por asignar un carácter privado a la estancia sin perjuicio de la interpretación en clave regia del león.

67. Así, la escena se vería completada «con la aparición física del mismo príncipe que se sentaba en el centro del árbol» (EWERT, Christian: “Precursores de Madīnat al-Zahrā. Los palacios omeyas y abbāsies de Oriente y su ceremonial áulico”, en *Cuadernos de Madinat al-Zabra*, vol. 3, 1991, Córdoba, Cjto. Arqueológico de Madinat al-Zahra, p. 128).

68. En el caso de la *Arqueta de Leire* se repite el modelo de mueble en el medallón izquierdo del frente.

69. PÉREZ HIGUERA, Ma Teresa: *Objetos e imágenes de Al Andalus*, Madrid-Barcelona, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe-Lunwerg, 1994, págs. 35-44 y 48-55. Discrepan HOLOD, Renata: “Bote de Al-Mugīra”, en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, Ediciones El Viso, 1992, p. 195, y GALÁN Y GALINDO, Ángel: *Marfiles medievales del Islam*, t. I, Córdoba, Cajasur, 2005, p. 256 y t. II, p. 50.

70. OTTO DORN, Katharina: *El Islam*, Barcelona, Seix Barral, 1965 [1964], págs. 79 y 101-102; ROUX, Jean-Paul: “La coupe”, en *Études d’iconographie islamique*, Leuven, Peeters, 1982, págs. 83-108; DANESHVARI, Abbas: “Cup, Branch, Bird and Fish: An Iconographical Study of the Figure Holding a Cup and a Branch Flanked by a Bird and a Fish”, en *The Iconography of Islamic Art. Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, págs. 103-125.

71. SHEPHERD, Dorothy G.: “Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconography”, en *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore, The Walters Art Gallery, 1974, p. 81, nº 3 y p. 85, nº 5.

72. IBN JALDÚN: *Introducción a la Historia Universal (Al-Muqaddimah)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 478.

73. XXI, 79; XXVII, 15. En XXXVIII, 33-34 se hace mención del trono de Salomón sin dar indicaciones sobre su morfología. Vid. también WALKER, J.: “Sulaymān b. Dāwūd”, en *Encyclopédie de l’Islam*, t. IX, Leiden, Brill, 1998, págs. 857-858.

74. SOUCEK, Priscilla P.: “Solomon’s throne/Solomon’s bath: model or metaphor?”, en *Ars Orientalis*, vol. 23, Ann Arbor, University of Michigan, 1993, págs. 109-134 (con referencias de comentaristas coránicos). Vid. también el fragmento posterior de Al-Nuwayrī recogido por RUBIERA MATA, Ma Jesús: *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, págs. 48-49.

75. SOUCEK, P.P. (1993) op. cit., p. 122; Todavía en manuscritos persas de finales del siglo XV puede verse el trono de Salomón soportado o guardado por un león.

76. JUEZ JUARROS, Francisco: *Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus*, Madrid, UCM, 2003, págs. 68-71; BARGEBUHR, Frederick P.: *The Alhambra. A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968, págs. 120 y ss.; CALVO CAPILLA,

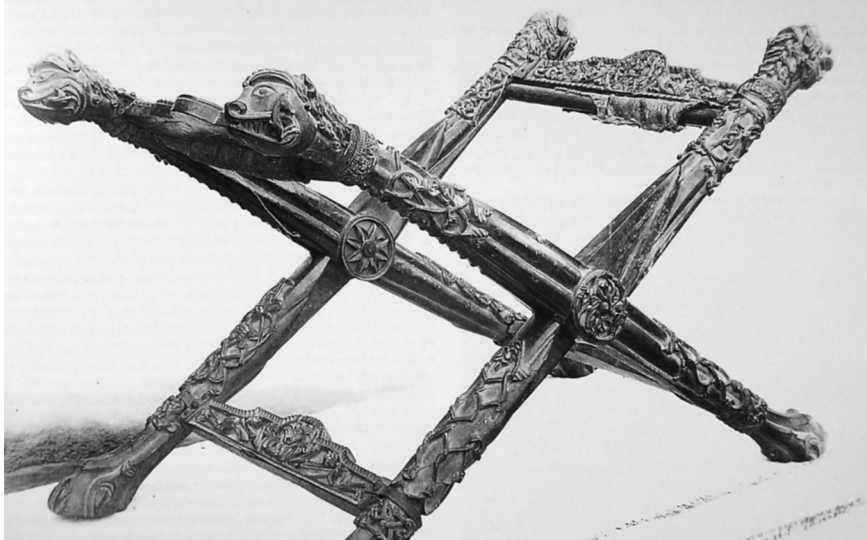


Susana: “La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones”, en *Goya*, nº 323, 2008, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, p. 98. Salomón es aludido también en parangón con el soberano en la poesía: PÉRÈS, Henri: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI*, Madrid, Hiperión, 1983 [1937], págs. 51 y 98. Los propios felinos de la fuente situada en el Palacio de los Leones de la Alhambra se han interpretado bajo un prisma salomónico partiendo del trabajo de Bargebuhr: BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús, GÓMEZ ROMÁN, Ana María, y RODRÍGUEZ DOMINGO, Manuel: “Valores simbólicos e iconográficos de la fuente de los Leones de la Alhambra”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, págs. 60-67. La conexión conceptual de éstos con el solio real nazarí y la consideración en clave judicial del recinto apuntada por los autores debe revisarse tras las nuevas interpretaciones funcionales de dicho espacio realizadas por el profesor Ruiz Souza, pudiendo orientarse quizá hacia una dimensión sapiencial.

77. GALÁN Y GALINDO, A. (2005) op. cit., t. II, p. 40.

78. PÉREZ HIGUERA, M.T. (1994) op. cit., p. 40. Sobre la presencia del modelo curul en el islam vid. KURZ, Otto: “Folding Chairs and Koran Stands”, en *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, págs. 302-304.

**Ilustraciones:**



1. Silla de San Ramón, entre 1104-1126, madera, 56 x 68 x 41 cm., Roda de Isábena (España), antigua Catedral de San Vicente, estado anterior al robo de 1979.



2. Tumbo A, Santiago de Compostela (España), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, fol. 20v., efigie de Alfonso V “El Noble” (†1028).



3. Rey presidiendo el “Locus Apellacionis”, ca. 1260-1290, piedra, León (España), Catedral de Santa María de Regla.





4. Sepulcro de Alfonso VIII de Castilla (†1214), segundo cuarto del siglo XIV, piedra, Burgos (España), Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, detalle.



5. Impronta del segundo sello mayor de Pedro IV de Aragón, 1343-1344, cera, 12 cm., Madrid (España), Real Academia de la Historia, GN4/637.



6. Trinidad Paternitas, último cuarto del siglo XII, piedra, Tudela (España), iglesia de San Nicolás, tímpano.





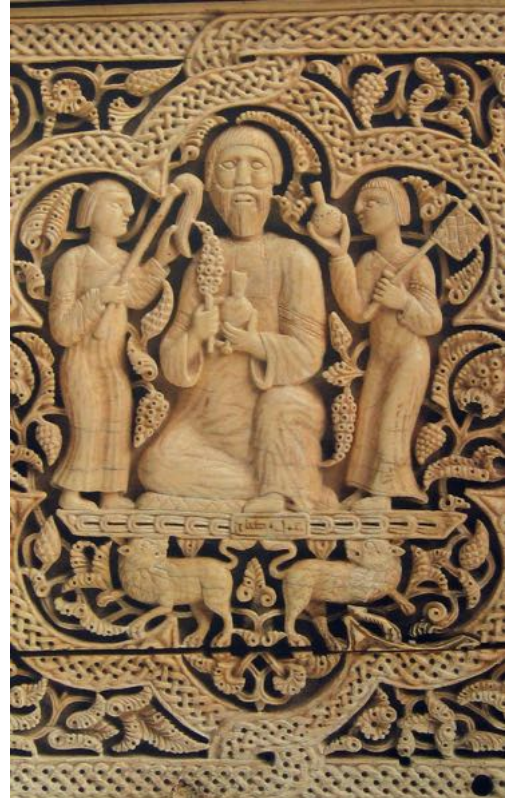
7. Virgen de la Ofrenda, ca. 1200, piedra, 117,5 x 41,5 x 39,5 cm., León (España), Museo Catedralicio-Diocesano.



8. La “Mujer adúltera”, principios del siglo XI, piedra, Santiago de Compostela (España), Catedral, Portada de Platerías, tímpano izquierdo.



9. Bote de al-Mugira, 968, marfil, París (Francia), Museo del Louvre, 4068, detalle.



10. Arqueta de Leire, 1004-1005, marfil, Pamplona (España), Museo de Navarra, detalle.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Espectadores de nuestra memoria

Natalia Juan García

Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte

### **Resumen**

Este trabajo reflexiona sobre los viajeros que visitan monumentos y su representación junto a ellos en fotografías antiguas, grabados y litografías. El estudio se centra concretamente en el análisis iconográfico de los diferentes tipos de visitantes que ha tenido un monumento a lo largo de los siglos en diferentes materiales gráficos.

### ***Abstract***

*This work wonders about the travellers who visit monuments and their representation amongst them in old photographs, litographies and etchings. The study is based specifically in the iconographic analysis of the different kinds of visitors that one monument has had during the centuries according to these diverse graphic materials.*



*Viajar no es cambiar de paisaje sino cambiar de mirada*

Proust

Viajar hoy en día es un concepto que tiene un significado diferente al de hace un tiempo. En la actualidad lo hacemos por placer, con comodidad y con el pleno convencimiento de que “ver otras culturas nos permite conocer mucho mejor la nuestra” o al menos apreciarla más. El testimonio de nuestros viajes son las ansiadas fotos que constituyen un importante incentivo al volver a casa. A nuestro regreso las vemos y rememoramos los momentos vividos hace pocos días. Sólo hay una cosa que puede llegar a empañar la contemplación de esos recuerdos y, además, es algo que nos molesta tremendamente. No hay cosa más impertinente que ver en las fotos de los monumentos visitados un personaje de fondo, el temido turista que se cuelga en el fondo de la imagen y que no vemos hasta que no descargamos la imagen en el ordenador. Este fatídico hecho, la idea de encontrar un turista (aunque nosotros también seamos turistas e incluso salgamos en las fotos de otras personas) nos incomoda tanto que acabamos por eliminar la foto para no volver a verla jamás. Sin embargo, apreciamos sobremanera cuando esta misma circunstancia ocurre en fotografías antiguas y en postales de otra época que revisamos con lupa en archivos y fototecas. La mayoría de historiadores del arte valoramos este tipo de hallazgos porque nos proporcionan una inestimable información ya que, cuando en una imagen aparece una figura o un grupo de personas, gracias a un elemento tan simple como puede ser -por ejemplo- su vestimenta, podemos ofrecer una cronología aproximada en el caso de que la fotografía carezca de datación exacta. El interés que alcanza la presencia de pequeñas figuras que aparecen en determinados soportes es el objetivo que nos hemos propuesto analizar en este trabajo. Aunque a primera vista pueda parecer que esos diminutos personajes sólo sirven para darnos la escala del monumento, una segunda mirada nos conduce hasta profundas reflexiones que merecen toda nuestra atención.

**Viajes, viajeros y libros de viaje**

El estudio del viajero que visita monumentos ya ha sido tratado por investigadores como Antonio Ponz en 1788 (1), el Barón Taylor en 1826 (2), Emilio Valverde en 1886 (3), Federico García Sanchiz en 1929 (4), José María Quadrado en 1844 (5), Julián Gállego en 1879 (6), Jesusa Vega en 2004 (7), L. Silva en 2004 (8), José Luis García Sánchez y Juan Eslava Galán en 2006 (9) entre otros (10). De hecho, en la publicación de estos dos últimos autores se recogen interesantes fotografías en las que aparecen figuras que posan junto a importantes monumentos. Así ocurre, por ejemplo, en el caso de la imagen de la página 54 en la que el compositor Manuel de Falla -acompañado de un amigo suyo por cierto llamado Leonidas - aparece en el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, donde el protagonismo de la escena es compartido entre los dos personajes y los cuatro animales de la fuente. Un caso diferente es el de la fotografía que aparece en la página 276 de esta misma publicación en la que se muestra una

curiosa perspectiva de la Sagrada Familia en el año 1936 y pequeñas figuras anónimas en la parte inferior izquierda de la imagen que ayudan a que el protagonismo de la catedral sea todavía mayor.

Visitar monumentos emblemáticos de la geografía española fue una costumbre practicada desde siglo XVIII (11), momento en el que la literatura demuestra el placer de viajar y surge el libro de viaje como género literario (12). De hecho, para algunos investigadores el libro de viaje resulta «el género literario más democratizador. Cualquiera puede escribir un relato viajero. (...) No hace falta tener especial aptitud literaria. Basta con saber leer y escribir. Se cuentan por cientos los viajeros-escritores que publican su relato» (13). Para otros estudiosos «los textos de viaje son metatextos» (14) y en cierta medida es así pues los escritores-viajeros, o mejor dicho, los viajeros-escritores utilizaron otras fuentes a la hora de preparar sus viajes y, por supuesto, a la hora de escribir sobre ellos. A los libros de viajes se sumaron otros muchos textos como crónicas, diarios, cartas, informes, apuntes de itinerarios, confesiones de andanzas, descripción de paisajes visitados, repertorios de peregrinaciones, recordatorios personales, consejos a viajeros... cuyo objetivo fundamental era la narración de las experiencias vividas. El viajero dejaba constancia escrita de todo lo visto para fijar los conocimientos adquiridos sobre el lugar visitado y a su vez lo daba a conocer a otras personas que pensaban seguir sus pasos. De esta manera, viaje y conocimiento eran conceptos que se alimentaban el uno al otro. Así, el estudio o si se prefiere el conocimiento de lo ignorado invitaba al viaje y, al mismo tiempo, el viajero requería de estudios previos y documentados de los lugares que visitaba.

La difusión de estos textos, además de ser una importante fuente de conocimiento como transmisores de ideas incentivaba el gusto por los viajes, tal y como le recomendó el propio Don Quijote a Sancho Panza «el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho» (15), de tal manera que viajar y leer se tenían como buenos medios para ampliar la cultura. Los viajes se preparaban, se vivían e incluso se recordaban al escribir anotaciones, después al leerlas y sobre todo al observar las imágenes en forma de dibujos y grabados que se habían realizado durante el recorrido (16). De esta manera, los textos y los apuntes de viaje constituían un medio de transporte que permitía viajar sin desplazarse. Algunos investigadores como Danilo Manera piensan que «viajar y escribir son actos salutíferos (...) permiten vivir otras vidas, saliendo por un momento de la prisión de la propia piel» (17). Durante el siglo de las luces, los viajes se consideraban como uno de los métodos más idóneos para instruirse, lo que trajo consigo una abundante publicación de textos de este tipo en los que resultaba fundamental dejar constancia de su representación gráfica.

Esta práctica se continuó e incluso se acentuó en el siglo XIX (18) por intelectuales y eruditos que veían en los viajes una tarea fundamental para la investigación de otros pueblos y de otras manifestaciones artísticas que estudiaban cuyos trabajos luego publicaban bajo decimonónicos nombres. Esta circunstancia dio lugar a los muy utilizados «*red books*» que tenían un largo título que se iniciaba con el término «Manual para viajeros» y continuaba con el lugar del viaje y se completaba con el subtítulo que estimaba su autor como por ejemplo: «Contiene descripciones de las ciudades principales, sus museos, sus galerías de pinturas, etc. Los ferrocarriles y principales carreteras, los distritos más interesantes y pintorescos...». También incluye consejos a los viajeros y sugerencias para sus tours (19). Por ello, en cierta manera se puede afirmar los viajes perdían en parte la emoción de lo imprevisto y de descubrir por uno mismo sitios

nuevos para pasar a convertirse en una repetición de lugares. En cualquier caso, los ilustrados románticos viajaron para conocer no sólo los monumentos – como ocurrió en el siglo anterior - sino también para ponerse en contacto con el paisaje. Por ello se trasladaron al campo y a lugares recónditos puesto que allí el hombre se hallaba en contacto directo con la naturaleza sobre la que también escribieron, eso sí, sin hacer muchas concesiones a la belleza sino más bien registrando objetivamente y con rigor estadístico las villas que visitaban consignando el número de habitantes, de casas, de fuegos, de párrocos y parroquias al más puro estilo de Pascual Madoz.

Estos viajes se siguieron realizando durante todo el XX (20) por exploradores, aventureros, montañeros, diplomáticos, religiosos, misioneros, científicos, naturalistas, artistas, literatos, comerciantes, periodistas, militares, políticos, aristócratas y reyes quienes también dejaron por escrito una prolífica literatura al respecto, de hecho, siguiendo las palabras de François Moureau (2007) «hace veinte años era posible ofrecer un estado de la cuestión de la investigación sobre la literatura de viajes. Hoy en día, sin embargo, es una empresa casi imposible, ya que hasta el bibliógrafo más concienzudo se ve desbordado por el elevado número de actas de coloquios, publicaciones y reediciones de textos» (21). En efecto, en la actualidad la ingente cantidad de información que existe a modo de crónicas de viajes provoca híbridos a medio camino entre los relatos - como los *Diez relatos de viajes* de Mario Benedetti - (22) y las guías de viajes - en todas sus variantes incluyendo títulos como *Billete de ida: los mejores reportajes de un gran viajero* (23) u otros del tipo *Mil sitios que ver antes de morir* (24) o incluso los titulados *Viajes desaconsejables* (25) hasta las guías puramente turísticas que todos hemos consultado alguna vez, sin olvidar los relatos de viajes personales que incluso se cuelgan en «blogs» donde son leídos por mucha gente que navega (es decir que viaja) por la red sin moverse de su casa lo que constituye, sin duda alguna, un ejemplo actual del interés intemporal que ha manifestado el hombre por compartir las experiencias vividas.

Con este amplio panorama algunos autores se han visto en la necesidad de realizar una clasificación de viajeros como ya hizo Laurence Sterne en 1768 (26) con su particular visión de relatar viajes en la que distinguía entre: viajeros curiosos, viajeros ociosos, viajeros embusteros, viajeros vanidosos, viajeros melancólicos, simples viajeros y, por último, viajeros por necesidad entre los que incluía diferentes subcategorías (viajeros delincuentes, viajeros infortunados e inocentes y viajeros sentimentales). Más recientemente Clemente Alonso Crespo en 1994 (27) ha realizado una clasificación diferente pero muy interesante que establece en viajeros interiores (los que hablan consigo mismos), viajeros descriptores (aquellos cuentan lo que ven), viajeros novelistas (los que narran), viajeros historiadores y viajeros antropólogos. En este trabajo, sin embargo, no pretendemos realizar una nueva categorización de los viajeros sino analizar su presencia en las imágenes que se incluyen en muchos libros de viajes y que los representan como figurantes de la escena.

### Imágenes y figuras

Si acudimos a los diccionarios (28) en busca de definiciones concretas que nos aclaren algunos términos encontramos que en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española* (29) se define “figurante”

como «cada uno de los bailarines y bailarinas de una comparsa» aunque para lo que nos interesa aquí se ajusta mucho más la definición localizada en el *Diccionario del Español Actual* (30) cuya segunda acepción dice lo siguiente: «Figurante. Persona que interviene en determinadas escenas sin hablar, tan sólo para hacer bulto», sin embargo, en el caso de las artes plásticas no estamos tan seguros de que la representación de diminutas figuras en la escena sirva sólo “para abultar”.

La historiografía se ha preocupado del estudio de determinados lugares de interés que aparecían referenciados en los libros de viajes y que han sido investigados por su relevancia histórico-artística. Estos lugares, a su vez, fueron representados gráficamente por artistas quienes a lo largo de los siglos dejaron constancia mediante esbozos, apuntes rápidos, acuarelas, óleos o dibujos. Afortunadamente muchas de estas composiciones no cayeron en el olvido sino que se convirtieron en grabados, litografías o fotografías que se incluyeron en los textos publicados que hablaban de la historia y del arte del lugar. Estas imágenes son una fuente documental de valor incalculable para el estudio de estos monumentos y así son consideradas por los investigadores, sin embargo, poco se ha reflexionado sobre la presencia de las figuras que aparecen en ellas (31). En efecto, la historiografía artística no se ha interesado por las figuras liliputienses que aparecen en medio de “bucólicos paisajes” como es el caso de los personajes del cuadro que lleva por título *Vista de Alkmaar* de Jacob van Ruisdael fechado entre 1670-1675. Tampoco se ha prestado especial atención a los tres muchachos que huyen corriendo en la obra de Philip James de Loutherbourg titulada *Una avalancha en los Alpes* de 1803 o las diminutas figuras que aparecen en las obras de Caspar David Friederich como es el caso de los dos hombres y la mujer del primer término de *Los acantilados de la isla de Rügen* fechado hacia 1818.

Del mismo modo, poco se ha reflexionado sobre la presencia de los dos caballeros que aparecen en el risco de un acantilado en la obra de Asher Brown Durand titulada *Espíritus afines* datada en 1849 o sobre las mujeres que se rinden ante la “contemplación de la belleza” en la obra *Vista de Tahití* de William Hodges de 1776. Resultan igual de desconocidos los personajes representados en ciertas “vistas de núcleos urbanos” como ocurre con los dos campesinos de la obra de Vincent van Gogh titulada *Campo de trigo al atardecer con vista de Arles* fechada en 1888 o las figuras que aparecen entre “ruinas” como es el caso de los dos estudiosos de la obra titulada *Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en Venezuela* de Eduard Ender de 1850. De la misma manera que no se ha prestado atención a la “representación del viajero” como hizo por ejemplo Eduard Hopper en su obra titulada *Compartimento C, vagón 293*, fechada en 1938 donde una mujer aparece sentada en el vagón del tren, leyendo casi ensimismada lo que puede ser incluso una guía de viaje y obviando por completo el paisaje que se ve por la ventanilla, a través de la cual se observa un interesante puente de piedra que ella no contempla, pero el espectador del cuadro sí.

Resultaría complicado realizar aquí un estudio pormenorizado y sistematizado de todos los diminutos personajes que aparecen en la obra gráfica a lo largo de la historia del arte por ello vamos a centrar nuestro trabajo en analizar un caso concreto. Antes de nada debemos advertir que existe una documentada investigación de Carlos Reyero (2006) en la que se realiza una interesante clasificación de los viajeros o, mejor dicho, de los figurantes que se representan junto a monumentos (32). Esta clasificación incluye las siguientes categorías: creadores, eruditos, intermediarios, autoridades, oriundos, paseantes, mujeres,

ausentes, viajeros, sorprendidos, sentimentales, protagonistas, pigmaliones, aturridos y mirones. En nuestro trabajo aplicamos esta clasificación o, si se prefiere, esta caracterización de los diferentes tipos de viajeros y los distintos sujetos (porque ya veremos que no siempre fueron viajeros) que acudieron al monasterio barroco de San Juan de la Peña situado en el pirineo de Huesca por ser un conjunto que conocemos en profundidad desde la perspectiva histórica-artística lo cual es un punto de partida fundamental (33). De tal manera que a partir de las imágenes que se conservan de este monumento - cualquiera que sea su soporte o técnica, grabados, litografías, cuadros, postales o fotografías - analizaremos a qué categoría concreta corresponden sus figurantes teniendo en cuenta la clasificación establecida por Carlos Reyero.

### **Los viajeros que visitaron San Juan de la Peña y su representación iconográfica**

San Juan de la Peña ha sido un enclave muy visitado a lo largo de los siglos, especialmente durante todo el siglo XIX y el XX. Hay que tener en cuenta que los lugares que recibían un mayor número de afluencia eran aquellos que atraían especialmente por su interés debido a su valor cultural, histórico y artístico. Este fue el caso de muchos parajes del Altoaragón (34) y, en concreto, del monasterio objeto de estudio tal y como demuestra Manuel García Guatas en un documentado trabajo (35). Los viajeros que acudieron a San Juan de la Peña se adelantaron algunos siglos al XIX, pues este sitio llamó la atención desde mucho antes. Uno de los primeros viajes documentados a este emblemático lugar fue realizado por el geógrafo portugués Juan Bautista de Labaña quien acudió al monasterio el 28 de noviembre de 1610 y dejó constancia escrita de su visita en su obra *Itinerario del Reino de Aragón* (36) pero que lamentablemente no dejó obra gráfica en la que aparecieran tipos representados.

La primera representación de una diminuta figura junto a este conjunto monástico la encontramos en un grabado fechado en el año 1724 (37) que fue realizado por un artista llamado Bernardo Bordas (il. 1) que comete graves errores anacrónicos. En este grabado se narra gráficamente la leyenda que dio origen a la fundación de San Juan de la Peña y que se remonta al siglo VIII cuando un joven zaragozano llamado Voto estaba de cacería y perseguía a un ciervo en la pradera de San Indalecio. En su carrera, el animal se precipitó por la gran roca que asoma desde esta pradera y Voto se abalanzó sobre el vacío tras el ciervo. Durante su caída se encomendó a San Juan Bautista quien salvó la vida del joven. Voto recorrió el lugar en el que cayó y encontró el cadáver de Juan de Atarés retirado en la cueva. Así, impresionado por haber descubierto el cuerpo insepulto de aquel eremita, Voto regresó a Zaragoza a contárselo a su hermano Félix y ambos se desplazaron hasta la gruta. Una vez allí, decidieron quedarse para seguir una nueva forma de vida como eremitas, lo que posteriormente dio lugar a un centro de vida cenobítica. Tras tres graves incendios del monasterio fundacional (en los años 1375, 1494 y 1675) se construyó un nuevo conjunto en 1676 en la pradera desde la que se precipitó Voto. El anacronismo del grabado de Bordas reside en que en el momento en el que se despeñó Voto, el monasterio barroco no se había construido y, sin embargo, aparece representado en el grabado. La figura que se representa es el joven Voto a caballo y podemos denominarlo como “figurante oriundo” según la clasificación que establece Carlos Reyero de la que señala «el habitante autóctono no suele sorprenderse de aquello a lo que está habituado» (38) a diferencia de lo



que le ocurre al visitante foráneo quien se maravilla de lo desconocido por el mero hecho de ser nuevo. La figura de Voto en este grabado es pues la representación de alguien que - según la leyenda - ha estado allí, y que se convierte en protagonista de la escena de la que somos espectadores.

La verdadera afluencia de visitantes no arribó a San Juan de la Peña hasta el primer tercio del siglo XIX, cuando algunos eruditos románticos se acercaron a contemplar sus ruinas. Estos intrépidos viajeros quisieron expresar lo que sintieron al ver este entorno natural lo que dio lugar una copiosa historiografía. El primero de ellos, lo hizo tan sólo tres años después de que sus monjes hubieran tenido que abandonar el conjunto por la excomunión. En efecto, Gustave D'Alaux acudió en 1838 al lugar y recogió las experiencias de su viaje en un compendio de artículos que salieron publicados bajo el nombre de "L'Aragon pendant la guerre civil" a partir de 1846 en la revista *Revue des deux mondes* (39) donde, sin embargo, no incluyó ninguna imagen. Después de éste, le siguieron otros eruditos como el artista Valentín Carderera que subió en los años 1840 y en 1856 (40) o, también de esta misma época, el tándem formado por el historiador José María Quadrado y el dibujante Javier Parcerisa quienes en el año 1844 visitaron el conjunto pinatense tal y como publicaron en *Recuerdos y bellezas de España* (41) una obra que se considera un hito en la historiografía sobre viajes. En esta publicación, sus autores se esforzaron por dejar constancia de los monumentos artísticos más emblemáticos de España y, en la actualidad, está considerada como una fuente histórica de obligada consulta para los historiadores del arte (42). El texto que Quadrado dedicó a San Juan de la Peña estaba acompañado de una interesante litografía del monasterio barroco realizada por Parcerisa quien se encargó de representar todos aquellos paisajes merecedores de serlo pues «lo pintoresco era aquello que además de describirse se podía dibujar» (43). La litografía incluye dos pequeñas figuras de cazadores acompañados de dos perros cuyo análisis iconográfico puede conducir a una doble lectura (il. 2). Por un lado puede ser que se trate también de "figurantes oriundos" y que fuesen los dos hermanos zaragozanos de la leyenda pinatense, Voto y Félix, con lo cual habría otra vez un grave anacronismo: en el momento que sucede la leyenda aún no estaba construido el monasterio barroco. La otra lectura nos llevaría a pensar que son "figurantes paseantes", siempre según la caracterización de Carlos Reyero (44). Esta segunda tipología corresponde a un sujeto (o varios sujetos) que pasean ante los monumentos con una cierta actitud pasiva puesto que los individuos no tienen un vínculo directo con el monumento. Su caminar - tal y como los representa Parcerisa - denota un paso ligero, de hecho, pronto desaparecerán de la escena, parece como si hubieran salido a cazar, se hubieran topado con el monumento sin saberlo y se vieran obligados a mirar, eso sí, sin detener el paso. Además esta tipología es propia del hombre romántico, de mediados del siglo XIX, al que le gustan los paisajes agrestes, las ruinas, lo histórico y - como señala la investigadora Elisa Sánchez Sanz - «[los viajeros románticos] se deleitan ante los panteones (¡cuánto disfrutaron casi todos al ver el de San Juan de la Peña...!) y ante la historia como evocación del pasado» (45) además de mostrar una gran pasión por las leyendas.

Un romántico decimonónico que subió a San Juan de la Peña fue Victor Balaguer, quien lo hizo incluso en varias ocasiones entre 1847 y 1850 tal y como explicó en su artículo titulado "San Juan de la Peña. Su historia. Sus tradiciones. Las leyendas. Sus recuerdos" publicado en la *Revista Contemporánea* (46) que, sin embargo y lamentablemente, no acompañó de ninguna imagen. Las primeras fotografías que existen sobre este enclave monástico fueron realizadas por Santiago Ramón y Cajal quien se hospedó

en el verano de 1878 en San Juan de la Peña y de cuya estancia rescatamos estas palabras: «cuando, de regreso del balneario, pasé por Jaca y me instalé con mi hermana en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña, hallábame sumamente animado y con todos los signos de una franca convalecencia. Lo apacible y pintoresco del lugar; una alimentación suculenta formada de carne y leche; giras diarias por los bosques circundantes; interesantes visitas al monasterio de la Cueva, donde duermen su eterno sueño los antiguos monarcas de Aragón; excursiones fotográficas a los alrededores de la montaña y a la cercana aldea de Santa Cruz de la Serós, etc., acabaron por traerme, con la seguridad del espíritu. Héteme, pues, reintegrado al cauce de la existencia con sus inquietudes y batallas. ¡Aun no era tiempo...!» (47). Merece especial atención la fotografía que el Premio Nóbel le hizo a su hermana Paula quien aparece como pequeña figura de gran valor (48). Esta imagen la incluimos claramente dentro de la categoría de “figurantes mujeres” que en nuestro caso es en singular, a pesar de que como dice Carlos Reyer «no es normal, por razones de decoro que las mujeres paseen solas. A diferencia de los hombres, que pueden divagar por su cuenta, las mujeres siempre lo hacen acompañadas, ya sea de un hombre, de otras mujeres o incluso de niños» (49). Sin embargo, aquí la hermana de Ramón y Cajal aparece sola en medio del bosque situado en los alrededores del monasterio ensimismada por la vegetación y curiosa por la variedad de arbustos todo lo cual nos conduce a una atmósfera de recreo. La presencia de figuras femeninas en las imágenes evoca a la sensibilidad, a los sentidos, al ensueño como consecuencia de que «la mirada - y la actitud intelectual y estética ante el monumento - del varón es diferente de la de la mujer» (50) cuya presencia resulta, ciertamente, mucho más conmovedora.

Después de las imágenes de Santiago Ramón y Cajal salieron a la luz en Barcelona otras fotografías realizadas por Laurent, Joaritz y Mariezcurrena publicadas en 1886 para la segunda reedición de la obra de Quadrado, aunque fue en el primer tercio del siglo XX cuando realmente comenzaron a aparecer interesantes postales. Existe una interesante fotografía – por cierto, muy poco conocida - del monasterio nuevo de San Juan de la Peña perteneciente a la colección Fernando Biarge, fotógrafo, amante de las montañas y coleccionista de fotos (il. 3) que se conserva en el Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca (51). La fotografía se data en el primer tercio del siglo XX y en ella aparecen dos figuras masculinas que incluimos en la clasificación de “figurantes eruditos” que establece Carlos Reyer puesto que «a los eruditos se les distingue por su mirada diferenciada. Aparecen como preocupados investigadores que tratan de averiguar los secretos más ocultos del edificio de diversos modos – tocando, mirando, advirtiendo» (52) aspectos que otros no ven. Desde luego, los eruditos no se sorprenden de lo que contemplan porque ya lo conocen previamente, lo han estudiado con anterioridad e incluso han investigado sobre ello y por lo tanto saben lo que van a ver. En realidad lo han visto ya, por medio de imágenes o grabados incluidos en libros y miran al monumento como si ciertamente ya lo hubieran visto antes, de hecho, van a corroborar lo que ya saben. Por esta misma razón, porque quien conoce lo que ve, se muestra respetuoso con la historia, con el arte y con los monumentos los personajes se representan con una actitud de respeto y este es el aire que desprenden los dos caballeros ataviados con sombrero, levita, camisa blanca y un bastón que les ayuda en el caminar cuando recorren las cercanías del monasterio nuevo de San Juan de la Peña.

En los últimos años del siglo XIX San Juan de la Peña recibió la visita del ilustre Archer Milton Huntington presidente de la Hispanic Society of New York quien incluyó algunas imágenes del lugar aunque en ellas, lamentablemente, no aparecen figuras. En cualquier caso, su interesante y pormenorizada descripción de las personas que cuidan el monasterio hace que podamos imaginar con claridad sus rostros en su narración: «hemos llegado al llamado Nuevo Convento, que aunque lo suficientemente antiguo para estar en ruinas y ahora desierto, habiendo quedado reducidos sus antiguos habitantes a una sola familia. Conforme entramos por la portada principal un niño y dos cachorros de perro se escapan aterrorizados, los últimos ladrando vigorosamente. Una mujer de cara tímida, como de monja, nos recibe en la puerta y pasamos a la entrada del hall principal parcialmente ocupado por los habitantes actuales. Algunos graffitis en la pared de en frente de la puerta llaman mi atención. ‘Qué es?’ le pregunto a la mujer. ‘Tiene algo que ver con el congreso que vino’, dice ella con una voz tímida y muy amable ‘pero mi marido le podrá explicar todo acerca de ello’. Él aparece y explica que ha habido un congreso franco-español aquí hace algún tiempo, lo que yo juzgo que tiene que ver con el nuevo ferrocarril. El hombre no podía leer. Como estoy ansioso por ver el monasterio tan pronto como sea posible no esperamos a tomar el desayuno así, asegurándonos el servicio de un chico de buen naturaleza quien tiene las llaves empezamos por el objetivo real de la jornada, la cueva. (...) Después de un cuidadoso examen retornamos al nuevo monasterio y continuamos nuestro viaje de descubrimiento. La iglesia aparece bastante lúgubre y en los viejas habitaciones de los monjes el enlucido se está cayendo y las puertas de sus dormitorios aparecen semiabiertas como si ellos acabaran justo de marcharse. Después del desayuno y de un paseo por el espacio abierto en el cual se yergue el edificio volvemos abajo diciéndole adiós a todo el mundo» (53).

No contamos con imágenes de las personas que estaban al cargo del cuidado del monasterio y que describe Huntington en su libro pero, afortunadamente, existen fotografías posteriores (conservadas en el Archivo Fotográfico Galiay y Mora de la Diputación General de Aragón) en las que aparecen el matrimonio de guardeses que cuidó de San Juan de la Peña durante mucho tiempo (54). Estas imágenes las incluimos dentro de la categoría de “figurante intermediario” que establece Carlos Reyero en su investigación y que se corresponde con el actual guía por ser una figura que está entre el turista que acude a visitar el monumento y el monumento propiamente dicho. El “intermediario” es encargado de mostrar y de enseñar el lugar que se visita (incluso en ocasiones conoce datos y anécdotas que el erudito o el intelectual ignora) como es el caso del ejemplo anterior, esto es, con la visita de Huntington quien posiblemente contaba con una mayor formación intelectual que el matrimonio (que al parecer no sabía leer) pero que desconocía muchos pormenores del monumento. El “intermediario” era una especie de tipo característico que abundaba por los monumentos de todo el país y que atendía cuidadosamente a los viajeros tal y como éstos recogen casi siempre en sus libros de viaje a los que se refieren casi siempre con cariñosas palabras.

De las primeras décadas del siglo XX hay que destacar la visita que realizó Alfonso XIII en 1903 quien quedó asombrado ante las tumbas de sus ancestros predecesores enterrados en el cenobio medieval aunque la fotografía que ha quedado del momento es la que el monarca se hizo en la fachada de la iglesia del monasterio nuevo. Esta imagen debemos incluirla en la categoría de “figurantes autoridades”. Las visitas reales y las crónicas de sus viajes han estado siempre presentes en la literatura de viajes y en la representación de sus imágenes «entre los testimonios que mejor dan cuenta de la fortuna crítica de un

monumento (...) se encuentran las visitas de las autoridades: su difusión literaria y gráfica proporciona informaciones de gran relevancia sobre los modos de ver, que afectan incluso a esas mismas autoridades, convertidas de hecho en turistas, como cualesquiera otros» (55). Corresponde a esta misma categoría la fotografía de 1920 (il. 4) en la que aparece el Nuncio Ragonesi acompañado del obispo de Jaca, Castro Alonso, quienes subieron hasta el monasterio y comieron en la pradera junto con otras personas que parecen ser también autoridades y un muchacho oriundo de la zona (56). El almuerzo se sitúa a la sombra de un roble centenario e intenta parecer que es un encuentro distendido y amable, aunque realmente no fuera así para todos (57).

A principios del siglo XX empezó a surgir, cada vez más, una prolífica literatura sobre las excursiones realizadas (58). El fenómeno de salir al campo se produjo cuando la burguesía con tiempo libre para disfrutar durante el fin de semana comenzó a salir de excursión y visitar lugares emblemáticos. Tan importante era el hecho de ir a este tipo de salidas como que posteriormente se narrase en un periódico o en una revista del momento las anécdotas más divertidas que habían ocurrido sobre la misma en las que, por cierto, se incluían curiosas instantáneas (59). La fotografía resultó un medio íntimamente ligado al excursionismo porque se consideró mejor método que la pintura, proporcionaba mayor fidelidad a lo que se observaba ya que en ella no tenía cabida la interpretación como ocurría con la pintura.

Durante toda la primera mitad del siglo XX apareció en muchos lugares un nuevo tipo de intelectual que amaba su tierra, su pasado, su historia, su arte y que tenía inmensas ganas de catalogar ese patrimonio histórico-artístico incluso con cierto afán de divulgación. Este fue el caso del erudito oscense Ricardo Del Arco, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca, quien publicó una profusa historiografía desde 1919 sobre los monumentos de la provincia dedicando buena parte de sus artículos y libros a San Juan de la Peña (60). De manera coetánea a las investigaciones de Del Arco sobre este monasterio, empezaron a aparecer fotografías realizadas por Francisco de las Heras y Ricardo Compañé quienes acudieron a San Juan de la Peña en numerosas ocasiones y capturaron interesantes imágenes (61). En este sentido resulta muy significativa una fotografía de la Colección Beritens, Lacasa y Hermano en la que aparece la imponente fachada del monasterio pinatense y delante de ellas cuatro figuras (tres hombres y una mujer) junto a un perro (il. 5). A primera vista puede parecer que se han colocado de una manera desordenada que estaban paseando y han quedado fotografiados por sorpresa, sin embargo, nada más lejos de la realidad. La colocación de las cuatro figuras está completamente estudiada, simétrica y proporcionada: dos hombres en cada lado de la fachada lateral y las otras personas en los extremos de las torres. Por ello, los podemos incluir dentro de la categoría de “viajeros”, pero también en la de “mirones” según ha estudiado Carlos Reyer. En efecto, los consideramos como “figurantes viajeros” porque es obvio que esas personas, vestidas como van no viven de continuo en el monasterio, se han desplazado “ex profeso” hasta él para visitarlo, esto es, son viajeros pero, al mismo tiempo, son “figurantes mirones” porque no contemplan el monumento sino que miran descaradamente a la cámara.

Por último y ya para concluir, no podemos olvidar todas aquellas imágenes en las que además de figuras aparecen vehículos un tema muy interesante pero que por cuestiones de espacio no podemos tratar aquí con la profundidad que el asunto requiere. Es obvio que el viajero es alguien que se desplaza

y que normalmente lo hace en un transporte concreto. Por ello en muchas ocasiones la presencia de medios de locomoción en las fotografías es intencionada como un claro signo de modernidad. De hecho, el transporte va íntimamente unido a la dignidad del viajero de tal manera que a mayor tecnología en el medio de locomoción mayor prestigio tiene el sujeto que viaja en él, salvo raras excepciones, por ejemplo, el rey Alfonso XIII antes citado que apareció en la pradera de San Juan de la Peña a lomos de un caballo, si bien es cierto -y es algo que debemos aclarar- en ese momento todavía no estaba construida la carretera y no había otro medio de alcanzar la cima. Por otro lado, está claro que la presencia de los coches expresa una cierta sensación de libertad en el desplazamiento a diferencia de los autobuses que llevan a más gente y cuya hora de salida de los lugares está establecida. En el caso del monasterio de San Juan de la Peña se conservan imágenes en las que aparecen ambos medios de locomoción, esto es, autobuses y automóviles. De los primeros encontramos una interesante fotografía en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (62) en la que aparece la fachada del monasterio con dos autobuses y tres vehículos como consecuencia de una excursión en la que la gente se trasladó en autobús y algunos pocos privilegiados lo hicieron en coche particular (il. 6). También contamos con fotografías en las que aparece únicamente, de manera solitaria, un automóvil eso sí acompañado de algunas figuras. Así ocurre en la imagen fechada en el año 1932 perteneciente al archivo particular de la familia Barlés (il. 7) en la que se muestra un coche todoterreno que ha llevado a seis ocupantes hasta la pradera en la que se levanta el conjunto monástico (63). Existe otra fotografía fechada en 1950, perteneciente a la colección Sicilia que se conserva en el Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca (il. 8), en la que al conductor no le ha dado tiempo ni siquiera de bajar del coche (está sujetando la puerta en ese mismo momento para salir de él) y el fotógrafo ya ha disparado la instantánea (64). El lujoso automóvil y su conductor forman un todo que concentra la misma atención que el monumento propiamente dicho «no hay contradicción alguna entre la belleza de las máquinas y la de la historia: su disfrute es privativo de las mismas personas, que se encuentran tan orgullosas de exhibir una como de apreciar la otra» (65).

Geógrafos, historiadores, artistas, eruditos, reyes, nuncios, premios nobeles, viajeros ilustrados, eruditos románticos y excursionistas anónimos visitaron este monumento por la singularidad histórica del lugar. Nosotros hemos querido reflexionar sobre la presencia de estas figuras en las representaciones gráficas que se conservan. Hemos intentado determinar quién aparece en la imagen, cómo, y de qué manera están dispuestos los personajes dentro de la escena mostrándose como intermediarios entre la realidad y el observador, y en cierta manera como espectadores de nuestra memoria. Por último, para acabar ya, resulta curioso que a pesar de todo lo expuesto, en la actualidad seguimos empeñados, salvo algunas excepciones, en fotografiar los monumentos que visitamos sin turistas ni visitantes. Nos gusta ver los monumentos de forma aséptica, sin nada que enturbie su magnificencia. Pero no hay que olvidar que la memoria es el medio en el que nos basamos para evocar y para describir los monumentos o los lugares visitados seleccionando recuerdos puntuales de las experiencias vividas. Afortunadamente, para ayudar a la memoria tenemos las imágenes (fotografías o dibujos) en las que en ocasiones aparecen figurantes extras que, a partir de ahora, debemos empezar a valorar como testigos de nuestros recuerdos.



## Notas

1. PONZ, Antonio: *Viage de España en el que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Imprenta Viuda de Obarra, 1788, 18 vols.
2. TAYLOR, Isidore Séverin Justin baron de: *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tânger a Tetouan*, Paris, Gide Fils, 1826.
3. VALVERDE y ÁLVAREZ, Emilio: *Nueva guía del viajero en España y Portugal. Viaje geográfico, artístico y pintoresco por la Península Ibérica*, Madrid, Centro de Atlas Geográfico, 1886.
4. GARCÍA SANCHIZ, Federico: *El viaje a España. Libro para todos y especialmente para viajeros y lectores hispanoamericanos*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.
5. QUADRADO, José María: *Recuerdos y bellezas de España*, Ed. Facsímil, Zaragoza, Librería Pórtico, 1844 [1974]. Véase también ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, “Recuerdos y bellezas de España y su relación con el medio fotográfico”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 72, nº 286, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1999, págs. 192-198 y CANTARELLAS CAMPS, Catalina: “Quadrado i el patrimoni històric-artístic”, en FULLANA, Pere, (coord.): *Jusep María Quadrado e il seu temps*, Palma, 1999, págs. 155-172.
6. GÁLLEGO, Julián: *Postales*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1979.
7. VEGA, Jesusa: “Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo 59, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2004, págs. 93-126.
8. SILVA, L.: “Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro”, en PEÑATE RIVERO, Julio: *Relato de un viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor Libros, 41, 2004, págs. 33-43.
9. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis; ESLAVA GALÁN, Juan: *Memoria gráfica de la historia y de la sociedad españolas del siglo XX*, Madrid, Diario El País, Cultura y Ocio II, 2006, vol. 17.
10. También existen otras visiones del turista relacionadas con las diferentes tendencias sociales, la globalización y la identidad que son también de gran interés pero que, por cuestiones de espacio resultan imposibles de tratar aquí. Sobre este respecto véase: SÁNCHEZ VERA, Pedro, “Tendencias sociales y turismo. Hacia una deconstrucción del hecho turístico”, en CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando; GARCÍA CANO, José Miguel (eds.): *Libros de viaje y viajeros en la Literatura y en la Historia*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Museo de la Universidad, 2006, págs. 301-333. En esta línea encontramos los trabajos de CARRIZO RUEDA, Sofía: *Poética del relato de viajes*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997 y Mc CANNELL, Dean: *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Barcelona, Melusina, 2003.
11. Sobre esta cuestión véase: BECKFORD, William: *Italy with sketches of Spain and Portugal*, London, 1834, 2 vols.; COOK-WIDDRINGTON, S.: *Spain and the Spaniards in 1824*, London, 1844; DÍEZ BORQUE, José María: *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid,

Sociedad General Española de Librería, 1975; ESCOBAR, José; PERCIVAL, Anthony: “Viaje imaginario y sátira de costumbres en la España del siglo XVIII: los viajes Viajes de Enrique Wanton al país de las monas”, en *Aufstig und Krise der Kernuf*, Wien, Colonia-Graz, 1984, págs. 79-94; FORD, R.: *A Hand book for travellers in Spain and Readers at Home*, London, 1845; GARCÍA GUAL, Carlos: “Viajes novelescos y novelas de viajes a fines del siglo XVIII”, en GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, págs. 95-104; GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos: *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XVIII)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000; GUERRERO, Ana Clara: “El peso de la tradición en los viajeros británicos contemporáneos por España”, en GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, págs. 261-270; ORTÁS DURAND, Esther: “Lo pintoresco en los viajeros por España (1760-1808)”, en GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, págs. 43-158; JARDINE, Alexander: *Letters from Barbarie, France, Spain, Portugal*, London, 1788, 2 vols.; QUINN, M. J.: *A visit to Spain*, London, 1823; SEMPLE, R.: *A second journey in Spain in the years in the spring of 1809*, London, 1809; SHAW FAIRMAN, P.: *España vista por los viajeros ingleses del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981; SORIANO PÉREZ-VILLAMIL, M<sup>a</sup>. E.: *España vista por los historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799)*, Madrid, Narcea Ediciones, 1986; SOUTHEY, R.: *Letters written during a journey in Spain and a short residence in Portugal*, Bristol, 1797; SWINBURNE. H.: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, London, 1779; TAMARIT VALLÉS, Inmaculada: “La mujer española, una imagen esbozada en el discurso de los viajeros franceses en el siglo XVIII”, en OLIVER José M.; CURELL, Clara; URIARTE, Cristina G.; PICO, Berta (eds.): *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y las culturas*, Bern, Peter Lang, 2007, vol. 10, págs. 513-522; TOWNSEND, Joseph: *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787 with particular attention to the Agricultura, Manufactures, Comerse, Population, Taxes, and revenue of that country and remarkcs in passing through a part of France*, London, Dilly, 1791.

12. Sobre esta cuestión véase GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pág. 11. En esta publicación se tratan los viajes de la Ilustración por España realizados por todo tipo de viajeros, los caminos que recorrían, el tipo de transporte en el que se movían e incluso las jornadas que se vivían en los viajes.

13. MEDINA CASADO, Carmelo; RUIZ MAS, José: “Viajeros e hispanistas, compañeros de ruta”, en MEDINA CASADO, Carmelo; RUIZ MAS, José (eds.): *El bisturí inglés. Literatura de viajes e hispanismo en la lengua inglesa*, Jaén, Universidad de Jaén, 2004, págs. 11-33, concr. p. 13.

14. GARCÍA ROMERAL, Carlos: “El viajero anglosajón por España. De la curiosidad al conocimiento”, en MEDINA CASADO, Carmelo; RUIZ MAS, José (eds.): *El bisturí inglés. Literatura de viajes e hispanismo en la lengua inglesa*, Jaén, Universidad de Jaén, 2004, págs. 105-139, concr. p. 106.

15. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Tredit Publicaciones, 1971, parte II, capítulo XXV, p. 607.

16. Resulta muy interesante el catálogo de la exposición *Andanzas y caminos: viejos libros de viaje*, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión, Valladolid 22 de abril al 16 de mayo de 2004, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
17. MANERA, Danilo: “Viajes de papel y papeles de viaje”, en BELTRÁN, Luis; DUQUE GARCÍA, Ignacio (coords.): *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Girona, Edicions Vitella, 2007, págs. 165-182, esp. p. 179.
18. Resultan muy interesantes los siguientes trabajos de: BOSARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, Imprenta Real, 1804; DAVILIER, Charles: *Viaje por España*, Madrid, 1949 (publicado en 1872 en *Revue Tour Le Monde*); GADOW, H. F.: *In Northem Spain*, London, Adam and Charles Black, 1897; GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos: *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999; GERMOND DE LAVIGNE, Alfred: *Itinéraires d’Espagne et Portugal*, Madrid, Aguilar, 1859; FARINELLI, Arturo: *Apuntes sobre viajes y viajeros por España y Portugal*, Oviedo, Adolfo Brid, 1899; HUNTINGTON, Archer Milton: *A Notebook in Northem Spain*, New York, Putman’s Sons, 1898; LITTLE MORE: *Scenes and adventures in Spain from 1835 to 1840*, London, Richard Bentley, 1845; LOCKER, E. Hawke: *Vistas de España*, London, John Murray 1824; RÚJULA LÓPEZ, Pedro: “Viajeros ilustrados y románticos: consideraciones metodológicas para la utilización de los libros de viajes como fuente histórica”, en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1994, págs. 115-122; TESTE, L.: *L’Espagne contemporaine. Journal d’un voyageur*, Paris, Germer-Baillièrey, 1872; WORMS, J.: *Souvenirs d’Espagne Impressions de voyages et croquis*, Paris, Libraire H. Floury, 1906.
19. GARCÍA ROMERAL, C. (2006) op. cit., p. 121.
20. Así lo han estudiado: BELTRÁN, Luis; DUQUE GARCÍA, Ignacio (coords.): *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Girona, Edicions Vitella, 2007; CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando; GARCÍA CANO, José Miguel (eds.): *Libros de viaje y viajeros en la Literatura y en la Historia*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Museo de la Universidad, 2006; GARCÍA MERCADAL, Fernando: *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1952; GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos: *Bio-bibliografía de viajeros españoles (1900-1936)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997; MÉDICIS, C.: *Viaje por España y Portugal*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1933; MERIMÉE, P.: *Viajes a España*, Madrid, Aguilar, 1988; WANNER, Dieter: “Excursión en torno al viaje”, en GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, págs. 15-23. Otros trabajos que están más cerca del viaje como experiencia filosófica son los elaborados por: BELTRÁN, Luis: “El viaje como categoría estética”, en BELTRÁN, Luis; DUQUE GARCÍA, Ignacio (coords.): *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Girona, Edicions Vitella, 2007, págs. 101-114; CAÑAS, Dionisio: “El retorno a casa”, en BELTRÁN, Luis; DUQUE GARCÍA, Ignacio (coords.): *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Girona, Edicions Vitella, 2007, págs. 9-18.

21. MOUREAU, François: “Descubrimientos y redescubrimientos: estado actual de los estudios sobre la literatura de viajes”, en OLIVER José M.; CURELL, Clara; URIARTE, Cristina G.; PICO, Berta (eds.): *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y las culturas*, Bern, Peter Lang, 2007, vol. 10, págs. 11-19.
22. BENEDETTI, Mario *et al*: *Diez relatos de viajes*, Barcelona, Plaza & Janes, 1995.
23. REVERTE, Javier: *Billete de ida: los mejores reportajes de un gran viajero*, Madrid, Aguilar, 2000.
24. SCHULTZ, Patricia: *Mil sitios que ver antes de morir*, Madrid, Martínez Roca, 2008.
25. SEMPRÚN, Alfredo: *Viajes desaconsejables*, Benasque, Editorial Barrabés, 2007.
26. STERNE, Laurence: *Viaje sentimental*, 1768, Ed. Facsímil, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
27. ALONSO CRESPO, Clemente: “Libros de viajes: metodología y fuentes para su estudio”, en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1994, págs. 23-84.
28. El diccionario María Moliner en su versión *online* en la entrada 37993 señala tres acepciones diferentes para el término “figurante”: la primera acepción dice «Persona que, por ejemplo en una representación teatral, figura en un acompañamiento, sin más papel que ese», la segunda acepción «Figurón» y la tercera acepción «Persona sin ningún protagonismo en un asunto». <http://www.diclib.com> [Fecha de consulta: 31 de julio 2008]. Por su parte el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* tiene también tres acepciones la primera es sencillamente «Que figura» la segunda acepción señala «Comparsa de teatro» y la tercera acepción es «Persona que forma parte de la configuración de una película». <http://www.rae.es> [Fecha de consulta: 31 de julio 2008].
29. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1972, tomo II, p. 1450.
30. SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; RAMOS, Gabino: *Diccionario del Español Actual*, Madrid, Aguilar, 1999, tomo I, p. 2160.
31. BOTTON, Alain de: *El arte de viajar*, Barcelona, Santillana, 2003.
32. REYERO, Carlos: “El turista ante el arte. Caracterización visual de un tipo moderno”, en *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canarias, Gobierno de Canarias, Anroat Ediciones, 2006, tomo I, págs. 20-46.
33. El estudio de la historia, la arquitectura y el arte del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca) es el tema de la tesis doctoral que desde el año 2000 realizamos en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la Doctora Elena Barlés. Nuestra primera aproximación al tema la realizamos en el CEHA 2004 que tuvo lugar en Palma de Mallorca donde participamos en la Sección IV dedicada al “Patrimonio cultural y turismo” con la comunicación titulada “Del viaje decimonónico al turismo de masas; repercusión en el patrimonio cultural el caso del monasterio



alto de San Juan de la Peña (Huesca) tras su rehabilitación”, en *Actas de XV Congreso del CEHA*, Palma de Mallorca, XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 2, págs. 1213-1219.

34. Un interesante, profundo y documentado trabajo sobre este tema en Aragón es el de SÁNCHEZ SANZ, Elisa: *De viajes y viajeros. El Alto Aragón como camino*, Huesca, Diario del Alto Aragón, Endesa, 2006 en el que, sin embargo, se estudia un panorama mucho más amplio que el que expresa su propio título. También resultan de interés: ARCO, Ricardo del; LABASTIDA, L.: *El Alto Aragón. Monumental y Pintoresco*, Zaragoza, El Día de Aragón, 1986, Ed. Facsímil de 1913; AYMES, Jene Rene: *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara, 1986; BRIET, Lucien: *Bellezas del Alto Aragón*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1988; D’ALAUZ, Gustave: *Aragón visto por un francés durante la primera guerra carlista*, traducción, introducción y notas de José Ramón Giménez Corbaton, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985; CASTILLO MONSEGUR, Marcos: *XXI Viajes (de europeos y un americano, a pie, en mula, diligencia, tren y barco) por el Aragón del siglo XIX*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1990; CONTE OLIVEROS, J.: *Viaje por los pueblos oscenses. Siglo XVI (Glosario técnico-artístico)*, Zaragoza, Librería General, 1980; FALCÓN PÉREZ, María Isabel: “Relatos de viajes por Aragón de historiadores y geógrafos musulmanes”, en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1994, págs. 135-153; GARCÍA DUEÑAS, Felipe: “La Jacetania en 1797: notas de un viajero francés”, en *Jacetania*, Jaca, Ayuntamiento de Jaca, 1981, nº 93, pág. 2; MAGALLÓN BOTAYA, M<sup>a</sup> Ángeles (coord.): *Caminos y comunicaciones en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999; ORTÁS DURAND, Esther: *Viajeros antes el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999; ORTÁS DURAND, Esther: “El pintoresquismo de personas, tipo e indumentarias aragonesas según los viajeros de la primera mitad del siglo XIX”, en *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, págs. 173-200; ORTÁS DURAND, Esther: “Lo pintoresco en los viajeros por España (1760-1808)”, en *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 143-155; RUBIO, Jesús: “Los viajeros románticos por Aragón”, en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, págs. 305-31; SAINT-LÉBE, Nanou: *Viajeros por los Pirineos. Siglos XVIII-XIX*, Bilbao, Sua Edizioak, 2002; SERRANO DOLADER, Alberto: “Caminos aragoneses y viajeros extranjeros en la Edad Moderna”, en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, págs. 197-224; SOLER Y ARQUÉS, C.: *De Madrid a Panticosa (Viaje pintoresco a los pueblos históricos, monumentos y significado legendario del Altoaragón)*, Madrid, Imprenta Muniesa de los Ríos, 1878; TISSANDIER, A.: “Excursions dans les montagnes d l’Aragón et de la Catalogne”, en *Le Tour du Monde*, 1890, LIX, págs. 161-176, TONNELLE, A.: *Trois mois dans les Pyrénées et dans le Midi à 1858, Journal de voyage*, Tours, Imp. A. Mame et Cia, 1859.

35. Para conocer a los personajes que durante los siglos XIX y XX visitaron el monasterio de San Juan de la Peña consúltese GARCÍA GUATAS, Manuel: “Gentes y personajes que subieron a San Juan de la Peña”, en LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel: *San Juan de la Peña. Suma de Estudios*, Zaragoza, Mira Editores, 2000, págs. 175-201 y concretamente la página 175 donde se señala lo siguiente «Nunca la sociedad había



mostrado tanto interés y entusiasmo por el pasado monumental como durante la segunda mitad del siglo XIX y en nuestros días».

36. BAUTISTA LABAÑA, Juan: *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Excelentísima Diputación de Zaragoza, 1895. Consúltese también UBIETO ARTUR, A. P.: “La obra de Juan Bautista de Lavaña”, en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, págs. 249-256.

37. Este grabado aparece publicado entre las páginas 34 y 35 de ALDEA, Fray Joaquín: *Rasgo Breve de el heroico suceso que dio ocasión para que dos nobles Zaragozaños y amantísimos hermanos, los Santos Voto y Félix fundaron el monasterio de San Juan de la Peña, Descripción métrica de su antigua y nueva casa noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus Sepulcros Reales verdadero informe de sus incendios, y corto llano por sus infortunios*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1747, Ed. Facsímil, Zaragoza, Ed. Librería General, 1985.

38. REYERO, C. (2006) op. cit., p. 28.

39. GIMÉNEZ CORBATON, José Ramón: *Aragón visto por un francés durante la primera guerra carlista*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985. Título original de la obra de Gustave D’Alaux *L’Aragon pendant la guerre civile* publicado en la *Revue des deux mondes* el 15 de febrero de 1846.

40. Archivo Municipal Provincial de Huesca, Caja n.º 2, Comisión Provincial de Monumentos, Comunicaciones y otros documentos de la Comisión. Comunicaciones de los años 1851-1859. Legajo 1º, año 1856, exp. n.º 12. Acta del 27 de mayo de 1856; AMPH, Caja n.º 3, Libro Copiador de la correspondencia de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huesca. Acta del 5 de julio de 1856. En cualquier caso advertimos que la obra gráfica de Valentín Carderera está siendo investigada en profundidad por José María Lanzarote a cuyas publicaciones remitimos.

41. QUADRADO, J. M. (1844) op. cit., págs. 193-194.

42. De hecho su figura y su aportación a la historia del arte, y en concreto al patrimonio artístico, se analiza en este mismo Congreso en la comunicación de CANTARELLAS CAMPS, Catalina: “La perspectiva de José María Quadrado (1819-1896) ante el patrimonio”, en *XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona 22-26 de septiembre de 2008, actas en prensa.

43. SÁNCHEZ SANZ, E. (2006) op. cit., p. 246.

44. REYERO, C. (2006) op. cit., págs. 28-30. Sobre el figurante paseante Carlos Reyero señala lo siguiente: «El paseante es un consumidor incesante de las imágenes que pasan ante sus ojos. Este observador típico del siglo XIX convierte la visión de los monumentos en imágenes sucesivas. Pasear, pues, constituye una manera de mirar, pero también una actitud pasiva hacia cualquier cosa que pueda producirse. La presencia de figuras en relación con los monumentos o con el paisaje constituye, desde antiguo, una forma de personalizarlos y humanizarlos. (...) Han ido a pasear por un espacio mágico, que perciben sensorialmente, sin asomarse, sin señalar. Unos miran hacia fuera, otros caminan, otros se detienen. Sabemos que están allí, pero dejarán se estar enseguida. Y después vendrán otros y otros. (...) Hay gentes que parecen haber

salido a pasear por las calles de las ciudades históricas y, como por casualidad, se encuentran con edificios históricos que se ven obligados a mirar y a admirar. Revelan su condición de eruditos frente a los paisanos que los ignorar».

45. SÁNCHEZ SANZ, E. (2006) op. cit., págs. 237-238.

46. BALAGUER, Victor: “San Juan de la Peña. Su historia. Sus tradiciones. Las leyendas. Sus recuerdos”, en *Revista Contemporánea*, tomo CIII, Madrid, 15 de agosto de 1896, págs. 225-243 y págs. 352 y 363. Véase también ARCO Y GARAY, Ricardo del: “Víctor Balaguer en San Juan de la Peña”, en *Hispania*, nº 13, Madrid, Ricardo León, agosto 1925, págs. 25-27.

47. RAMÓN Y CAJAL, Santiago: *Mi infancia y juventud*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 26, véase también págs. 60-61 y págs. 265-267. Véase también ROMERO, Alfredo: *Ramón y Cajal. Catálogo de la Exposición*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1984.

48. Sobre las ideas que tenían Santiago Ramón y Cajal sobre la fotografía véase RAMÓN Y CAJAL, S. (1968) op. cit., págs. 261-263.

49. REYERO, C. (2006) op. cit., p. 31.

50. *Ibidem*.

51. Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Fernando Biarge, nº 14180.

52. REYERO, C. (2006) op. cit., p. 23.

53. HUNTINGTON, Archer Milton: *A note-book in northern Spain*, New York, Putman's Sons, 1898, págs. 203-217.

54. Archivo de la Diputación General de Aragón, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Archivo Fotográfico Galiay, 1198/15.

55. REYERO, C. (2006) op. cit., págs. 27-28.

56. Archivo de la Fotografía y la Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Francisco Las Heras, A-20. Esta fotografía aparece publicada en JUAN GARCIA, Natalia: *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida en un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007, p. 37.

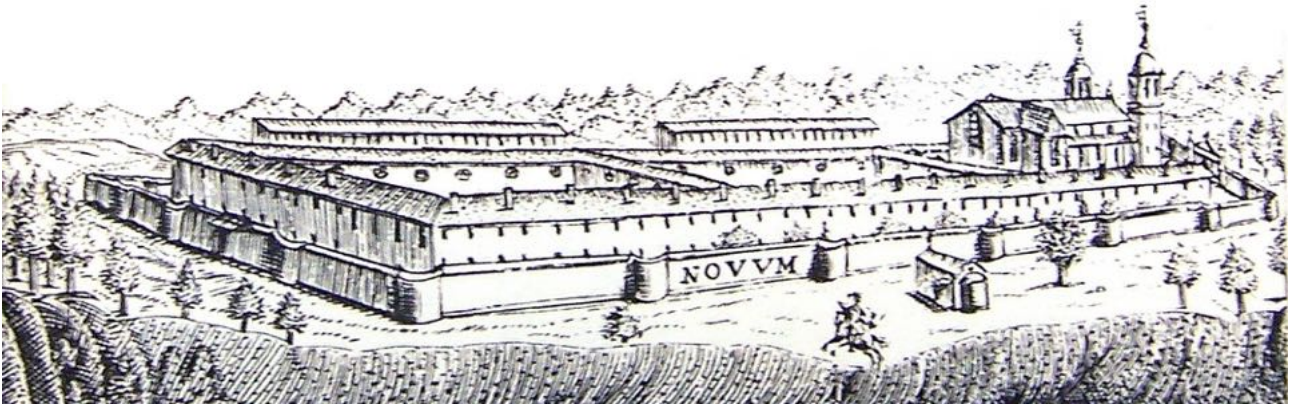
57. Existe una fotografía del Nuncio Ragonesi acompañado del obispo de Jaca Castro Alonso entre los capiteles del monasterio medieval de San Juan de la Peña donde este último se muestra ensimismado contemplando la decoración de los capiteles del claustro GARCÍA GUATAS, M. (2000) op. cit., p. 190.

58. ROMA, J.: “Aragón en el objetivo. Los fotógrafos del Centro Excursionista de Cataluña 1890-1939”, en *Temas de Antropología Aragonesa*, nº 8, Huesca, Instituto Aragonés de Antropología, 1998, págs. 85-111.

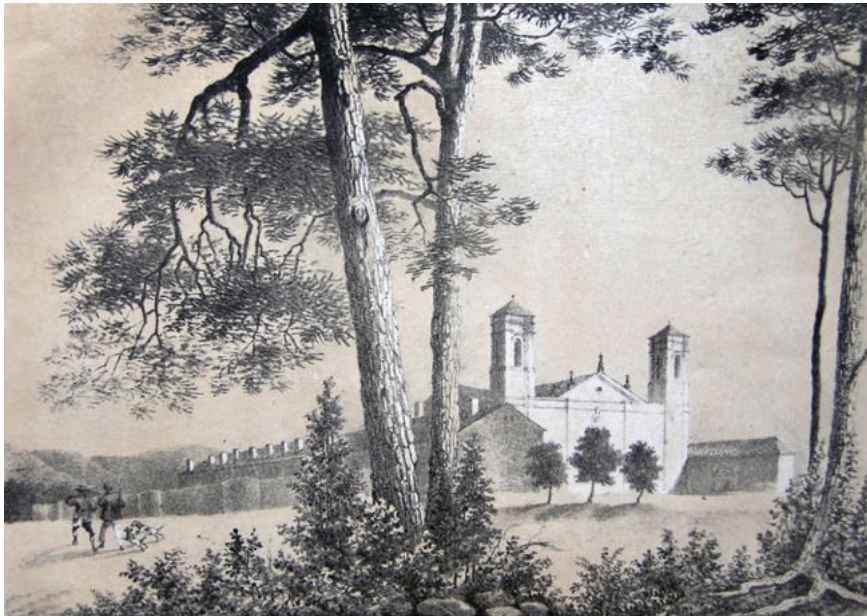
59. Fotografías interesantes sobre estas excursiones se pueden encontrar en GARCÍA GUATAS, M. (2000) op. cit., p. 193 y p. 198. “San Juan de la Peña”, en *Heraldo de Aragón*, 24 de agosto de 1920, pág. 6; LA SALA, Mariano: “Una visita al Real Monasterio de San Juan de la Peña”, en Revista *El Pilar*, año XVII, nº 858, Zaragoza, 3 de febrero de 1900, págs. 4-6; nº 859, Zaragoza, 10 de febrero de 1900, págs. 6-7; nº 860, Zaragoza, 17 de febrero de 1900, págs. 3-4 y nº 866, Zaragoza, 31 de marzo de 1900, págs. 5-6; “El domingo en San Juan de la Peña”, en *Heraldo de Aragón*, 14 de julio de 1931; “Inauguración de la carretera de San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 71, 1931, págs. 147-153; “II Día de Aragón en San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, Zaragoza, Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, nº 83, 1932, págs. 155-157; “III Día de Aragón en San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 95, Zaragoza, Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragón, 1933, págs. 137-140; ABIZANDA BALLABRIGA, José María: “IV Día de Aragón en San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 107, 1934, págs. 135-139; CENJOR LLOPIS, Andrés: “Una visita a San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 12, 1926, págs. 206-209 y V. N.: “V Día de Aragón en San Juan de la Peña”, en *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 119, 1935, págs. 137-140.
60. Los trabajos publicado por Ricardo del Arco sobre San Juan de la Peña son ARCO Y GARAY, Ricardo del: *La Covadonga de Aragón; el Real Monasterio de San Juan de la Peña: monografía artística y arqueológica*, Jaca, Ed. Francisco Las Heras, 1919; ARCO Y GARAY, Ricardo del: “Ante las tumbas de los Reyes de Aragón”, en *Aragón*, nº 66, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1931, págs. 44-45; ARCO Y GARAY, Ricardo del: “Por San Juan de la Peña”, en *Argensola*, nº 2, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1950, págs. 194-196; ARCO Y GARAY, Ricardo del: “Noticias del Monasterio Moderno de San Juan de la Peña”, en *Argensola*, nº 6, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1951, págs. 178-181; ARCO Y GARAY, Ricardo del: *Fundaciones monásticas en Aragón*, Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1952.
61. Las fotografías de Francisco de las Heras y Ricardo Compairé sobre San Juan de la Peña se pueden consultar en el Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Francisco de las Heras A-12, B-15, B-13, B-14, B-19, D-08, V-65 y V-66 y Colección Ricardo Compairé 0698, 0704, 2945, 2946, 2996, 2997, 2998, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3616, 3617, 3618, 3620, 3621, 3622, 3623, 3625, 3634, C-351, C-598, C-693, C-703 y SN-14.
62. Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (AGA), Sección Cultura, F-140.
63. Queremos expresar nuestro agradecimiento a la familia Barles, en especial a Daniel Barlés y Elvira Báguena su amabilidad por permitirnos utilizar esta imagen.
64. Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Sicilia, 01.
65. REYERO, C. (2006) op. cit., p. 34.



## Ilustraciones:



1. BORDAS, Bernardo: Monasterio nuevo de San Juan de la Peña, 1724, grabado publicado en ALDEA, Fray Joaquín: Rasgo Breve de el heroico suceso que dio ocasión para que dos nobles Zaranos y amantísimos hermanos, los Santos Voto y Félix fundaron el monasterio de San Juan de la Peña, Descripción métrica de su antigua y nueva casa noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus Sepulcros Reales verdadero informe de sus incendios, y corto llano por sus infortunios, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1747, Ed. Facsímil, Zaragoza, Ed. Librería General, 1985, pág. 33.



2. PARCERISA, Javier: Monasterio nuevo de San Juan de la Peña, 1844, litografía incluida en el libro QUADRADO, José María: Recuerdos y bellezas de España, 1844, Ed. facsímil, Zaragoza, Librería Pórtico, 1974, pág. 44.



3. BIARGE, Fernando: Monasterio nuevo de San Juan de la Peña, fotografía, Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Fernando Birage FB 040.



4. LAS HERAS, Francisco: Pradera de San Indalecio en la que aparecen el Nuncio Ragonesi y el obispo de Jaca en su visita al monasterio nuevo de San Juan de la Peña, fotografía, Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Las Heras A 20.





5. BERITENS Y LACASA: Fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, fotografía, Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Beritens, Lacasa y Hermano 02.



6. Fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, fotografía, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares F 140



7. Fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, 1932, fotografía, Archivo particular de la familia Barlés.



8. Fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, 1950, fotografía, Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Sicilia 01.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El tejido histórico de la moda en tiempos de Isabel II de España

Ana Llorente Villasevil

Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen

La imagen pública de Isabel II fue un instrumento político que acabó convirtiéndola en uno de los personajes más controvertidos de nuestra historia. La moda, indumentaria y comportamental, participó de la diversidad de su extenso repertorio iconográfico, tanto visual como textual, como un mecanismo de representación de una reina que osciló entre los valores tradicionales del poder, y el liberalismo desprendido desde la constitucionalidad y desde su condición de mujer. El inicio de la democratización de los estilos, el rol de verdugo con el que se había definido al deslumbrante despliegue de los trajes y joyas reales tras el absolutismo y, sobre todo, la influencia de la burguesía desde su posición hegemónica, son los factores que determinarán una visión poliédrica de los discursos que la moda decimonónica construyó para el imaginario monárquico desde tres aspectos clave: el poder, el género y la nación.

### Abstract

*The public image of Isabel II was a political instrument that finished turning her into one of the most controversial characters of our history. Fashion, in its clothing and behavioural dimensions, took part of the diversity of her extensive iconographical repertoire, both visual and textual, as mechanism of representation of a Queen who ranged between the traditional values of the power and the liberalism detached from constitutionality and from her woman's condition. The beginning of the democratization of the styles, the hangman's role which had defined the dazzling display of royal gowns and jewels after absolutism and, especially, the influence of the middle class from its hegemonic position, are the factors that will determine a polyhedric vision of the speeches that fashion in the nineteenth-century constructed for the monarchy's imaginary from three key aspects: power, gender and nation.*

La moda es una herramienta social, política, económica, nacional y sexual. Transmite rango y poder, exhibe riqueza y delata la pobreza, grita identidades nacionales y construye o reconstruye el género. Todos estos aspectos, implicados en la codificación de los estilos predominantes que la conforman en cada momento, hacen de ella una fuente icónica más en la interpretación de los acontecimientos históricos y la convierten en un código complementario, cuando no clave, de dicha lectura. Aún más, siguiendo la corriente de interpretación simmeliana, si la dialéctica y seducción de la moda reside en su plena consumación en el cambio, al estudiar cómo se encomienda a “cubrir el desnudo” de los protagonistas de la historia durante periodos de crisis, transición o revolución, caemos en un campo en el que confluyen aspectos mismos de su idiosincrasia o esencia. Así, el mensaje que transmite la convierte en una representación absorbente y participante del imaginario de la época que, no obstante, trasciende cualquier posible anulación de subjetividades, las cuales, por el contrario, asumen los nuevos entornos en los que deben realizarse (1). Aceptando esa identificación convencional de la moda con la re-presentación, con la construcción de un disfraz para ese baile de máscaras que supone la sociedad, todas sus dimensiones se antojan reveladoras de la identidad y las circunstancias del sujeto que se esconde tras él.

En 1865, el fotógrafo Pedro Martínez de Hebert tomó una imagen de Isabel II junto a la de buena parte de los asistentes de un baile de disfraces que tuvo lugar en el Palacio de Fernán Núñez. La fotografía ilustra una de las mayores aficiones de la soberana como es la de ocultarse dentro de un traje cuyo fin como disfraz sería el de anular, y en último término, sustituir la identidad de su portadora (il. 1). Tal era esta tendencia en la reina que se han documentado anécdotas que narran la aparente frustración que sentía Isabel de Borbón cuando era reconocida tras la máscara. Efectivamente, en esos bailes que solían ser celebrados en el Teatro Real, su efigie, su figura, su empaque y, aún más, sus gestos, actitudes y modales, delataban a la soberana. Esta costumbre asociada a la indumentaria y enmarcada en la banalidad del ocio de las cortes absolutistas europeas, corrobora casi como una redundancia que, como apunta Scopa, la frivolidad no es más que el disfraz que adquiere la moda con el fin de ocultar «el hecho de que allí haya un discurso, justamente para preservar el decurso del cambio permanente y sus secretos, el cual puede conducirnos hacia una anhelo de que nada cambie» (2). Este deseo se hace asombrosamente patente en la imagen de la monarca, que en ausencia de la máscara pero en presencia del disfraz, no muestra desde la misma paradoja de la temática del traje ninguna intención de disimulo del porte real asociado a su rango. Efectivamente, Isabel de Borbón, la primera reina constitucional española, enfundada en un vestido de terciopelo con brocados que evocan motivos fantásticos, se representa a sí misma como una soberana de un mundo imaginario y se nos presenta con un halo de simulacro no ajeno a su verdadero destino y posición en España.

Instrumento defendido por los liberales como dique contra el absolutismo y por los moderados como símbolo de la tradición social de jerarquías y valores procedentes del Antiguo Régimen, lo cierto es que Isabel de Borbón creó en sí misma esa paradoja, una imposibilidad, una entelequia monárquica en un reinado que fue un campo de batalla entre el presente y el pasado, entre la modernidad y la antigüedad, entre el progreso y la tradición. Así sobrevivió en la corte Isabel II hasta 1868, flotando en un no-lugar,



en una “heterotopía” foucaultiana no exenta de un anacronismo decadente y de la desconcertante influencia de los códigos de una burguesía imperante. Comprobar cómo la multitud de discursos y fuerzas aparentemente opuestas se consuman en la imagen proyectada por la soberana como agente y receptora de tendencias refuerza la capacidad de la moda para manifestarse como una meta representación dentro de la imagen artística que, no obstante, trasciende la mera prenda. Efectivamente, las llamadas «modas comportamentales» (3) manifestadas en los gestos y las actuaciones que se insertan dentro de orientaciones sociales, políticas, filosóficas, literarias, o incluso científicas del momento, nos ayudan igualmente a entender cómo Isabel de Borbón sostiene un equilibrio entre el mantenimiento y la negociación, o en cierto modo subversión, de los límites de la representación tradicional de la jerarquía y de la condición femenina.

### **La retroalimentación de la moda en la sociedad: principales fuentes del traje y del comportamiento.**

Más allá de los estilos cambiantes de la moda, de su carácter destructor y reconstructor, y del porqué de su dialéctica e imposición, en la amalgama de factores que determinan su funcionamiento como sistema interactúan complejos discursos que dificultan el desciframiento de la “cuestión de la autoría” y del origen de la imposición de tendencias. Tras la industrialización este problema se vuelve más difuso ante una sustitución del mecanismo de difusión piramidal de la moda que no será de carácter caduco, como pudo suceder en otros momentos de la historia. Así, Isabel de Borbón se convirtió en la primera reina española sobre la que se consumaba un fenómeno internacional, clave en la moda decimonónica y perfectamente adecuado a su posición dentro de la monarquía constitucional: la progresiva pérdida de poder que habían ostentado las cortes sobre la moda como reflejo de la progresiva pérdida del poder efectivo de la monarquía. Esta situación trajo consigo un interesante desplazamiento del peso de las fuentes que tradicionalmente configuraban las tendencias en la indumentaria y en el comportamiento, lo cual influyó en una suerte de retroalimentación dentro del campo de la moda entre las distintas clases sociales. Los escenarios principales desde los cuales se difundían las novedades estilísticas resultan una buena fuente para examinar esta situación. En este sentido, el nacimiento de la prensa femenina, parcialmente especializada en moda, tendrá un papel relevante desde su posición como preludio de una difusión masiva de estilos que consumará, finalmente en el XX, el largo y complejo proceso de la democratización de la moda.

En España, la primera aparición de estas publicaciones data de 1820. Con un formato y contenido absolutamente dependientes de las pioneras parisinas, como “*Revue de la Mode*”, “*La Mode illustrée*” o “*Le moniteur de la mode*”, el número de títulos editados en nuestro país se multiplica desde 1829 a 1868. Revistas como “*El Correo de la Moda*”, “*Psiquis*”, “*El Correo de las Damas*” o “*La Violeta*”, se convierten rápidamente en el más importante artefacto de propagación de las tendencias presentes que provenían de París. La novedad de este medio de difusión de carácter literario residía en la sustitución de la inmediatez del vestido real, e incluso de su representación en la pintura, por el texto descriptivo o por el registro icónico de los figurines (4). Especialmente significativos en cuanto a la inserción de los diseños en un contexto son los grabados numerados, generalmente realizados por el pintor y litógrafo francés, Jules David, e importados de París. En ellos la prenda se representaba normalmente asociada a las actividades



diarias, de carácter privado o social, de las damas burguesas (il. 2). Por otra parte, esta literatura de moda estaba ligada al mecanismo de homogeneización diferenciadora predicada por la burguesía, situándola así en el centro de una actuación de transmisión de las connotaciones de clase a través del vestir. Tal interés estaba motivado por la necesidad de asegurar su permanencia como estamento legítimamente imperante a través de unos principios morales materializados, no tanto en una indumentaria como en los propios comportamientos que difundían a modo de pedagogía social entre las páginas de los relatos y crónicas que complementaban a estas publicaciones. De esta manera, conceptos como la “elegancia” o la “gracia” comienzan a poblar la conciencia social de un sector femenino que en apariencia está subyugado a sus dictados: «Ni una sola palabra se encontrará en nuestro *Corréo* que no vaya dirigida, que no esté exclusivamente dedicada á las Damas. Pues que nos hemos propuesto consagrar nuestras *taréas* á esta amable mitad del género humano, sería incongruencia reprehensible manchar nuestro papel con párrafos que no llevaran por único objetivo su instrucción y su recreo [...]» (5).

En cualquier caso, a través de estas publicaciones la moda era diseminada igualmente entre las clases medias y trabajadoras permitiéndoles cumplir con la conformidad de los estilos del momento gracias a la asimilación de los patrones, la adaptación a diseños más sencillos y la aplicación de tejidos más baratos. Se iniciaba, al menos formalmente, la desaparición de los códigos indicativos de la sociedad de clases, haciendo caer a la burguesía en su propia trampa a pesar de que, como señala Valerie Steele al analizar la moda victoriana, este proceso resulta un fenómeno complejo (6). De hecho, las evidencias de la diferenciación siempre estarán presentes en las prendas. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar uno de los episodios de inversión del sentido del gusto que han sacudido esporádicamente la historia de la moda, contradiciendo los postulados que sostienen que su dialéctica parte siempre desde las esferas altas de la sociedad. Así, la mirada ávida de las novedades se desplazaba progresivamente a las calles de un París que desde la modernidad baudelariana se alzaba como el exponente de la verdadera moda de la época. Era el momento en el que, tal y como llegó a suceder en el siglo XVI con la influencia de las cortesanas italianas, las clases inferiores impulsaban ciertos cambios en la indumentaria significativos en cuanto a ser manifestaciones de posturas políticas, artísticas o literarias. De esta manera, con su deseo de derrocamiento de los principios establecidos por la burguesía y tomando como sus musas a las exóticas *cocottes* como Liane de Pougy o nuestra Bella Otero, los artistas y escritores promovieron desde Francia esta inversión que aloja, al fin y al cabo, una pulsión erótica en la que germinaría tal revolución ideológica pretendida. Son los espacios urbanos aquellos en los que comienza a existir una ostentación subversiva en el vestir basada en la recuperación de la singularidad de carácter aristocrático que tanto inspiraría la obra de diseñadores de la *Belle Époque* como Poiret (7).

Dentro de este marco, mientras las prostitutas parisinas, a medida que avanza el siglo, se alzaban como dictadoras más o menos anónimas de la moda, desde el extremo opuesto las cortes europeas no abandonaron la costumbre de aportar nombres relevantes, que planteándose desde una perspectiva historicista, lo cierto es que han ejercido una función parecida a nuestros actuales iconos de la moda o *celebs*. Desde Cleopatra a María Antonieta - la cual eclipsó a uno de los primeros nombres de modistos que se empezó a reconocer, Monsieur Leroy - este fenómeno contribuyó en su momento a engordar la cuestión de la autoría aristocrática de las identidades indumentarias. Dentro del contexto europeo del

XIX, Isabel de Borbón, salvo en el caso de la mantilla que más tarde analizaremos, no logró la influencia personal de la carismática Eugenia de Montijo, a la que incluso se le llegó a atribuir la invención de la crinolina. Naturalmente, se mantenía la difusión del imaginario iconográfico de los miembros de nuestra corte, que tendría como modelo a la propia reina a través del grabado o de sus representaciones pictóricas y escultóricas, de carácter todas ellas predominantemente propagandístico. Además, penetrando con fuerza en el panorama de difusión de la imagen de la soberana se situaría la fotografía. Sin embargo, el nombre de Isabel II se proyectó tan sólo tímidamente entre el medio difusor contemporáneo por excelencia, las páginas de las revistas de moda. Lo hizo principalmente filtrándose a través de las crónicas de sociedad en las que se consumaba la vigilancia panóptica del vestir.

En efecto, la pasarela decimonónica de la que participaban los miembros de la corte en acontecimientos como los bailes, el teatro o los conciertos, trascendía a lo público, no obstante dentro de una atmósfera originaria de privacidad. De este modo, las prendas y accesorios allí exhibidos no quedaban reclusos a la esfera de la corte, donde lo verdaderamente importante era la pervivencia de la experiencia directa de la novedad del traje expuesto a la mirada del otro. Por el contrario, eran más o menos frecuentes los relatos en prensa de eventos, algunos de ellos solemnes como los funerales de los hijos de Isabel II, en los que la reina cobraba protagonismo: «Resonando aún en nuestros oídos el bullicio de tanta fiesta, cansada la mente de tantas impresiones, y el ánimo de tanta agitación, solo tomamos la pluma para complacer à nuestras amables suscriptoras, recordando à unas lo que hemos visto [...]. Las fiestas más notables han sido los bailes dados en el palacio de la Reina Madre. El del 4 ha *escedido* al del 26 de diciembre último, pues no recordamos hubiese en aquel tanta riqueza en los adornos y tanto gusto en los *trages*; los *habia* magníficos [...] Poco después de las doce llegaron SS. MM. La Reina y el Rey» (8).

Más allá de las detalladas pero muy ocasionales descripciones de la indumentaria específica de la soberana, estos rituales tradicionales que traspasaron las fronteras de clases e hicieron a la burguesía su practicante, mantienen a la moda en un papel de objeto susceptible de ser interpretado en términos spencerianos de competición e imitación reverencial movida por el deseo de demostrar la distinción personal. Debemos tener en cuenta en este punto que la indumentaria parte de la construcción convencional del cuerpo y que, como afirma Entwistle, aunque las teorías del panoptismo no fueron aplicadas por Foucault a la moda, no podemos prescindir de ellas en cuanto a la confrontación de la vigilancia del cuerpo como campo que recibe miradas divergentes que rechazan, aceptan, juzgan o halagan (9). Aunque poco importaba esto a Isabel II cuando las crónicas del momento apuntaban con mofa sobre los pronunciados escotes que lucía en los actos públicos: «Sin ser verdaderamente guapa de rostro era una hermosa mujer, capaz de despertar más deseos que pasiones en todo hombre que no fuera el “poquitacosa” de su marido. Tenía un busto exuberante que gustaba de lucir profusamente, hasta el punto de llevar los opulentos senos, en los vestidos de corte, casi fuera del corpiño» (10).

Estas observaciones poco inocentes por parte de sus detractores solían denotar cierta crítica a las costumbres indumentarias de la reina que pronto se deslizaban hacia la identificación con su tipificado estilo de vida nada ajustado a los convencionalismos morales de la burguesía. Por otra parte, en este contexto el hecho de que, como reclamo a las lectoras de tales publicaciones se hiciese notar la presencia

de su majestad como primera suscriptora, tenía más bien un carácter de negociación implícita con lo que seguía representando la aristocracia a pesar de su pérdida de poder y no significaba situarla en el centro de la codificación de la moda. El cumplimiento de esta función por parte de una regente en España murió con María Cristina, madre de Isabel, calificada como “la última Reina de la Moda”. Dada la situación, en la que la presión se realiza desde abajo y la burguesía afianza las austeras formas victorianas de la distinción, cabe plantearse cómo resolvió Isabel II unas líneas de tensión cuya primera consecuencia iba a ser la descodificación de los ostentosos signos tradicionales de poder.

### **La riqueza del poder**

En 1830, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias había sido retratada por Vicente López con un traje romántico, de lo que algunos han calificado como estilo neogótico, ricamente decorado con brocados plateados, y ataviada con un espectacular tocado de plumas sobre adorno de diamantes que viene a complementar el majestuoso collar (il. 3). Esta puesta de vestuario en un retrato oficial, ajustado perfectamente a las tendencias parisinas hasta en los complementos como los guantes, nos remite, a pesar de la cercanía de la actitud, a una exhibición de riqueza propia de las clases dirigentes del Antiguo Régimen que apenas entraba en conflicto con lo que se esperaba de la imagen de corte. Sin embargo, como en el resto de Europa, la sacudida que sufrió el absolutismo estaba llamada a modificar progresivamente la conciencia popular que se tenía de ella. Si bien es cierto que, como apunta Pablo Pena, la difusión en la literatura de moda de invenciones indumentarias procedentes de Londres era escasa frente a las de París (11), no lo fue tanto la aportación inglesa en cuanto a las orientaciones sociales y culturales imperantes que en última instancia habrían de afectar al vestir. Como consecuencia de ello, en Europa la austeridad victoriana no era sólo un instrumento de la doble moral burguesa para evitar la destructora indiscreción en la que había caído la monarquía destronada. Construía una nueva conciencia llena de contradicciones en torno a la proyección del imaginario de la clase dirigente.

En efecto, la dialéctica de la historia, más concretamente de la representada por el absolutismo, había conseguido situar a la indumentaria en un rol de verdugo. De algún modo, fue significativa la moderada asunción por parte de las clases poderosas con el paso del Antiguo Régimen al Nuevo, de la capacidad de la moda para evidenciar un lujo – germen de las malas costumbres del sistema absolutista – que se antojaba decisivo para delatar la ineficacia del mismo y predecir o promover su disolución. La demostración histórica más reciente que tenía el reinado de Isabel de Borbón en cuanto al peligro de la ostentación pública eran los mitos que acompañaron a este respecto la caída de María Antonieta durante la Revolución Francesa, y que todavía hoy se emplea como tesis del relato histórico en películas como la reciente y polémica visión de Sofía Coppola (il. 4). No obstante, aceptar e interiorizar por parte de la reina de España todo este proceso de transformación, suponía encarnar en su imagen la cesión de la soberanía a la nación, además de un proceso histórico que estaba marcando los planteamientos de igualdad de los ciudadanos desde el desarrollo de los Estados Generales en Francia y las Proclamación de las Cortes de 1780 en España, así

como la Constitución de la Monarquía Española. Pero más allá del relato político, una imagen adecuada a los nuevos tiempos hubiese sido la que demostrase en sus códigos una asimilación del peso del poder ejercido por la burguesía. Así, cualquier expresión comportamental o de indumentaria que se alejase de las directrices marcadas en aquel momento por la recia clase media suponía una trasgresión a los nuevos convencionalismos. Sin embargo, ni la burguesía escapó a la sed de lujo, ni la reina cedió del todo al ejemplo victoriano durante sus años de ocupación del trono.

A través de la moda han quedado demostrados determinados comportamientos de tradicional ostentación que condenaron a Isabel II a las duras críticas de sus contemporáneos. En 1842, las altas registradas en el Inventario General del Real Guardarropa de la Reina incluían para un solo año la adquisición de 142 pares de zapatos negros, 112 pares de guantes de piel cortos, decenas de sombrillas, pañuelos de batista y paños de lienzo fino, sombrillas y flores, entre trajes como un «vestido de terciopelo azul con guarniciones de piel de marta cibelina con su esclavina también guarnecida de la misma» (12). Por otra parte, los archivos de las cuentas privadas de la reina demuestran cómo Isabel II frecuentaba joyeros como los diamantistas Meller, Samper y Don Narciso Soria. Entre las múltiples compras que hizo a este último, que tenía su comercio en la castiza calle de las Platerías nº 81, la soberana adquirió «un alfiler de brillantes para señora», «pendientes de brillantes», «brazalete de oro y esmalte con brillante gordo» (13), entre otras alhajas que demuestran su fracaso al cumplir con el deber de encarnar esos valores morales que presionaban desde las facciones más liberales del estado político de la nación.

Esta acumulación de prendas y joyas no dejó de evidenciarse en las imágenes pictóricas. En 1850, Federico de Madrazo representa a Isabel II con un atavío de valor similar al que veinte años antes llevaba su madre en el retrato mencionado (il. 5). Enfundada en un traje azul de corte lleno de aplicaciones y pedrerías, luce alhajas que dan testimonio de sus elevados gastos anuales, entre las que destaca el famoso brazalete con el retrato de María Cristina y un collar rematado por una pieza que recuerda a la mítica y codiciada perla “Peregrina”, arrebatada al trono español por José Bonaparte en 1812. Una representación como esta, aunque cercana en la expresión y la espontaneidad con la que posa, alude a la implantada conciencia de lujo como afirmación del poder en el subconsciente de la monarquía, costumbre propia de los valores absolutistas.

Sin embargo, la observación crítica hacia esta costumbre de Isabel II que podía llegar a deslegitimar desde las facciones liberales su capacidad para encarnar a la monarquía constitucional, se vio complementada por un reverso protagonizado por la burguesía. Siendo cierto que toda afirmación de superioridad económica en la imagen comunica dominio político, por encima de discursos de la igualdad, aquella era consciente de que el estamento que concentra la riqueza se convierte en la auténtica soberana de la nación, lo cual condujo a una lógica admiración y aspiración hacia el lujo de materiales en tejidos y joyas. Esta perspectiva se fijó entre las líneas de las revistas de moda a la hora de describir las apariciones de la soberana ante la mirada pública: «llevaba nuestra soberana un precioso vestido de gasa blanca con encajes; un magnífico collar de brillantes, y en la cabeza un adorno de las mismas piedras formando estrellas, y rosas» (14). Este culto al lujo, asociado frecuentemente a las innovaciones que hacían furor en moda, fueron así objeto de la crítica de autores como Pérez Galdós, quien vio en estos fenómenos parte reveladora de

la naturaleza de la relación de la burguesía con la aristocracia. Así se desprende de obras como “*La de Bringas*”: «Pero un día vio en casa de Sobrino Hermanos una manteleta... ¡Qué pieza, qué manzana de Eva!- Rosalía cae paulatinamente en los cebos que va presentándole la Marquesa de Tellería- ¡Ah, si viera usted qué sombreros tan preciosos han recibido las Toscanas! Hay uno que es para modelo, divino, originalísimo, sobrenatural...» (15). El impulso al consumo suntuario de la burguesía demostraba que mientras la institución monárquica sobreviviese y mantuviese sus intentos de distinción, se filtrarían algunos de los códigos de su imaginario como patrimonio simbólico de un abolengo al que se aspiraría por la imitación. Uno de los ejemplos de esa codicia de equiparación con la aristocracia es el deslizamiento desde el mero comportamiento del consumo ostentoso a la eventual materialización de esa aspiración en códigos indumentarios, tal y como demuestran las ilustraciones en las revistas de los llamados “peinados a la reina” inspirados en los recogidos de la Emperatriz Eugenia de Montijo desde Francia (il. 6).

Por otra parte, las mismas revistas desde las que la burguesía publicitaba el culto por la apariencia se envuelven al mismo tiempo de un espíritu liberal al manejar ideas vinculadas a la Ilustración para llevar a cabo reflexiones sobre la verdadera naturaleza, objetivos y razón de ser de la moda indumentaria. Desde estos pensamientos parecía que la literatura femenina llegaba paradójicamente a las mismas conclusiones que formuló Veblen en torno al origen de la moda cuando desarrolló sus teorías críticas de la lasitud del gasto en materia de ostentación (16). De este modo, su ausencia del carácter utilitarista en sus manifestaciones, esto es, la superación de la fase de protección, tenía que conducir a una apariencia de respetabilidad que la burguesía asumió, no obstante, como un estadio que tenía que lograrse más allá del vestir. Es en este punto donde nace la contradicción por excelencia a la tendencia a la ostentación difundida piramidalmente desde la tradición de la diferenciación aristocrática suntuaria. Así, comienza a difundirse una de las orientaciones del comportamiento público social más decimonónico de la que Isabel II tomó partido: la moda de la caridad. Es desde esa paradoja que se transforma una virtud como la costumbre de la piedad, de la que la reina Victoria se hace abanderada, en una moda comportamental que alcanza verdaderas cotas de frivolidad.

Isabel II, en ese rol que tuvo regido por las obras legislativas y administrativas al respecto, no dejó de ser contingente de aquella paradoja controlada que es la doble moral de la burguesía. Se ha recurrido frecuentemente a la anécdota protagonizada por la reina al regalar a un indigente un diamante de su collar que se había caído en el plato de comida que le servía, demostrando paródicamente la inutilidad y la banalidad de estas costumbres piadosas. Otra cuestión bien distinta es si la soberana era consciente realmente del vacío que suponía entregar por la causa de la moda, unos instantes a la ayuda al desfavorecido y horas a la compra de diamantes. No obstante, lo cierto es que en esa posición simbólica, desde la que le tocaba actuar como reina constitucional, encarnó a la perfección lo que Gillo Dorfles sentiría en nuestro siglo como algo profundamente irritante: la conversión de un principio moral en moda cultural (17).

### **El género del poder**

Con su proclamación a los tres años de edad como segunda reina de España, Isabel de Borbón



recibió precozmente el estigma de la condición femenina. La soberana vivió su reinado con la espada de Damocles de aquellos que, reclamando el derecho al trono de su tío, utilizaban la condición de mujer para deslegitimarla en su ocupación del poder. Por otro lado, al margen de las luchas carlistas por la regencia, el contexto de la cultura del romanticismo en el que se desarrollaron los años de su mandato hace que cobre mayor relevancia la asimilación que hizo de los códigos indumentarios y de comportamiento asociados a la mujer de la época. Estos podrían constituirse como importante obstáculo para su validez como monarca dentro de la representación del poder mostrada ante la mirada pública. De esta forma, a partir de una corta edad, la contaminada atmósfera del androcentrismo decimonónico se filtró en el tejido del manto real de Isabel II haciendo de toda forma o actitud que revelase su sexo un arma de doble filo.

En los primeros testimonios iconográficos de una reina niña, Isabel se nos presenta ya ataviada con los códigos indumentarios femeninos. Es cierto que este imaginario de su infancia puede considerarse entroncado en la tradición anterior al siglo XVIII en la que el concepto de “ropa infantil” no existía y se confeccionaba para los niños versiones reducidas de la de los mayores. Así, en el XIX, las teorías ilustradas de Jean Jacques Rousseau, que tanto influyeron en la creación de unos vestidos prácticos y más cómodos para los pequeños, eran ideas que habían calado muy parcialmente en la conciencia que la sociedad tenía de la infancia. Sin embargo, salvo algunas excepciones como el retrato que le realizó Antonio María Esquivel, en donde prima la sencillez y la fidelidad a códigos propios de su edad como el acortamiento de la falda, la reina aparece en sus primeras imágenes con una sobrecarga inusual de códigos indumentarios femeninos encaminada a disfrazar y disimular la precocidad con la que alcanzó el trono frente a la oposición carlista. Es el caso de los retratos de Vicente López, Luis Cruz y Ríos, Madrazo, o los numerosos grabados como aquellos que ilustraban los “calendarios” y “manuales para forasteros”. En estos casos, más allá del relato del vestido propiamente dicho, este discurso político de justificación de la legitimidad del trono se acentúa con la desproporción en algunos de los retratos de infancia y juventud de las ostentosas joyas que la adornan (il. 7). Este código, aunque impropio para la edad, participa indirectamente en la codificación del género y directamente en el patrimonio simbólico del poder que analizamos con anterioridad.

Sin embargo, el romanticismo no jugó un papel a favor de la imagen de la mujer en la reivindicación de sus capacidades para ciertos cargos. Por lo que a la indumentaria se refiere, el análisis formal que realiza Valerie Steele del estatismo de la silueta en el vestido victoriano puede extrapolarse al caso francés como impositor en origen de estas líneas inmovilizantes para la mujer decimonónica. Efectivamente, al margen de las variaciones evidentes en los estilos, la estructura del cuerpo femenino que dibujaba la moda se resumía en dos conos unidos en la estrecha cintura encorsetada. Sin duda, la acentuación de las formas ampulosas de cuerpo y falda daban la sensación de extrema feminidad que hace que, como la autora, nos preguntemos: «*Did it express a denial of female sexuality or an exploitation of it or a combination of both?*» (18). Sin caer en la tipificada demonización de estas prendas, que por otro lado eran aceptadas como mecanismo simbólico de posicionamiento social por la mujer burguesa, lo cierto es que esa estructuración imposible del cuerpo codificada desde la burguesía - a la que habría que añadir la ampulosidad de las crinolinas de finales de los cincuenta y sesenta - preparaba a las damas para una actividad meramente social en la que debían desprender la belleza, elegancia y, por otro lado, la fragilidad adecuadas. A través de estos mecanismos, el espíritu del momento conducía así a reforzar en su imaginario la identificación de

la feminidad con un símbolo de debilidad en beneficio de la complacencia de las expectativas masculinas. Las corrientes estéticas exaltaban la incorporeidad y la indefensión como cualidades asociadas al género femenino: «*Tu es la plus belle des créatures! Je ne te donnerais pas, toi, tes yeux battus, ta pâleur, ton corps malade, je ne te donnerais pas pour la beauté des anges dans le ciel!*» (19). Esta debilidad, que iba asociada en la indumentaria a las formas del cuerpo pero aún más en las costumbres a la predisposición a agradar, era inaceptable cuando se ocupaba el trono de un país. Como sugiere Lola Gavarrón en el contexto contemporáneo: «La opinión pública - se supone - se enorgullece de ver a sus primeras damas bien vestidas [...] El electorado, sin embargo, esa planta carnívora que todo lo devora periódicamente, no parece pensar así, y pide “menos coquetería y más eficacia”» (20).

A pesar de esta difícil posición, en determinadas pinturas como el famoso retrato realizado por Winterhalter en la que, cercana y cálida con su hijo, se envuelve de cierta atmósfera doméstica, y fotografías como las imágenes tomadas por el infante Gabriel de Borbón, se comprueba que la primera reina constitucional, perseguida por el fantasma de la derogada Ley Sálica, no prescindió en ningún momento de signos convencionales de feminidad y coquetería como las cintas, los encajes, las joyas e incluso los abanicos, auténtico objeto fetiche de la mujer. De hecho, contrariamente a lo que se podría pensar, la literatura de moda, que promulgaba la pasividad del “bello sexo”, conciliaba a la hora de hablar de la reina la tendencia a la preocupación por el aspecto físico sin que esta acción conllevara una peligrosa merma de su capacidad para gobernar justa y eficientemente: «Una reina que *reune à* su poderío el del encanto de la hermosura, es dos veces reina, y hay que obedecerla y amarla; y la que manda así en el *corazon*, puede hacer de un pueblo corrompido un pueblo virtuoso» (21). En este sentido, no es casual que las revistas femeninas plagasen sus páginas de aquellos relatos que exaltaban la heroicidad de la mujer en momentos críticos de la historia. El “*Correo de la Moda*” crea una serie de episodios bajo el título genérico “Dichos y hechos de *mugeres* célebres” que propone una narración de la historia desde una sorprendentemente contemporánea perspectiva de deconstrucción de la visión masculina. No obstante, cabe señalar que, al igual que sucede en la pintura de historia, desde el “*Heroísmo de las salamanquinas*”, “*Juana de Arco*” o “*María Tudor*”, estos relatos tienden a asociar a la mujer con el martirio, normalmente de significado religioso. Sin embargo, son ya significativas frases como la que abre el primer número de una de estas publicaciones: «No nos cansaremos de repetirlo; la historia de la *muger* es la historia de la humanidad» (22).

De esta “historia de la humanidad” participaba Isabel II indirectamente a través de su identificación con la figura de Isabel la Católica en aquellos episodios que narraban los hechos de la primera reina de España. A su vez, la soberana constitucional era el tema central de crónicas como “*La Embajada Marroquí*”, en la que se contaba la llegada a la corte del príncipe Muley-el-Abbas (23). En el grabado que acompaña al artículo figura una representación ecuestre de la reina pasando revista a las tropas (il. 8). La imagen recuerda en parte al cuadro de Charles Porion Louis, “*Isabel II y Francisco de Asís pasando revista militar*”. La soberana asume su función vistiendo el traje militar de cuyo corte deriva el clásico “vestido de amazona”, siguiendo la tendencia de incorporación de códigos masculinos a la indumentaria de carácter deportivo, nada nueva entre las mujeres que han poblado las cortes españolas. Basta recordar retratos velazqueños como los de Margarita de Austria o Isabel de Borbón. Igualmente, muy parecida

es la asimilación de códigos de la indumentaria masculina en el llamado “vestido de viaje”, en base a la inspiración de elementos como la chaqueta de guardia francesa, el chaleco o la corbata. Sin embargo, en el caso de Isabel II, esta singularidad en la imagen de la mujer que podríamos calificar de cierto travestismo se deslizaba desde la indumentaria a la actitud asociada a ella.

Basta comprobar la asunción, como jefe militar, de unos modos masculinos en la actividad de pasar revista a las tropas, que tanto se alejan de las maneras que mostraba años antes la regente María Cristina al realizar lo mismo junto a su hija Isabel en una escena plasmada por Mariano Fortuny. Por otro lado, una de las aficiones que llevó al extremo la soberana fue la equitación - muy de moda entre la burguesía como así demuestran la difusión en figurines de estos conjuntos. Cuentan las crónicas que disfrutaba atemorizando con su impetuosa forma de montar y de conducir carruajes, conducta excesiva nada adecuada al estereotipo femenino. Tomando la afirmación de Pierre Bourdieu, para el cual la práctica intensiva por parte de la mujer de un deporte implica una transformación profunda de la experiencia de su propio cuerpo en la conversión «del cuerpo pasivo y manipulado al cuerpo activo y manipulador» (24), el límite al que llevaba Isabel II una afición como la equitación llegaba a suponer una negociación de sus fronteras que se explica en esa dualidad a la que se ve sometida toda mujer que se sitúa en una posición de un poder convencionalmente legítimo del hombre. Este sutil “travestismo comportamental” se convierte, en este contexto de la segunda mitad del XIX, en todo un manifiesto. A pocas décadas de que Virginia Wolf publicase su fabuloso *Orlando*, y de que Lacan cuestionase la construcción histórica del género en *Encore*, no se trataba del mero capricho de una reina. Comunica un mensaje bastante contemporáneo respecto de los futuros discursos feministas en cuanto al hecho de que la tela, el vestido, no es más que un disfraz portador en sus hilos de los valores asociados a su representación. Por debajo del traje pervive el “uno”, el que se reconoce más allá de la mirada del “otro”

### **Del vestido de la nación a la bandera española del exilio**

Como hemos visto, las grandes damas de la aristocracia y la alta burguesía se sienten atrapadas en la fascinación por el “vestido a la francesa”. Atrás parecía quedar el gusto por el traje español con el que se atrevieron a posar la reina María Luisa, la duquesa de Alba o la Marquesa de Santiago frente a los pinceles de Goya. Algunos estudios apuntan a 1851 como el año del destierro de una prenda como la mantilla, que había llegado a ser exportada durante los treinta a Europa (25), quedando aparentemente recluida a las apariciones públicas en determinados eventos populares y religiosos. Sin embargo, ejemplos como el de 1833 con el retrato de la Marquesa de Ulagares ataviada con basquiña y mantilla por Vicente López, el de María Cristina de Borbón al que hemos recurrido con anterioridad, así como la representación próxima al “majismo” de María Luisa Fernanda por Winterhalter, no serían los últimos retratos de miembros de la aristocracia en los que figuraban estos elementos. Por el contrario, Isabel II nunca llegó a abandonar unos códigos que aseguraban la singularidad nacional, ni mucho menos la única prenda con la que alcanzó un verdadero papel como portadora y difusora de modas: la mantilla (il. 9).

Directamente vinculado a la exaltación del poder real, los fabulosos bordados de leones rampantes y

castillos que adornaban los trajes de gala vestidos por Isabel II en algunas de sus representaciones, eran portadores de los firmes y tradicionales emblemas nacionales. Pero el sentir español de la época no lo transmitió dentro de la oficialidad de aquella iconografía. Los trajes de corte y las bandas de las órdenes de María Luisa, Carlos III e Isabel la Católica quedaban complementados frecuentemente con la blanca mantilla ceñida con diademas en las pinturas de Vicente López, José Gutiérrez de la Vega o Madrazo y Kuntz. Además, más allá de la reducción de la prenda española a la propaganda de su imagen pública, los retratos más cercanos de la reina no prescinden de este elemento. A ocho años de su huída, Francisco Alonso Martínez capta con naturalidad íntima y tintes burgueses a una Isabel II ataviada con mantilla negra mientras se entrega a la lectura, aparentemente ajena a sus obligaciones con el pueblo. Sin los juegos artificiosos que desprendía décadas antes la actitud derivada del “majismo”, en este sentido puede recordarnos a ciertas asimilaciones extranjerizantes de prendas españolas que denotaban imágenes como el retrato fotográfico de la Condesa de París de Martínez de Hebert. Sin embargo, dentro del propio carácter de la soberana y su particular compenetración con las clases populares, se demuestra una comodidad dada tal vez por una soterrada identificación que contrasta claramente con el aire de majestad que, a pesar de sus fotografías de estudio “más burguesas”, no perderá ni siquiera en su exilio en París.

Por otro lado, esos elementos castizos connotan un mensaje de lo femenino más ajustado a un estereotipo fuerte y decidido, esa “maja” que, no obstante, difundió exteriormente la imagen de la mujer española del romanticismo. Tal vez por ello, Isabel II se sintió más cómoda con una indumentaria que alcanzaría una mayor dimensión en su sentido nacional y patriótico cuando fuese lucida en las fotografías de sus últimos años. De hecho, a pesar de su supuesta decadencia, una prenda como la mantilla se convirtió en protagonista de las calles madrileñas durante el reinado de Amadeo de Saboya, cuando fue lucida con peinetas en las cabezas de las grandes damas de la corte, que se manifestaron así a favor de las tradiciones españolas en lo que vino a llamarse la “conspiración de las mantillas”.

### **La imagen en discordia (a modo de conclusión)**

En medio del vaivén político, los elementos que construyeron la imagen pública de Isabel II fueron definitorios a la hora de materializar un destino marcado tanto por los factores que no entraban en su poder controlar, como por su cuestionable voluntad para dominar la orientación de su reinado y de su propia vida. Examinada su proyección pública hasta la saciedad, su fatalidad para ser manipulada con interpretaciones políticas y lecturas encaminadas a acentuar el vaivén de la monarquía y su ineficacia como gobernante, ha hecho de Isabel II uno de los personajes femeninos más castigados y polémicos de la historia contemporánea de España. Confluyendo en ella una multitud de discursos complejos formulados en la tensión de signos aparentemente opuestos, especialmente referentes al género y al poder, la moda reforzó a través de la Reina su valor simbólico como representación de esa España que no supo y no pudo dirigir, de un país que iba perdiendo para sí mismo algunos de los elementos que vestían su identidad nacional para entregarlos a un proceso de internacionalización de las modas. Es tomada así como un artefacto activo en la representación de la soberana que, si bien depende directamente de sus impulsos como individuo hacia los que acusa una fatal indiscreción, lo cierto es que desde su posición difícilmente fue naturalizada

por Isabel II como un medio de expresión personal más que como un instrumento de propaganda al servicio de su reinado. Así se mostró como una receptora y no tanto como un agente activo, oscilando casi inconscientemente en un desequilibrio paralelo a las contradicciones que igualmente estaban expresando los estilos indumentarios y comportamentales en esta época compleja, en la que el concepto de la moda se estaba configurando tal y como hoy lo entendemos. Así funcionó Isabel II sobre la moda y la moda sobre Isabel II, en la imperfecta complementación que, no obstante, conduce a la identificación de ambas como opuestos. Mientras que la moda comienza a dar manifestación de su poder en la cultura y la sociedad, después de haberlo hecho políticamente y tras la aparición de ciertos movimientos que modifican el sistema tradicional en el que funcionaba, la primera reina desapareció entre las revoluciones de su país.

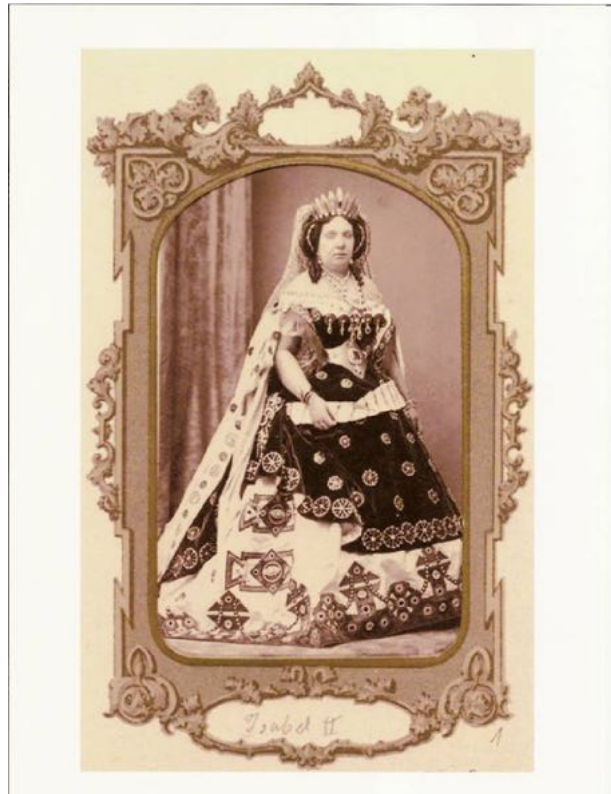


## Notas

1. Una de las lacras que ha sufrido la moda ha sido su reclusión a ser considerada únicamente materialización de un espíritu colectivo debido a la ubicación reduccionista de su raíz en el mero instinto de imitación como motor de la integración social. Esta línea interpretativa, a la que también se unen los estudios de orden económico de época victoriana, así como las sentencias marxistas en torno a la no existencia de pensamiento ni manifestaciones del mismo que escapen del mercado, ha contribuido a la subestimación del papel del individuo en la moda y, en cierto modo, a considerar que no transmite mayor discurso que el de la frivolidad.
2. SCOPA, Oscar: *Nostálgicos de la aristocracia*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2005, p. 51.
3. Vid. DORFLES, Gillo: *Moda y Modos*, Valencia, Engloba Edición, 2002, págs.187-189.
4. No es el objetivo de este estudio el análisis de las repercusiones de la literatura especializada sobre la significación de la prenda. A este respecto recomendamos al lector la obra clásica del análisis semántico de la moda de Roland BARTHES, *El sistema de la moda*, Madrid, Paidós, 2003.
5. “Introducción. La profesión de fe”, en *Correo de las Damas*, Madrid, Imprenta de Fuertes y Compañía, 7 de enero de 1835, p. 1.
6. Vid. STEELE, Valerie, *Fashion and eroticism: ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz age*, New York, Oxford University Press, 1985.
7. Remitimos al lector al excelente análisis que realiza en torno a la moda de fin de siglo SCOPA, O. (2005), op. cit.
8. “Revista de Salones”, en *Correo de la Moda. Periódico del Bello Sexo*, Madrid, Imprenta de Agustín Puigrós Vega, enero de 1853, p. 40.
9. Vid. ENTWISTLE, Joanne: *El cuerpo y la moda*, Barcelona, Paidós, 2002.
10. SAN JOSÉ, Diego: *Vida ejemplar de Isabel II: la Reina alegre y desaprensiva*, Madrid, Editorial Castro, (sin fecha), p. 42.
11. PENA, Pablo: “Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)” [en línea], en *Revista del Museo del Traje*, 2007, págs. 95-106. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-10-PPG.pdf> > [Consultado: junio de 2008].
12. “Altas en el Inventario General del Guardarropa de las ropas y otros efectos pertenecientes a S.M. la Reyna D<sup>a</sup> Isabel 2<sup>a</sup> y su hermana M<sup>a</sup> Luisa Fernanda”, Madrid, Archivo General del Palacio (AGP), Sección Administración, Legajo 766, (5/11/1842).
13. “Alhajas de Plata”, Madrid, Archivo General del Palacio (AGP), Sección Administración, Legajo 700, (1843/44).

14. *Correo de la Moda* (1853), op. cit, p. 40.
15. PÉREZ GALDÓS, Benito: *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 98-103, citado por M<sup>a</sup> Ángeles Gutiérrez García en SOLER FERRER, M<sup>a</sup> Paz y M<sup>a</sup> Ángeles Gutiérrez García: *De crinolinas y polisonas*, Murcia, Comunidad Autónoma Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Dirección General de Cultura, 2005, p. 14.
16. Vid. VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.
17. Dorfler, G. (2002), op. cit.
18. [¿expresan una negación de la sexualidad de la mujer o una explotación de ella, o una combinación de ambas?] STEELE, V. (1985), op. cit. p. 86.
19. [tus ojos derrotados, tu palidez, tu cuerpo enfermo, no los cambiaría por la belleza de los ángeles del cielo], en BARBEY D'AUREVILLY, Jules: *Lea*, 1832. <[http://ourworld.compuserve.com/homepage/bib\\_lisieu/lea01.htm](http://ourworld.compuserve.com/homepage/bib_lisieu/lea01.htm)> [Consultado: mayo de 2008].
20. GAVARRÓN, Lola: *La Mística de la Moda*, Valencia, Engloba Edición, 2003, p. 105.
21. A.P: “Historia de la Mujer. Su importancia”, en *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda. Periódico de Literatura, Educación, Música, Teatros y Modas*, Madrid, 16 de octubre de 1853, p. 298.
22. “Instrucción. Historia de la muger”, en *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda. Periódico de Literatura, Educación, Música, Teatros y Modas*, Madrid, enero de 1853. p. 1.
23. PRICHARD, Felix: “La Embajada Marroquí”, en *La Moda Elegante. Periódico de las familias*, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 14 de marzo de 1861, p. 88.
24. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2005. p. 88.
25. PENA, P. (2007), op. cit. págs.103-104.

**Ilustraciones:**



1. MARTÍNEZ DE HEBERT, Pedro: Retratos de S.M. la Reina D<sup>a</sup> Isabel II Duques de Montpensier y otros personajes de la época, con trajes fantásticos e históricos que hicieron en el baile de los duques de Fernand Núñez, 1865, fotografía, álbum terciop. enc. aplic. madera, 1113496, 25x16 cm., Madrid, Real Biblioteca, Fot. 10185258.



2. La Moda Elegante. Periódico de las familias, 1863, litografía, Madrid, Biblioteca Nacional, Z/3518, p. 9.



3. LÓPEZ, Vicente: María Cristina de Borbón, Reina de España, 1833, óleo sobre lienzo, 96x74 cm., Madrid, Museo del Prado, N° de Inventario: P008650. Disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1318.htm>



4. LEIBOVITZ, Anne: Entourage, 2006, fotografía, Nueva York (Estados Unidos), Vogue USA, págs. 642-643.





5. MADRAZO Y KUNZ, Federico: Retrato de Isabel II, 1847-1850, óleo, 144x105 cm., Madrid, Real Academia de la Historia, N° de Inventario: 149.

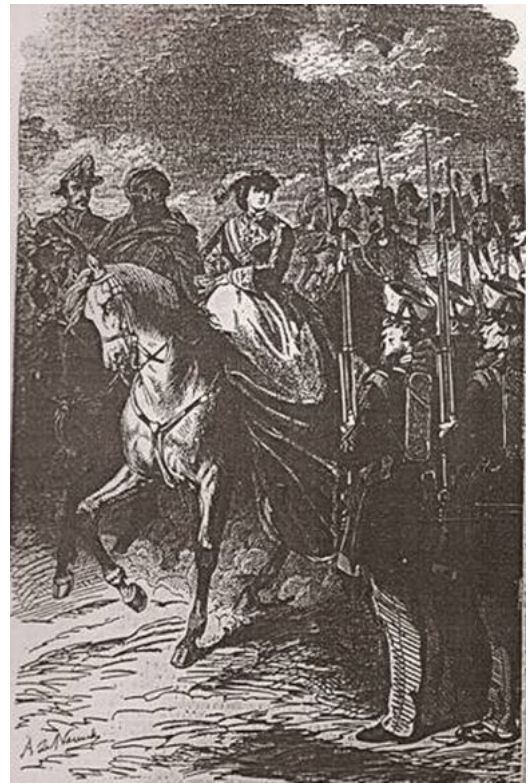


6. La Moda Elegante. Periódico de las familias, 1864, litografía, Madrid, Biblioteca Nacional, Z/3518, p. 69.

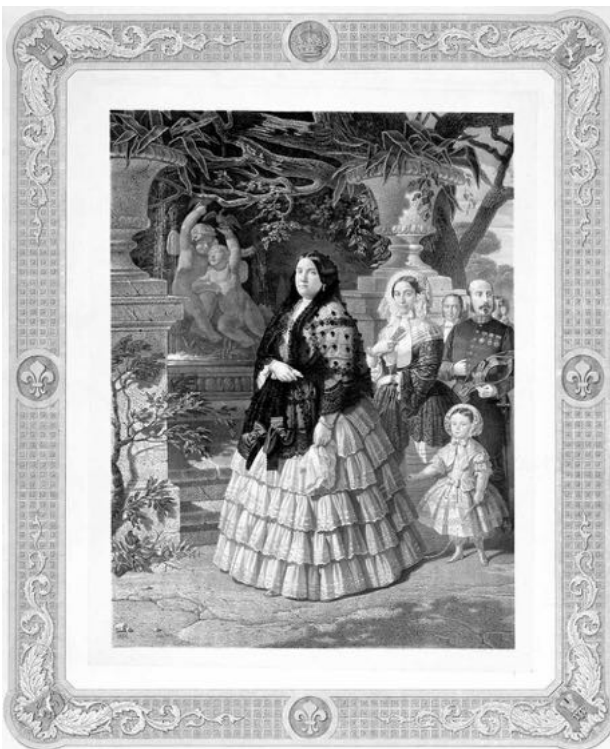




7. AMERIGÓ Y MORALES, Ramón: Isabel II, Reina de España, 1832, litografía, imagen 4,45 x 3,05 cm., Madrid, Biblioteca Nacional, ER1212. Disponible en: [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=397243&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=397243&custom_att_2=simple_viewer)



8. “S.M. la Reina de España pasando revista a las tropas, acompañada del príncipe Muley-el-Abbas”, publicado en La Moda Elegante. Periódico de las familias, 1861, tinta sobre papel, 18,5x12 cm., Madrid, Biblioteca Nacional, Z/3518, p. 88.



9. BLANCO PÉREZ, Bernardo: Retrato de Isabel II, Reina de España, 1848, litografía, imagen 6,28 x 5,14 cm., Madrid, Biblioteca Nacional, IH/4500/63 G. Disponible en: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1230368666666~514&locale=es&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true>



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Memoria y esperanza. Los contenidos vivos del proyecto. Notas preliminares sobre el pensamiento de Ernst Bloch desde la investigación sobre el diseño (1)

Miquel Mallol Esquefa

Universitat de Barcelona, Departament de Disseny i Imatge

### Resumen

El proyecto es un emblema del desarrollo de la modernidad. Sus límites expresan los límites de la razón instrumental desde el interior de su funcionamiento. El diseño nace como crítica práctica de la actividad proyectual y se hace cargo de sus límites. Después de anteriores estudios sobre el proyecto en la filosofía de Fichte, Brentano y otros autores, en el presente texto se proponen unos primeros apuntes sobre la filosofía de Ernst Bloch en relación al proyecto. Como ya señaló Maldonado la actividad proyectual es también vehículo de la esperanza. Y lo es no solamente en la forma de utopía sino también en el rescate del recuerdo de lo humano en el pasado, en la construcción de la memoria. Memoria y esperanza son los componentes vivos del proyecto en la crítica determinación del diseño.

### Abstract

*The project is an emblem of the modern development. His limits express the limits of the instrumental rationality from the interior of his work. Design is born as a critique of the project activity and takes charge of his limits. After previous studies on the project in the philosophy of Fichte, Brentano and other authors, the present text propose a few first notes on the philosophy of Ernst Bloch in relation to the project. Maldonado explains that the project activity is also a vehicle of the hope. But it is not only in the classic form of utopia but also in the rescue of the human thing memory in the past, in the construction of the memory. Memory and hope are the alive components of the project in critic determination of design.*

## Introducción

«Un toque de nudillos en la puerta que nos despierta o que nos sustrae de un arduo trabajo, no sólo nos sobresalta, sino que nos fastidia y nos debilita. De la muerte se puede decir algo parecido a esas interrupciones. El trabajo arduo no basta para absorberla, sino que nos hace más sensibles a ella. (...) Uno nota que le queda mucho por hacer, nota que no va a acabar como le gustaría. No es siempre el esperado quien llama a la puerta» (2).

Este pequeño texto de Ernst Bloch de su libro “*Spuren*” resume las reflexiones que se pretenden presentar a continuación. El espacio cerrado de la reflexión como posibilidad de su existencia material, como inquietud de “autoconstitución”. Algo que también recordaba Enric Miralles hace unos años en un debate con los fabricantes de mobiliario urbano y sus catálogos de productos, muy bien presentados pero que de hecho daban un debilitante golpe de nudillos a la puerta del trabajo proyectual del diseño. Pero no se trata sólo de una simple molestia operativa sino de la cercanía de la muerte a la que tan frívolamente creemos poder abstraernos en el sometimiento a lo público y convencional. Algo muere cuando nos dejamos llevar por los vientos que atraviesan nuestro recogimiento «la pregunta por nosotros es el único problema, la resultante de todos los problemas del mundo y el ajuste consigo mismo» (3).

Una ponencia sobre el diseño no es intempestiva en un congreso de historia del arte. Los estudios sobre la historia del diseño nacieron fuertemente ligados al saber de la historia del arte y de la arquitectura, y ya es muy conocida la estrecha vinculación de los primeros momentos del diseño con la nueva modernidad que estaba naciendo paralelamente en el arte. Incluso podría defenderse que la conciencia de que el diseño es una actividad específica la construyeron precisamente los primeros estudios sobre su historia vinculada al movimiento moderno del arte. Es cierto que algunas de las actuales tesis sobre la historia del diseño pretenden delimitar mucho la mirada que lo convierte en una especie de rama de la inquietud cultural artística y nos muestran más las dependencias a los juegos externos de circunstancias sociales, económicas, tecnológicas, comerciales y de las formas de la vida cotidiana que actúan en su desarrollo histórico desde su nacimiento.

Lo que para Pevsner (1902 – 1983), en los inicios de la historiografía del diseño (1936 - 1949), era una vindicación forzada del funcionalismo como principio “delimitador” de su particularidad hoy se ha convertido en un amplio abanico de estudios sobre los usos de los artefactos de la vida cotidiana. Esto también ha ocurrido en la historia del arte y las investigaciones fuertemente marcadas por una posición socio-política de Arnold Hauser (1892 - 1978) han sido remozadas hoy como estudios positivos sobre los usos de la cultura y las redes sociales. Pero en el caso del diseño esto se ha exagerado mucho más con el superficial supuesto de su entrega a lo meramente convencional: la exteriorización del diseño y del arte utiliza hoy la confusión entre los términos “proyecto” y “diseño” para extender los límites de la actividad del diseño a ámbitos abstractos, meramente técnicos o de gestión. Pero, basta una mirada atenta

al quehacer del diseño para constatar una vez más que la “plástica” continua siendo uno de sus terrenos propios y que esto lo comparte con las artes plásticas con la misma tensión que éstas y con todas las otras formas de arte en tanto debate de material signifiante, de potencialidad de realidad humana. Arte y diseño son dos actividades distintas, pero ambas navegan por las mismas inquietudes. La experiencia del diseño y su historia también pueden aportar cuestiones de interés para los estudiosos del arte.

### **El sentido de la pregunta por la esperanza en el diseño como actividad proyectual**

La afirmación teórica del diseño como a inquietud cultural es una constante de su historia. El hecho reiterado de la indeterminación de esta especial actividad ‘proyectual’ es lo que la mantiene vigente, cada vez que aparece una situación en la que es necesario que tome partido y se “comprometa” en ella. Inútilmente se moviliza la violencia, con razón “desesperada”, que pretende estabilizar el diseño como cultura de una forma muy específica de transacciones profesionales, técnicas o académicas. Cuanto más se consiga el necesario acuerdo convencional respecto al ámbito y las formas de aplicación del diseño, más se “necrotiza” el impulso que “promueve” su intervención en cada caso concreto. Sólo si se parte de la aceptación tácita y expectante del *faktum* de la indeterminación, el esfuerzo de construcción de una coherencia teórica para cada posibilidad del diseño puede esperar su intensidad cultural.

La observación de los antiguos artefactos, en vez de concluir el reposo de su catalogación abstracta, puede reencontrar la extrañeza de su “pro-puesta”, la confianza que tenían de conseguir una forma de cultura. En ellos habría podido residir algo más que la repetición de un formulario técnico operativo, podrían responder a pretensiones que no eran asimilables a compromisos establecidos y convencionales. Como si en la oscuridad y el silencio del fondo marino, observáramos en los restos del Titanic los vitrales que todavía están enteros y, — antes que la corrosión natural acabe con ellos o los saqueadores mercadeen con la memoria — fuéramos capaces de reconstruir el particular deseo de sentido que movía las manos que los construyeron y ornamentaron. El carácter material de los antiguos artefactos, — con el rastro de su elaboración manual o industrial — hace de espejo para la reflexión sobre el legado que obliga a asumir la actual indeterminación como fundamento de la pretensión de coherencia de cada proyecto en desarrollo. Los muertos nos exigen el prodigio de una nueva posibilidad efectiva, la vida.

El esfuerzo teórico que acompaña siempre el diseñar aporta el entusiasmo para la posibilidad de lo que va a resultar en el desarrollo del proyecto. Esta es la propuesta reiterada hasta la saciedad — llegando incluso la incomprensión de los avatares concretos del diseño — que señala Gui Bonsiepe en todas sus intervenciones, intentando superar la paralización que parece llevar en lo público la conciencia de las contradicciones del proyecto en la sociedad capitalista. Es la esperanza del proyecto implicado pero liberado de la utopía concreta que lo paralizaría ante su imposibilidad: comprometerse, exponerse, proyectar son los gritos de esta esperanza expresada en lo público cuanto no cree ya en lo progresivo o en la reflexión de la búsqueda de la coherencia interna.

La teoría hace posible el diseñar porque hace posible el movimiento del proyecto contraponiéndolo



a la seducción de la idea fija no revisable en la lógica de una mera representación de resultados. Pero ninguna de las tesis teóricas, en su mismo dominio, aceptará nunca abiertamente el carácter irreductible de la indeterminación del diseño porque está a su vez seducida por su propia lógica como si se tratara de la proyección de una ley de armonía general previa a la partitura que se va escribiendo. El conocido modelo que afirma la existencia de una caja transparente y una caja negra en el proceso de diseño quería ser consecuente con la reiterada necesidad de reformulación teórica del diseño; acomoda la indeterminación en un espacio determinado de lógica opaca, ámbito de creencia en el que no solamente aparece lo inexplicable sino que nace el sentido en alguna idea o en algún axioma teórico fundamental. Pero, la opacidad o la transparencia de una cosa sólo se puede afirmar desde el exterior; en el proceso de diseño esta distinción es imposible ni como recurso de consuelo.

El diseño es una actividad colectiva y necesita explicarse en todo momento, asumir un compromiso públicamente censurable y por éste motivo se arma de tesis de todo tipo que lo muestren imperturbable frente a los cálculos técnicos, económicos, funcionales y socio-políticos. La propuesta de analogías con la estrategia militar o la afirmación obsesiva del activismo proyectual contra todo tipo de conciencias nihilistas no son ejemplos contingentes o espurios de teoría, constituyen el fundamento de su desarrollo, norma general en la que se convierten las coherencias propuestas.

Este es el filo cortante del diseño y de su teoría. Pero la aceptación de origen del carácter cultural del diseño en el esfuerzo por articular su indeterminación en un proyecto factible debería asumir también todas sus consecuencias del hecho de ser incluido en el mundo de lo que llamamos cultura. Su vinculación ya no se limitaría a la comparación con las artes plásticas sino también con todas las otras formas del arte, y, sin olvidar tampoco ni la historia, ni la filosofía, ni la religión. A nuestro entender esto es lo que nos señala Tomás Maldonado en uno de sus más vibrantes textos "*La speranza progettuale. Ambiente e società*", de 1970. En un momento en el que el progreso en las sociedades occidentales (Estados Unidos de Norteamérica, Europa occidental y Japón) ya no puede ver claramente el progreso en la industrialización de bienes de consumo, — en el que ya no se venden el coche ni el frigorífico sino segundos coches y segundas frigoríficos, con el consiguiente aumento exponencial de destrucción del medio ambiente humano natural. El nuevo progreso hay que reinventarlo como crítica a la idea anterior, como "pesimismo constructivo", como "desesperada esperanza", como "la proyectación". Y este nuevo proyectar (4) se va a debatir con las posibilidades de vinculación a un cambio efectivo y, sobre todo a su misma posibilidad de un momento autónomo en su quehacer.

«El problema no es por cierto nuevo. En el fondo, éste es el escollo filosófico hasta ahora insuperable contra el cual, en los últimos veinticinco años, se han estrellado todos los que quisieron cambiar el mundo sin cambiar el propio oficio. Cuando un proyectista, por ejemplo un arquitecto, está persuadido de poder contribuir, en cuanto proyectista, a la transformación de la sociedad, puede actuar en este sentido sólo en la medida en que confía en una relativa autonomía innovadora de su trabajo. Es equivocado pensar, ya lo hemos visto, que la Proyectación constituya una alternativa a la Revolución, pero es igualmente equivocado querer negar a la Proyectación toda posibilidad de autonomía» (5).



Con respecto a eso recordamos aquí una propuesta ya indicada en anteriores textos (6) que si concebimos el diseño como aquella labor proyectual que asume este tipo de debates críticos, podemos encontrar en su desarrollo la necesidad de cumplir, junto con otras, la condición de un momento de autonomía de autoreflexión y que ahora formulamos en el sentido de momento de esperanza, es decir de coherencia interna. Es esta posibilidad que creemos encontrar en la obra de Bloch como hecho antropológico, como substrato fundamental de toda utopía.

### **Memoria y esperanza**

Hablar de esperanza es sumergirse en parte en el sentido que le ha dado la cultura cristiana desde san Pablo (7) a una de las tres formas de comprensión de Dios. La tríada teologal, fe, esperanza y caridad forman tres modos de virtud, de acercamiento a la divinidad. Cada una de ellas podría ser representante del conjunto (8), pero precisamente la esperanza establece de manera mucho más clara la división de caminos entre la indeterminación de la promesa divina de Israel y la realización de la salvación cristiana como designio de Dios, como esperanza colmada, viva y escatológica.

En la tradición española moderna, el tratado sobre la esperanza que probablemente más a influenciado es “La espera y la esperanza” (9) de Pedro Laín Entralgo de 1957 que posteriormente tuvo varias revisiones (10). Sin pretender un resumen de estas obras en las que el autor lleva a cabo una revisión de la aparición de la esperanza en la cultura humana, especialmente la religiosa, se puede afirmar que su visión se centra en la idea de esperanza que precisa de criterios transmundanos para decidir el desarrollo adecuando de lo que está generando en utopías y proyectos para poder aceptar la “peculiar forma de su verdad” (11). Sería incorrecto, sin embargo considerar que la visión religiosa, especialmente la católica, explica totalmente la propuesta de Laín Entralgo. El científico humanista, médico de profesión y estudioso especialista de la historia de la medicina, lleva su reflexión sobre la esperanza y el esperar humano mucho más allá de la simple aceptación de un destino transmundano. La esperanza lo es siempre de un alguien concreto, singular diríamos, como realidad psico-orgánica, como conciencia capaz de preguntas y proyectos, pero también — en el sentido de lo que nosotros hemos llamado emblema del proyecto — la esperanza lo es en tanto género natural, en tanto espera de toda la humanidad, en tanto «la especie *homo sapiens*, en este caso *homo humane sperans*, del género *homo*» (12) y, por último es espera de toda materialidad de toda aptitud potencial del universo. «Bien podría ampliarse, en los umbrales del siglo XXI, la consigna que en el comedio del siglo XIX lanzó Carlos Marx a los proletarios y decir, sin grito: “¡Esperanzados y desesperanzados de todo el mundo, uníos!” ¿Para qué? No para hacer de la tierra un Paraíso, que esto nunca será posible, sino para el logro de una meta más modesta, pero más humana: que el hombre sea hombre para el hombre» (13)

## Endlose Treppe (14)

La precaución indispensable en una investigación sobre la caracterización del proyecto en la filosofía y en la influencia de esta en el debate del diseño ya ha sido señalada en las anteriores entregas del presente estudio. La reflexión filosófica no permite en ningún caso ser estudiada sin entrar en el abismo de sus argumentaciones. Y en el caso del diseño, por sus mismas inquietudes de desarrollo práctico inmediato, el peligro de convertir a la filosofía en mera teorización de soporte es demasiado elevado. Basta releer muchos de los textos que proponen desde el diseño una relación significativa entre alguna corriente filosófica como para comprobar con mucho pesar como muchos de los términos elaborados en el trabajo filosófico son utilizados sin rubor como meras piezas de juego para el engranaje de emotividades para la gestión financiera o para la publicidad. El mismo término “concepto” ha sido usado en muchas ocasiones como mera imagen de una pantomima de un supuesto cálculo riguroso.

Si era necesario señalar este hecho al tratar con la filosofía de Fichte o Brentano, autores revisados a partir de las indicaciones de Jean-Pierre Boutinet y cuya lectura ya ha tenido en muchas ocasiones la oportunidad de ser debatido en medios especializados, en el caso de Ernst Bloch la precaución se vuelve casi paralizante. La gran cantidad de textos para realizar una pormenorizada lectura y estudio, la actualidad incontestable de sus inquietudes antropológicas y políticas, la gran cantidad de temas de muy notable significación — utopía, religión, política, formas de cultura, etc. — y, a su vez, la falta de suficiente revisión en lengua castellana (15) dificulta la adopción de interrogaciones que permitan asegurar un mínimo interés en las lecturas a llevar a cabo desde nuestra investigación.

Una mirada simplificadora de la obra de Bloch considera en la mayoría de los casos a su extensa monografía “*El principio esperanza*” como una síntesis de su pensamiento. Sin embargo esta consideración olvida textos y debates que, en un primer arranque de nuestra investigación, Morin señalarse como también fundamentales. Ya es significativo, a nuestro entender que “*El Principio esperanza*” (1940 - 1955) parta de sus primeros trabajos del “*Espíritu de la utopía*” (1918). Y lo es no sólo por el cambio que puede significar el paso desde la reflexión sobre la Utopía (representación decidida de un mundo y de su coherencia, con el peligro del decisionismo fascista) (16) a la reflexión sobre la Esperanza (representación de una actitud o un estado); lo es también por la dependencia evolutiva en su trabajo del término “principio” desde el del “espíritu”, cambio que, por ejemplo, llena de dudas la interpretación y crítica que realiza Hans Jonas con su “*El Principio de responsabilidad*” cuya ética del futuro no nos parece comparable con la crítica antropológica de Bloch.

Para formular nuestras preguntas a los textos de Bloch partimos de la idea siguiente sobre el papel de la esperanza en la actividad proyectual del diseño: la esperanza como característica a recuperar del emblema del proyecto está vinculada a la condición de reflexión para la coherencia autónoma (17). Hay, por lo menos otras dos condiciones que hacen referencia al presente del contrato público del diseño y a la idea de progreso y ambas exigen la predeterminación de un presente o un futuro mediante fórmulas o representaciones establecidas. Sólo la tercera condición, la que exige una coherencia propia es verdaderamente proceso en acción sin determinación decidida posible. Lo que debe recuperarse en la actividad proyectual en tanto marco de coherencia autónomo es la actitud de espera de que esta autonomía

está en vías de reencontrarse, en vías de salir de su reflexión hacia el exterior de su posibilidad. El momento generador de posibilidades de la actividad proyectual, especialmente de posibilidades parciales es el que contiene la esperanza como actitud abierta y, en el mismo sentido abierta también al recuerdo de su propio recorrido en otros momentos. En contraposición a esta condición, las otras dos, la del presente público y la del progreso se encierran necesariamente en la determinación de estos recuerdos en una memoria, en la construcción artificiosa de esta memoria, de este contrato de este o aquel progreso. El diseño mira hacia adelante, así quiere su imagen, pero la posibilidad de su coherencia inmanente es una mirada de hacia el pasado para reencontrar no una memoria establecida por los discursos del progreso sino unos recuerdos que muestren su movimiento en el proceso. Recuerdo, esperanza y momento generador del proyecto caminan por el sendero que van abriendo en el proceso de autoformación concreta.

Esta ambivalencia entre proyecto progresivo y público y el proyecto autoformador parecería arbitraria en “*El Principio esperanza*” de Bloch, centrado en la realización material del socialismo como decisión de tecnología democratizada.

«Precisamente la contradicción entre la madurez de la producción, su forma hace ya tiempo colectiva y la anticuada forma de apropiación capitalista privada, es lo que pone de relieve el carácter absurdo de la economía capitalista. En tanto que es técnica para la alimentación, no para la muerte, la técnica puede decirse *cum grano salis* que es ya socialista, y que, por tanto, precisa menos de proyectos del futuro que la sociedad» (18).

Y también lo parecería para una concepción finalista del proyecto.

«No hay ningún impulso interior en sí que lleve a inventar algo. Para ello es siempre necesario un cometido que es el que hace fluir el agua sobre las ruedas proyectadas. Todo instrumento presupone necesidades precisas y tiene el fin concreto de satisfacerlas; en otro caso, no existiría» (19).

Sin embargo, también aquí, en tanto que proyecto en desarrollo social, la consideración del proceso y con él la búsqueda de coherencia interior señala la ambivalencia del proceso proyectual e incluso su aparente contradicción de sentido:

«Uno se siente siempre asombrado por el hecho de que el mayor odio puede, sin embargo, ser confiado. En esta situación se encuentran muchos de los soñadores aparecidos hasta ahora, los cuales, a final de cuentas, eran conciliadores. El mismo enemigo a muerte de la explotación, que acaba de describir su horror inmisericorde, se dirige a los explotadores y les propone que ellos mismos se supriman. Los utopistas condenan desde lo más profundo de su corazón la injusticia, desean la justicia, pero desde la cabeza — y en tanto que utopistas abstractos — tratan de construir el mundo mejor, y una vez más, desde lo más profundo de su corazón, esperan encender la voluntad hacia este mundo».

Ya muy cercano a la historia del diseño, podemos ver esta dialéctica también en el plano de la defensa de un pasado recordado y que al final de su desarrollo el proyecto acabará determinando una memoria modelizada.

«(...) La utopía de Ruskin y la utopía hacia atrás de Morris no eran en su intención político-reaccionarias. Lo que pretendían era el progreso desde un lugar abandonado, una reacción agrario-artesanal que señalara un nuevo comienzo transformador (...) Rara vez habrá revestido más gusto una ciudad utópica hecha artesanalmente que la ciudad que pinta William Morris, pero raras veces también se habrá dirigido a un público más reducido con su mezcla ingenua, sentimental e intelectual de neogótico y revolución» (20).

Pero quizás donde se propone de forma más clara este carácter reflexivo del proyecto es en la abertura del mundo que representa el intento de objetivación en la proyección imaginativa en el Renacimiento:

«Lo que hasta ahora sólo correspondía a la Catedral, la profundidad de la tercera dimensión, se hace ahora espacio pictórico: el mundo como nave principal. La profundidad puede llevarse también al plano pictórico, en tanto que éste aparece como una sección del cono de la visión; y es así que el espectador mira como a través de una ventana, y el plano pictórico mismo es como una ventana abierta» (21).

La mirada ‘interior’ del espectador y del proyecto de representación coinciden en señalar la posibilidad de esta coherencia objetivadora. A lo que podría añadirse que ya anteriormente se había desarrollado — de forma mucho más completa que la meramente instrumental del cono geométrico, en sí mismo un artilugio predeterminado — en los estudios pictóricos de otros autores en los que la composición del espacio tiene que ver también con los contenidos de lo representado. Un ejemplo de ello sería “*Georg im Kampf mit dem Drachen*” de Paolo Uccello (1470). Pero, es cierto, hay algo nuevo que Bloch considera: cuando el proyecto se vuelve el emblema de racionalidad de la civilización, de la misma civilización (“ajuste consigo mismo”) se asume en su “lanzar hacia adelante” el debate de la memoria de la esperanza humana, como es el caso de Thomas Müntzer, “teólogo de la revolución”. El diseño estaría comprometido en ello.

## Notas

1. El presente texto tiene sólo carácter de suma de apuntes. El largo trabajo que requiere el repaso de la vinculación entre los textos filosóficos y la teorización del diseño no permite que en estos apartados parciales presentados hasta ahora se pueda llegar todavía a la línea de rigor debido.
2. BLOCH, Ernst: *Spuren*, Berlin, Ed. Paul Cassirer Verlag, 1930 - 1959. Trad. Cast: *Huellas*, Madrid, Ed. Alianza Editorial & Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2005, p. 109.
3. «Die Frage nach uns ist das einzige Problem, die Resultante aller Weltprobleme, und die Fassung dieses Selbst». BLOCH, Ernst: *Geist der Utopie*, München und Leipzig, Ed. Duncker und Humblodt, 1918-1977 [(Zweite Fassung); *Gesamtausgabe 3*, Frankfurt am Main, Werkausgabe Edition Suhrkamp, 1977]. Consultada edición de Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, p. 260.
4. A nuestro entender éste es el tipo de presentación que nos propone Bozzano en: BOZZANO, Jorge Néstor: *Proyecto: razón y esperanza*, Escuela superior de diseño de Ulm, Buenos Aires, Ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998. EUDEBA. S.E.M.
5. MALDONADO, Tomás: *La Speranza Progettuale*, Torino, Ed. Giulio Einaudi Editore, s.p.a., 1970. Trad. Cast.: MALDONADO, Tomás: *Ambiente humano e ideología*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., 1971, p. 99.
6. MALLOL ESQUEFA, Miquel: *La nominació de l'artefacte en el Procés de Disseny*, Ed. <http://www.tdcat.cesca.es>. Tesi Doctoral. Dirigida pel Dr. Antonio Aguilera Pedrosa, Barcelona, Departament d'Història de la Filosofia, d'Estètica i Filosofia de la Cultura, Facultat de Filosofia, Universitat de Barcelona. Llegida el 14 de Setembre 2001.
7. LEON-DUFOUR, Xavier; DUPLACY, Jean; GEORGE, Augustin; GRELOT, Pierre; GUILLET, Jacques; LACAN, Marc François: *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, Ed. Les éditions du cerf, 1964. Trad. Cast.: *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona, Ed. Herder editorial. Barcelona, 1966, págs. 291 y ss.
8. DE UNAMUNO, Miguel: *San Manuel Bueno, mártir*, 1930.
9. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1957.
10. Antes del libro citado hubo una primera publicación de Laín Entralgo respecto al tema de la esperanza: LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La memoria y la esperanza. San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno*. (Discurso leído el día 30 de Mayo de 1954 en su recepción pública, por el Excelentísimo Señor Don Pedro Laín Entralgo y contestación del Excelentísimo Señor Don Gregorio Marañón), Madrid, Ed. Real Academia Española, 1954.



Pueden consultarse también obras posteriores: LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Antropología de la esperanza*, Barcelona, Ed. Editorial Labor, S.A. Ediciones Guadarrama, 1978. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Esperanza en tiempo de crisis: Unamuno, Ortega, Jaspers, Bloch, Marañón, Heidegger, Zubiri, Sartre, Moltmann*, Madrid, Ed. Círculo de Lectores, 1993.

11. LAÍN ENTRALGO, Pedro (1978) op. cit., p. 204.

12. LAÍN ENTRALGO, Pedro (1978) op. cit., p. 219.

13. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Esperanza en tiempo de crisis: Unamuno, Ortega, Jaspers, Bloch, Marañón, Heidegger, Zubiri, Sartre, Moltmann*, Madrid, Ed. Círculo de Lectores, 1993, p. 283.

14. (Monumento de Max Bill en Ludwigshafen am Rhein dedicado a la figura de Ernst Bloch. 1991).

15. UDINA I COBO, Josep Manuel: «Ernst Bloch, entre nosaltres. Butlletí bio-bibliogràfic (I): presència de Bloch (1885-1977) entre nosaltres en el centenari del seu naixement», en: *Enrahonar: quaderns de filosofia*, núm. 12., Barcelona, Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 1985.

16. BLOCH, Ernst: *Naturrecht und menschliche Würde*, Frankfurt am Main, Ed. Suhrkamp Verlag, 1961. Trad. Cast: *Derecho natural y dignidad humana*, Madrid, Ed. Aguilar, S.A. de ediciones, 1980, p. 152.

17. MALLOL ESQUEFA, Miquel (2001).

18. BLOCH, Ernst (): *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen*. Frankfurt am Main Ed. Suhrkamp Verlag. 1954 - 1959. (BLOCH, Ernst: *Gesamtausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, vol 5). Trad. Cast.: *El Principio Esperanza*, 3 vols. [1 - (Teilen 1a, 2a, 3a); 2 - (Teil 4a); 3 - (Teil 5a)]. Ver Vol 2., S.A. Madrid, Ed. Editorial Trotta, 2004, p. 230.

19. BLOCH, Ernst (1954 - 1959) op. cit., Vol 2. p. 229.

20. BLOCH, Ernst (1954 - 1959) op. cit., Vol 2. p. 184.

21. BLOCH, Ernst (1954 - 1959) op. cit., Vol 2. p. 378.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## En estat de joia. L'aixovar de Frida com amor al cos

Laura Mercader  
Universitat de Barcelona

### Resumen

En aquestes línies proposo una breu reflexió sobre el sentit de la pràctica de l'ornament en Frida Kahlo. Em baso en les propostes de les filòsofes que han interpretat l'ornament femení com una forma de jubileu al cos i a aquest com un espai de relació en genealogia materna.

### Abstract

*In these lines I propose a brief thinking about the sense of practice of the ornament in Frida Kahlo; based on the proposals of the women philosophers who have interpreted the feminine ornament as a way of joy in the body and this one like a space of relationship in maternal genealogy.*

Mirar, llegir i pensar Frida Kahlo s'ha convertit per a mi, des de ja fa un temps, en una preciosa lliçó de llibertat femenina. En motiu del centenari del seu naixement, en el context de la Universitat de Barcelona, vaig tenir l'oportunitat de posar sobre la taula una intuïció que havia tingut sobre el sentit de l'ornament (vestits, joies, llaços, flors...) en la seva vida i en la seva obra (1). Ara voldria reprendre-la, per exposar-la més que per desenvolupar-la.

La intuïció va ser fruit de l'atenta lectura del capítol sobre l'ornament femení del llibre *El cuerpo indispensable* de la filòsofa i historiadora María-Milagros Rivera Garretas (2). En ell, María-Milagros em va descobrir el doble significat que adquireix l'ornament segons situem la nostra mirada en l'ordre patriarcal o en l'ordre matern. En aquesta duplicitat significativa el que està en joc és l'autoria de la vida humana. Per tant, no es tracta ni d'una qüestió ètica ni estètica sinó eminentment de poder. Des del patriarcat, l'ornament s'entén com una desobediència a l'obra divina, això és, a la llei del pare; des de l'ordre simbòlic matern, l'ornament és indicador de l'amor a l'obra de la mare, és a dir, al cos. En el sí del sistema patriarcal, el debat sobre l'ornament ha tingut, per tant, com a teló de fons l'anul·lació de l'origen matern del nostre cos sexual. Aquesta cancel·lació, ha comportat, en la nostra cultura occidental i tota la seva àrea d'influència (també en el Mèxic hispànic), tràgiques conseqüències humanes (també naturals) en la construcció del cos com l'espai de la naturalitat i l'assimilació de la natura com el lloc de la mort.

A aquest últim respecta és molt eloqüent l'estudi de Roland Barthes sobre la joia a *El sistema de la moda* (3). Barthes afirma que la joia, en el seu sentit originari, ens connecta amb l'infern, amb la mort, això és, amb la inhumanitat, i que d'aquí que els homes ens deleguessin l'exhibició de la seva riquesa. No es tracta només de sexualitat, és a dir, de convertir-nos en objectes de desig, per tant; sinó de poder i de mort. Es tracta, de l'apropiació del principi de vida i la seva substitució pel principi de mort, el qual, com van veure les filòsofes Hannah Arendt i María Zambrano, és el que ha regit la filosofia occidental. Si la primera part de la significació, aquella que es vincula a l'excitació sexual, deixa als homes en estat d'imbecilitat o animalitat, ja que pressuposa una irresistibilitat, gairebé automàtica, davant un cos ornamentat de dona, la segona part restitueix als homes en el reialme de la humanitat, que en el patriarcat és sinònim del poder que significa el control de la vida. En el sistema de poder patriarcal i les seves institucions (per exemple, l'heterosexualitat obligatòria), l'ornament femení ha tingut varies funcions: des de la conversió de la dona en objecte de seducció o ostentació del poder masculí, a les mesures de control polític i social del cos i a la construcció d'identitats sexuades associades a la submissió de la femenina a la masculina.

Va ser gràcies a aquest desplaçament del simbòlic patriarcal en què em va situar la lectura del llibre de María-Milagros Rivera que vaig poder intuir aquest sentit originari de la pràctica d'ornar-se en Frida Kahlo. És imprescindible que sortim de l'horitzó del patriarcat perquè aflorin nous significats de la vida de les dones. I ho dic perquè en aquest cas concret, quan les dones hem reflexionat sobre l'ornament femení des dels paràmetres del patriarcat, immediatament ens hem desvestit. Ho van fer les humanistes del segle XV i XVI, després les feministes del XVII i XVIII, les sufragistes del XIX i les intel·lectuals del XX (4). En el context de la querella sobre l'accés a l'educació que van mantenir les dones europees durant l'època moderna, un dels arguments més recurrents (que tenia els seus precedents en els escrits dels homes en

època romana, en la institucionalització del cristianisme i en les lleis sumptuàries) va ser la relació entre l'ornament femení i l'excitació i incitació sexual.

Penso que l'ornament, ja sigui perquè forma part de l'ordre simbòlic matern com perquè en la cultura occidental ha estat vinculat quasi exclusivament al cos femení, és un element idoni per entendre com cada una de nosaltres, les dones, ens signifiquem a la llum de la diferència sexual. Que ens signifiquem no vol dir que siguem significat (5). És a dir, no es tracta d'anar a buscar el significat de la diferència sexual en l'ornament d'una dona, d'una obra o d'una època, és a dir, en allò ja donat, sinó en cercar com la diferència es fa significat a través de l'ornament. Crec que aquest procés hermenèutic de generació de sentit ens allibera, almenys a mi ho ha fet, d'haver d'estar contínuament atrapades en els límits dels estereotips, siguin els socials, els biològics o els culturals. En el cas de Frida Kahlo, per exemple, m'allibera d'haver d'estar justificant les possibles contradiccions entre la *garçonne*, la intel·lectual europea, la indígena mexicana o l'andrògina. M'allibera de la paradoxa en la que han entrat moltes intèrprets alhora de voler conciliar a una Frida transgressora dels patrons establerts i la impossibilitat (segons aquesta contradicció) d'escapar-ne. Dona era Frida. Com va viure en cada moment de la seva vida aquesta diferència és el que m'interessa. I com acabo de dir, el sentit de l'ornament, tant en el seu cos físic com en el pictòric, m'ha donat algunes pistes de com la va fer significat. És en aquest punt on vull reprendre aquella primera intuïció. No pretenc fer una lectura del significat precís dels ornaments en l'obra o en el cos de Frida, sinó obrir algunes vies de reflexió sobre el sentit d'aquesta pràctica en ella i en la seva obra.

Frida s'enjoïava per ella. Cap mediació masculina. Cert que volia agradar als homes i a les dones del seu entorn. Ho feia agradant-se. I, què vull dir amb això? El significat de la paraula "adornar", segons el diccionari, fa referència a servir a alguna cosa per atorgar-li un aspecte més bell o agradable a una altra la qual ja hi és. Això és, apel·la a intensificar la bellesa d'allò que ja existeix, desvetllant-la, fent-la visible, portant-la a la llum. Aquest acte implica estima per al lloc d'origen. L'ornament és un llenguatge que parla del cos i sobre el cos i alhora és una pràctica de cura i, com a tal, és un saber que ens ensenya a gaudir-ne i a conservar-lo. Agradar-se per tant, en el cas de Frida, no és un acte narcisista, en què l'altra es fusiona en ella, sense distància, sense diferència entre ambdós. Aquesta seria la forma de l'enjoïar-se "per a ella", en lloc de "per ella", un acte d'emancipació però no de llibertat femenina.

Situem-nos ara en un escenari llunyà a Frida, encara que contemporani a ella. Es tracta d'Auschwitz-Birkenau, el camp nazi d'extermini de les dones. Les protagonistes són dues recluses jueves: Liana Millu, la narradora italiana d'aquesta breu història, i Lily Marlene, el sobrenom de la seva amiga hongaresa, morta poc temps després. Ambdues companyes es retroben en el petit comando 110 del *Lager*. Quan Liana veu a Lily es meravella pel seu aspecte bonic i elegant, i li ho diu. Lily li somriu satisfeta i li comenta que la "*kapo*" la fa cosir els diumenges. Liana li respon que ella els diumenges només vol tancar els ulls. I acte seguit li pregunta: «¿per què hauria de voler estar guapa?», ja que, reflexiona..., al camp no ha d'agradar a ningú! Lily li respon ofesa: «per nosaltres mateixes!» (6).

Lily respon en plural. No diu «per mi mateixa», reforçant-se en l'aïllament o la contraposició amb la resta. Ni tampoc inclou la «a» de l'indirecte, és a dir, «per a nosaltres mateixes», que significaria afegir un instrument fora de si. Lily, per tant, no s'arregla ni per ella (per si, en l'aïllament o la contraposició) ni per

a les altres (lluny de si, en benefici d'altres) sinó per ella en relació a les altres. Lily es guarneix, la qual cosa allí vol dir, anar neta i polida, sense vestits estripats i amb els cabells endreçats, perquè és on ella ha trobat un lloc de llibertat femenina, per estar en la relació, que és l'única forma de l'estar. En l'estar som sempre en interrelació, i és en la relació on circula la vida. Naixem, això és, venim a la vida, en relació, en relació amb la mare. I aquest origen inqüestionable és el que Lily rememorava quan s'arreglava.

Enjoiar-se, ornar-se, vestir-se, en definitiva, apel·la a la cura del cos. El cos no és un objecte per manipular sinó l'espai on naixem a la subjectivitat gràcies a l'obra de cultura de la mare. El nostre cos, sigui del sexe que sigui, és en perpetu estat de relació, malgrat les diferències en les formes de relacionar-nos-hi que existeixen entre homes i dones en funció de la igualtat o diferència de sexe amb la mare (7). Hayden Herrera, una de les biògrafes de la pintora, explica que «*Para Frida, los distintos elementos de su vestuario integraban una especie de paleta, con base en la cual creaba todos los días la imagen de sí misma que deseaba presentar al mundo*» (8). Presentar-se al món vol dir participar d'ell, entrar en relació amb ell. Tenir cura d'aquesta relació passa per tenir cura d'una mateixa. La mateixa Herrera subratlla la capacitat d'escolta que tenia Frida. La facultat que tenia per acollir la veu (el cos de la llengua, la paraula incorporada) de l'altre. Herrera recull el testimoni de la seva amiga i pintora Fanny Rabel: «*No se concentraba en sí misma. Uno no se daba cuenta de sus desdichas y conflictos al estar con ella. Siempre estaba muy interesada en los demás y en el mundo exterior*» (9).

En Frida, aquest sentit primigeni de l'ornament, en tant que forma de jubileu al cos, una expressió simbòlica de l'amor per la vida en genealogia materna, pren una dimensió particular quan es pensa en relació al seu cos sofrent (víctima de la poliomielitis, d'un accident d'autobús, de dos avortaments i de múltiples intervencions quirúrgiques, l'última de les quals, l'amputació d'una cama). Tal com ella mateixa va confessar en alguna ocasió, Diego i el seu cos fràgil havien estat els seus grans dolors vitals (en ambdós casos, tant físics com psíquics). Però, ni el dolor per Diego va minvar l'amor que sentia per ell, ni els sofriments del seu cos van impedir que l'adorés i li rendís culte. Frida va demostrar l'amor pel seu cos ferit ornamentant-lo, en la vida i en la pintura, i pintant-lo en forma d'ornament.

En una carta que va escriure a Alejandro Gómez Arias, el seu amant de llavors, el 17 de desembre de 1927, durant la seva convalescència després de l'accident, Frida escrivia: «*Cuando tu vengas yo no podré ofrecerte nada de lo que quisiera. Seré en lugar de pelada y coqueta solamente pelada e inútil, que es peor*» (10). Després es resistiria a que la seva vida anés a pitjor. Amb cabelleres esculpides i ornamentades amb llaços, flors o *tlacoyals* (un tocat de llana negra que s'enrotllava en el cap com un torbà) i amb la coqueteria, que la va portar a decorar amb pintures la pell artificial dels corsés de guix que mantenien dreta la seva columna vertebral, Frida va cuidar el seu cos físic i espiritual. Com les carícies de la mare, amb les quals entrem per primera vegada en relació amb el món quan encara no existim com a subjectes (el que en termes psicoanalítics es coneix com la fase anterior al mirall), tal com explica la psicoanalista i filosofa francesa Luce Irigaray (11). A aquest amor, Hayden Herrera l'ha anomenat encobriment d'un cos impedit: «*quería ocultar sus cicatrices y su cojera. La envoltura, hecha con mucho cuidado, representaba un intento de compensar los defectos de su cuerpo y su sentimiento de fragmentación, desintegración y mortalidad*» (12). Quan no s'entén el cos com a obra de la mare, la vida, en la qual també s'inclou el dolor, és resistència a la mort, tal



com l'ha entès la cultura patriarcal. El títol de l'últim quadre de Frida, una naturalesa morta pintada amb la cama amputada i constreta de dolor al llit, es titula *Viva la vida*.

En cap dels estudis sobre Frida que he llegit he trobat la genealogia materna del sentit d'aquesta pràctica d'ornar-se. Espero que el descobriment d'una fotografia de Frida als 12 o 13 anys vestida de *tehuana*, com ho feia la seva mare sigui un inici per començar a fer dels vestits de Frida una traça en genealogia materna. Quan s'ha parlat sobre la significació del vestit en l'obra de Frida, s'ha posat més èmfasi en el paper fonamental de Diego Rivera en el canvi d'imatge de Frida (de l'intel·lectual europea a la sàvia indígena mexicana) i en l'actitud politicocultural, és a dir, anticolonial, d'aquesta pràctica. La primera posició l'encapçala la historiadora nord-americana Hayden Herrera, la segona, la israelita Gannit Ankori (13). Aquestes visions són producte de les dues principals claus interpretatives en què la historiografia sobre Frida s'ha aproximat a la seva obra, una és la eminentment psicobiogràfica i l'altra la cultural (14). La primera està subjecte a la biografia personal, la segona a la biografia nacional. Cap d'ambdues postures ha tingut en compte el simbòlic matern; o es nega, com és el cas de la psicologista, o aquest es substitueix per la cultura. La primera parteix de la idea de que l'obra diu la vida de l'artista tal com va ser en els fets. La segona entén que una obra és una construcció cultural on l'artista hi és només allà on decideix. En el cas de Frida Kahlo, i en particular pel que fa a la indumentària, la posició culturalista ha portat a les autores i autors a treballar-la des de diferents paràmetres: el de la reivindicació de l'anomenada "mexicanidad", el de la construcció de la seva imatge pública, el de la mascarada i el tema de l'androgínia (15). Aquí no em proposo negar-los sinó dialogar amb ells des d'un altre lloc. És a dir, pensar la indumentària de Frida més enllà de Diego si bé amb Diego, al marge de la mexicana però des d'ella, com una màscara que oculta per desvetllar, com un espai on el jo sempre s'està fent en funció de amb qui es posa en relació i on la pretesa androgínia desapareix quan es concep des d'un cos sexuat de dona en què amb la transversió masculina vol conèixer l'altre en moments de dificultat de la relació (16).

Hayden Herrera, recull unes paraules de l'artista on es refereix al seu canvi d'indumentària davant de Diego: «*En otra época me vestía como un muchacho, con pelo al rape, pantalones, botas y una chamarra de cuero. Pero cuando iba a ver a Diego me ponía mi traje de tehuana*» (17). En una carta escrita des de Nova York, dirigida a la seva amiga Isabel Campos, l'any 1933, Frida tornava a parlar del vestit de mexicana: «*ya me acostumbré a este vestido del año del caldo, y hasta algunas gringachas me imitan y quieren vestirse de "mexicanas", pero las pobres parecen nabos y la purita verdad se ven de a tiro feriósticos, eso no quiere decir que yo me vea muy bien, pero cuando menos, pasadera. (No te rías)*» (18). Aquests són els passatges que han portat a reforçar la idea de la mediació dita també subjecció de Diego Rivera tant en la construcció de la *piñata* Frida com en l'elecció de la pancarta política de la mexicanitat. Llegits des de la lògica patriarcal pot semblar que no incorrin al dubte. Frida coneixia aquesta lògica. Li ho va escriure al doctor Leo Eloesser el 1941. Li deia: «*Y tú sabes bien que el atractivo sexual de las mujeres se acaba voladamente, y después no les queda más que lo que tengan en su cabezota para poderse defender en esta cochina vida del carajo*» (19). Aquestes paraules són la conclusió a la qual arriba Frida després de descriure al seu amic l'actitud de Jean Wight, qui en aquells moments tenia com a hoste a la casa de Coyoacán: «*Esta Jean no tiene en la cabeza más que pendejadas, cómo hacerse nuevos vestidos, cómo pintarse la jeta, cómo peinarse para que se vea mejor, y habla todo el día de "modas" y de estupideces que no llevan a nada*» (20). Penso que aquestes paraules ens

han de fer reflexionar. Perquè ella va ser la primera en tenir cura del seu aspecte, en preocupar-se per fer-se i comprar-se vestits nous, en maquillar-se i pentinar-se. I respecta a la moda, l'any 1941 (data d'aquestes paraules), la seva imatge "exòtica" ja havia suggerit a la dissenyadora italiana Elsa Schiaparelli el model *La robe de Madame Ribera*, inspirat en els vestits de *tehuana* que li havia vist portar a París el 1938 (quant la preparació de l'exposició organitzada per André Breton a la galeria Renou et Colle), i un primer pla de les seves mans enjoiades havien estat portada de la revista *Vogue* el 1939.

Frida sempre va cuidar l'aspecte del cos. Ja el 1927, en dues cartes a Alejandro Gómez, escrites quan aquest era a Oaxaca, li deia que li comprés una pinta de fusta i preguntés per alguna recepta d'ungüents pels cabells. El 8 de gener li demanava: «*Tráeme si puedes un peine de Oaxaca de esos de madera, eh. Dirás que soy muy pedinche verdad*»; i dos dies després: «*Oye, a ver si por ahí entre tus conocencias saben de alguna receta buena para engüerar el pelo (no se te olvide)*» (21). Per Diego i per les seves amigues, sobretot per l'activista feminista i cantautora mexicana Concha Michel, la qual l'assessorava en la roba indígena, també es feia portar *rebozos* de Guatemala, *tlacoyals* de Guerrero i Cuetzalan o *huipils* de les regions de Yalalag i de l'Istme de Tehuantepec. Quan l'any 2004 es va obrir un dels armaris de Frida a la casa de Coyoacán (tancat fins llavors per ordre expressa de Diego), la descoberta de més de 300 peces del seu vestuari ha constatat la importància que donava Frida a la indumentària. Aquests ornaments estan sent restaurats per les germanes Magdalena i Denise Rosenzweig, expertes en tèxtil, estudiats en la seva dimensió etnogràfica per l'antropòloga Marta Turok i en la vessant estètica per la historiadora de l'art Teresa del Conde (22).

Per a Frida vestir-se era una cerimònia no una frivolitat. La periodista mexicana Elena Poniatowska ha recollit unes paraules de Frida en referència a l'acte de vestir-se: «*Vestirme es la manera de prepararme para el cielo*» (23). Hayden Herrera explica que es vestia com si cada dia es preparés per a una festa: «*Las personas que tuvieron la oportunidad de observar ese rito de vestirse recuerdan el tiempo i el cuidado que invertía tanto como su perfeccionamiento y precisión. Con frecuencia se entretenía con una aguja antes de ponerse una blusa, añadiendo un poco de encaje o cinta. La decisión de qué cinturón usar con una falda representaba un asunto serio "¿Sirve?", preguntaba. "¿Se ve bien?"*» (24). Aquesta mateixa solemnitat en l'acte de vestir-se és la que relata l'escriptora Laura Esquivel en la seva novel·la sobre Malinalli, l'esclava de Cortés que va servir d'interpret a les tropes espanyoles: «*Los huipiles hablaban. Decían muchas cosas de las mujeres que los habían tejido. Hablaban de su tiempo, de su condición social, de su estado civil, de su conexión con el cosmos. Ponerse un huipil era toda una iniciación, al hacerlo uno repetía diariamente el viaje interior hacia el exterior. Al meter la cabeza por el orificio del huipil, uno transitaba entre el mundo de sueños que está reflejado en el bordado hacia la vida que aparece en cuanto uno saca la cabeza. Ese despertar a la realidad es un acto ritual matutino que recuerda día a día el significado del nacimiento*» (25). I és que en el món indígena del Mèxic prehistòric el vestit de les dones custodiava un ceremonial de connexió amb el cosmos. Les cerimònies són rituals de participació en entitats altres. Funcionen com a eines d'interrelació. El vestit, en aquest context va ser un dels elements que va tenir Frida per entrar en relació amb el món. La riquesa del seu armari, penso que, al marge de significacions d'identitats sexuals o culturals, il·lustra aquesta consciència de que el vestit la connectava amb la realitat amb la qual volia entrar en relació.

Davant del seu primer amant, Alejandro Gómez Arias es va autoretratar de dona europea seductora, a

*Autoretrat amb vestit de vellut*, del 1926, quan ell era de viatge a Europa. Herrera recull la descripció que va fer la llavors dona de Diego Rivera, Lupe Martín, de com anava vestida el primer dia que Frida el va voler conèixer, quan aquest estava treballant en el mural de l'escola preparatòria on estudiava Frida: «*tenía la cara pintada, llevaba el cabello arreglado con un peinado chino y su vestido tenía un escote propio de la moda de los veinte*» (26). Contemporàniament, quan acudia a les reunions de la Liga de Jóvenes Comunistas es posava pantalons, camises negres i vermelles i portava un fermall amb la falç i el martell. Quan es va casar amb Diego, es va posar el vestit de *tehuana* que li havia deixat la seva ama indígena, reproduït al quadre *Diego y yo*, del 1931. Quan va viatjar als Estats Units i França, a més del gest polític de reivindicar-se en la diferència cultural, els vestits de mexicana la mantenien en connexió amb la seva terra mare, com es veu en els quadres *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, del 1932 i *Mi vestido cuelga ahí*, del 1933. A *Recuerdo*, del 1937, el vestit de col·legiala i el de *tehuana* pengen davant i darrera, respectivament, d'una Frida amb cabell curt, vestida amb una senzilla camisa i faldilla blanques i una jaqueta fins a la cintura. Els vestits són la vida de Frida amb la seva germana Cristina, la qual en aquells moments havia tingut un afer amb Diego. Des de Mèxic, en la Casa Azul, va pintar-se en la seva originalitat mestissa a *Las dos Fridas*, del 1939. En l'autoretrat que va dedicar al seu doctor i amic Leo Eloesser, del 1940, enviat junt a una carta en què li anunciava el seu segon casament amb Diego Rivera i li agraiïa la seva recepció, les flors que coronen el recollit del seu rostre recorden a la iconografia dels quadres de les monges coronades. Retrats de la tradició pictòrica colonial mexicana fets per la cerimònia nupcial de les novícies. En l'*Autorretrato con trenza*, del 1941, el vestit de fulles d'acant, el collar prehistòric de jade i els cabells trenats amb fils vermells que modelen la forma de l'infinit, Frida es connecta amb les deesses mare de la naturalesa, Tlazolteotl i Coatlicue. En tots aquests retrats es pot identificar la vestimenta dels quadres amb peces del seu armari personal, tant a través de les múltiples fotografies que li van fer els fotògrafs i les fotògrafes més reputades de l'època com dels quasi 400 elements del seu aixovar.

Només em vull detenir amb la primera d'aquestes obres per subratllar aquesta idea de la connexió amb l'altre. L'autoretrat del 1926 és el primer a l'oli que va pintar Frida. El fa ver durant la seva convalescència a la Casa Azul. Era un regal per Alejandro Gómez Arias quan aquest era absent i després de que la seva relació s'hagués refredat a causa d'algunes infidelitats de Frida. En la imatge apareix ella en primer pla, de torç, amb un vestit de vellut granat, que fa contrastar l'ocre del seu prominent escot i el rostre i que, sense espai perspectiu, s'encasta en el fons negre mogut per unes ones. Tanya Barson fa referència a una carta que Àlex va enviar a Frida des de Florència, després d'haver visitat el museu dels Uffizzi i haver-se enamorat del *Naixement de Venus* de Botticelli, de tal manera que al sortir del museu totes les dones italianes que veia semblaven les *Venus* de Botticelli (27). En l'autoretrat Frida es pinta com una *Venus* de Botticelli. Era una ofrena. Un regal, i tots els autèntics regals, els fets des de l'amor a l'altre, s'ofereixen perquè agradin a qui els rep. En una nota que li envia abans d'acabar-lo, el 28 de setembre de 1926, Frida li escriu: «*Aunque haya dicho "te quiero" a muchos y haya tenido citas y besos otros, en el fondo sólo te he amado a ti [...]. El retrato dentro de unos días estará en tu casa. Perdona que te lo dé sin marco. Te suplico que lo pongas en un lugar bajo, donde lo puedas ver como si me vieras a mí*» (28). El retrat ha de suplir una doble absència, la física i l'emocional d'Àlex. La noia seductora del retrat li està demanant que se la miri amb aquells ulls de l'amor que ha sentit pel quadre de Botticelli. Si només hagués volgut que tingués present

la seva imatge li hagués enviat una fotografia. En canvi, elabora una obra on la confusió, no fusió, amb aquella dona que havia agradat a Àlex li retorni la seva mirada amorosa. Aquesta confusió entre el retrat i ella mateixa la manifesta en una altra nota, aquesta del 29 de març de 1927, on li diu: «*Your “Botticelli” también se ha puesto muy triste, pero ya le dije que, mientras que tú vuelvas, será la “Bien dormida”, y a pesar de eso, te recuerda siempre*» (29). En clau de nota a peu de pàgina, Frida s'havia llegit sis vegades la *Ben plantada* d'Eugeni d'Ors, tal com li confessa uns dies després en una altra carta (30). Aquest autoretrat és el que voldria ser Frida per Àlex i li ofrena aquest desig. Si aquí es vol llegir servilisme (31), penso que no s'ha entès la dimensió de l'amor en Frida, on l'altre sempre té un espai que no és d'ella.

És Frida qui va escriure, aquesta vegada públicament, el 1951, en el catàleg d'una exposició dedicada a Diego Rivera al Palacio de Bellas Artes de la ciutat de Mèxic, les següents paraules: «*Quizá esperen oír de mí lamentos de “lo mucho que se sufre” viviendo con un hombre como Diego. Pero yo no creo que las márgenes de un río sufran por dejarlo correr, ni la tierra sufra porque llueva, ni el átomo sufra descargando su energía... para mí, todo tiene una compensación natural. Dentro de mi papel, difícil y oscuro, de aliada de un ser extraordinario, tengo la recompensa que tiene un punto verde dentro de una cantidad de rojo: recompensa de equilibrio*» (32). Precisament, com un punt verd envoltada de vermell es va autoretratar en el retrat que celebrava el seu matrimoni amb Diego, *Diego y yo*, pintat el 1931 i ofrena per a Albert Bender.

En el breu assaig que María Zambrano va escriure l'any 1944 sobre la pintura contemporània, afirmava que: «*El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico. El hombre no se atrevía ni podía surgir a la luz; buscaba conjugarse por medio del arte, aliarse con otros poderes y elementos; iba en busca de matrimonio. Es lo que significan los adornos. Todo adorno tiene un sentido nupcial; es el signo de que nos hemos unido a una entidad distinta y es su sello y a veces su librea. Señal de alianza. Y la máscara, como es sabido, señal de instrumento de participación*» (33).

Ornament i màscara, en aquest sentit de Zambrano, penso que es pot definir la pintura de Frida, la qual, significativament, s'autoanomenava «*la gran ocultadora*». L'ornament com una aliança, un matrimoni amb una entitat més enllà d'ella, el seu cos en relació amb el món. La màscara com una eina, un mitjà de participació, de prendre part en el món. La màscara, encara segons Zambrano, no es contempla sinó que s'usa. És un instrument amb una doble funció. S'empra per aconseguir alguna cosa, per entrar en contacte amb una altra realitat i transfigurar-se o per protegir-se davant una realitat massa viva. La transformació, que no significa abandó, sinó connexió, i la protecció de l'excés de vida són, penso, dues característiques dels autoretrats de Frida Kahlo, siguin de rostre, de torç o de cos sencer. La seva efigie no es veu alterada al llarg del temps. No són autoretrats d'identificació vital sinó de representació transcendental.

Aquest doble sentit de la pintura de Frida com a ornament i màscara es revela, per exemple, en l'*Autoretrat en miniatura* de l'any 1946. Una petita taula de fusta en forma de medalló, pintada a l'oli, la qual va ofrenar a l'artista Josep Bartolí (l'amic i amant català, emigrant polític a Mèxic). Al seu revers Frida va escriure, «*Para Bartolí, con amor. Mara*» (Mara era el pseudònim que va utilitzar Frida en la correspondència amb Bartolí). Es tracta d'un autoretrat en què la seva imatge i l'objecte són una mateixa cosa, això és, una joia. L'objecte és una ofrena, un regal d'amor, una participació en ell i, alhora, una

aliança. La major part de les seves pintures són ofrenes. Ho és aquest a Bartolí, també *Diego y Frida 1929-1944* (1944), aquest com a ofrena al matrimoni; o *El venado herido* (1946), regal d'homenatge a la parella amiga Arcady i Lina Boytler. Es tracta d'exvots. Els exvots, segons l'etimologia llatina del vocable, són expressió de desitjos. El filòsof francès George Didi-Huberman s'hi refereix com a aquells objectes constituïts psíquicament per un lligam votiu que han estat tocats per un esdeveniment suprem, ja sigui una desgràcia o la conversió de la desgràcia en benaurança. Són objectes els quals, en tan que oferts, són ja connotats per la seva importància (34). El quadret *El venado herido* anava acompanyat d'un *corrido*, les darreres paraules del qual deien:

«Acepten este cuadrito  
pintado con mi ternura,  
a cambio de su cariño  
y de su inmensa dulzura» (35).

Qui sap agrair sap reconèixer l'obra de la mare i el seu simbòlic. Frida ho va fer ornant el seu cos i convertint les pintures en ofrenes votives. Va néixer embolcallada de la llengua materna i va morir amb ella. Herrera descriu el seu llit de mort: «*Frida estaba acostada en la cama de cuatro columnas y vestida con una falda negra de tehuana y el huipil blanco de Yalalag. Sus amigas le trenzaron el pelo y lo decoraron con cintas y flores. La adornaron con aretes, collares de plata, coral y jade y le cruzaron los brazos sobre el cuerpo*» (36). El moment de la mort és un acte sacre perquè abans ho ha estat el néixer de mare, amb la companyia del seu cos inscrit de paraules simbòliques i semiòtiques. L'ornament de Frida és com la llengua materna, l'univers on la paraula és viva, sense cotilles sintàctiques o gramaticals. L'ornament de Frida és obertura al món en relació (37).



## Notas

1. Va ser en el marc dels cursos d'estiu de la Universitat de Barcelona, coneguts com *Juliols de la UB*, en el curs *Frida Kahlo, vida i obra d'un mite*, organitzat per Lourdes Cirlet i Michela Rosso.
2. RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *El cuerpo indispensable*, Madrid, Horas y Horas, 1996, pàgs. 59-69.
3. BARTHES, Roland: *El sistema de la moda*, Barcelona, Paidós, 2003 [1967], pàgs. 397-402.
4. Sobre les humanistes i feministes, podeu llegir algunes de les seves opinions a RIVERA GARRETAS, M.-M. (1996) op cit.
5. Ho expresso en els termes que he après de la filòsofa italiana Luisa Muraro a MURARO, Luisa: "Vida pasiva", a BUTTARELLI, Annarosa; MURARO, Luisa; LONGOBARDI, Giannina; TOMMASI, Wanda; VANTAGGIO, Laia: *Una revolución inesperada. Simbolismo y sentido del trabajo de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, pàgs. 65-81.
6. MILLU, Liana: *El fum de Birkenau*, Barcelona, Quaderns Crema, 2005 [1986].
7. Sobre la diferència que mantenen els nens amb el cos en relació a la mare, IRIGARAY, Luce: "Il corpo a corpo con la madre", a *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 2007 [1987], pàgs. 17-32.
8. HERRERA, Hayden: *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2002 [1983], p. 148.
9. HERRERA, H. (2002) op. cit., pàg. 491.
10. KAHLO, Frida: *Abí les dejo mi retrato*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005 [2004], p. 101.
11. IRIGARAY, Luce: *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 174.
12. HERRERA, H. (2002) op. cit., p. 151.
13. HERRERA, H. (2002) op. cit.; ANKORI, Gannit: *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetic of Identity and Fragmentation*, Westport, Greenwood Press, 2002.
14. Sobre aquest tema es pot consultar MAYAYO, Patricia: *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008, pàgs. 32-58.
15. UDALL, Sharyn R: *Carr, O'Keffee, Kahlo. Places of Their Own*, New Haven, London, Yale University Press, 2000; LOZANO, Luis Martín: *Frida Kahlo*, Boston, Bulfinch, 2000; ANKORI, G. (2002) op. cit.; DEXTER, Emma; BARSON, Tanya: *Frida Kahlo*, London, Tate Modern, 2005; MAYAYO, P. (2008) op. cit.; ROSENZWEIG, Denise: *El ropero de Frida Kahlo*, México, Océano, 2007.
16. Els dos episodis més contundents de la imatge de Frida transvestida (la fotografia de família que va fer el seu pare l'any 1926 i el quadre *Autorerato de pelona*, del 1940) coincideixen en moments de crisi amb les seves relacions amb els homes, Alejandro i Diego, respectivament.

17. HERRERA, H. (2002) op. cit. p. 147.
18. KAHLO, F. (2005) op. cit., p. 143.
19. KAHLO, F. (2005), op. cit., p. 252.
20. KAHLO, F. (2005), op. cit., p. 251.
21. KAHLO, F. (2005), op. cit., pàgs. 67 i 68.
22. ROSENZWEIG, D. (2007) op. cit.
23. PONIATOWSKA, Elena: “Un nuevo tesoro para el arte. II y última”, a *La Jornada*, México D.F., 5 de juliol de 2004.
24. HERRERA, H. (2002) op. cit., p. 148.
25. ESQUIVEL, Laura: *Malinche*, Madrid, Santillana, 2007 [2005], p. 51.
26. HERRERA, H. (2002) op. cit., p. 128.
27. BARSON, Tanya: “All Art is at Once Surface and Symbol. A Frida Kahlo Glossary, a DEXTER, E.; BARSON, T. (2005), op. cit., p. 58
28. KAHLO, F. (2005) op. cit., p. 66.
29. KAHLO, F. (2005) op. cit., p. 72.
30. KAHLO, F. (2005) op. cit., p. 74.
31. HERRERA, H. (2002) op. cit., pàgs. 86-87.
32. KAHLO, F. (2005) op. cit., p. 321.
33. ZAMBRANO, María: “La destrucción de las formas”, a *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 64.
34. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ex voto*, Milano, Raffaello Cortina, 2007 [2006], p. 25.
35. KAHLO, F. (2005) op. cit., p. 284.
36. HERRERA, H. (2002) op. cit., p. 544.
37. Sobre la llengua materna com a obertura al món i de món parla el llibre curat per THÜNE, Eva-Maria: *All'inizio di tutto la lingua materna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1998.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## L'ofici de brodar a la Catalunya del segle XVI. Els brodats en la indumentària litúrgica de la seu de Vic

Miquel Mirambell i Abancó

Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya

### Resum

Arran de la consulta de més d'un centenar de documents d'arxiu inèdits, en la següent comunicació s'analitza el perfil i la procedència dels broadors documentats al bisbat de Vic en el decurs del segle XVI, així com la seva formació i organització professional. D'altra banda, la recerca ha permès la identificació de diversos brodats cinccentistes en peces d'indumentària religiosa pertanyents a la col·lecció del Museu Episcopal de Vic, realitzats pels broadors barcelonins Vicenç Ermengol, Gabriel Maduixer, Benet Guasch i Joan Ferrer. Finalment, es fa una valoració social dels broadors i dels brodats a la Catalunya del Cinc-cents.

### Abstract

*As a result of studying more than a hundred unknown archive documents, we analyze in the paper that follows the profile and origin of the embroiderers documented at the Vic diocese during the 16<sup>th</sup> century, its professional training and organization. On the other hand, the results of the research allowed us to identify several 16<sup>th</sup> century embroideries belonging to the liturgical vestment collection of the Episcopal Museum of Vic, executed by the following Barcelona's embroiderers: Vicenç Ermengol, Gabriel Maduixer, Benet Guasch and Joan Ferrer. Finally, a social evaluation of the embroiderers and embroideries at the 16<sup>th</sup> century in Catalonia is done.*

## Els brodadors. Perfil i procedència

A l'Arxiu Episcopal de Vic es conserva el *Llibre de les capes*, un llibre de despeses denominat així arran del costum obligatori dels nous canonges de la seu de Vic d'aportar una capa pluvial quan accedien al càrrec. Aquesta capa romania a la catedral després de la seva mort, de manera que a partir d'aleshores la seu vigatana s'encarregava del seu manteniment, reparació o adaptació als nous usos i gustos.

Gràcies a la consulta d'aquest llibre, així com d'altres manuals, s'ha pogut emprendre una recerca sobre el teixit i la indumentària cinccentistes al bisbat vigatà que ha permès establir la presència de dinou brodadors a l'actual capital d'Osona al llarg del segle XVI, entre els quals no s'ha localitzat cap dona brodadora. De fet, en el *Llibre de les capes* només consten algunes costureres que es limiten a fer feines menors de reparació o manteniment de les vestimentes litúrgiques i que solen aparèixer només esmentades per l'ofici. Aquestes costureres, d'altra banda, no cobraven la feina feta elles mateixes, sinó a través d'un sastre o del marit; o quan eren vídues, mitjançant els fills barons. Tanmateix, en tenim algunes de ben identificades com madona Gabriela Bru, muller del mercader vigatà Joan Bru, o bé madona Homs i madona Gombau.

Tot plegat ens permet concloure que l'ofici de brodar a Vic, i per extensió arreu de Catalunya, fou una labor pràcticament masculina, atès que són comptades les dones que practicaren l'ofici amb igualtat de condicions que els seus col·legues masculins. Entre les poques brodadores conegudes destaca Elisabet Fuster, una barcelonina documentada entre 1572 i 1583, però que no va exercir l'ofici – almenys d'una forma oficial – fins que fou vídua. Com moltes dones, només va tenir accés a un ofici socialment reconegut després de la mort del marit, el brodador Joan Fuster. Ara per ara, el contracte més antic localitzat d'aquesta brodadora data del 21 de juny de 1572, dia en què Elisabet – ja vídua – acordà amb els jurats de la vila de Santa Maria de Piera la realització per 82 lliures barceloneses de dues capes de domàs blanc, conforme a unes capes de l'església parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona. Això no obstant, també es comprometé a obrar el capelló d'una de les capes prenent com a model el d'una altra capa que Elisabet Fuster estava realitzant en aquells moments per a la vila de Granollers (1).

Pel que fa als dinou brodadors localitzats a Vic, per ordre cronològic, són: Simó Petit (documentat entre 1491 i 1515), Vicenç Ermengol (doc. 1494-1521), Bernardí Giral (doc. 1507-1513), Gabriel Maduixer (doc. 1510-1521), Benet Guasch (doc. 1510-1542), Francesc Ribalta (doc. 1511), mestre Miquel (doc. 1524), Joan Déu (doc. 1528-1562), Gabriel Ferrando (doc. 1533-1548), Jordi Lobre (doc. 1535), Joan Robert (doc. 1538-1548), Alejo Gracián (doc. 1538-1539), Àngel Garcia àlies Maduixer (doc. 1542-1545), Antoni Capell (doc. 1545-1548), Pedro Ladrón Maldonado (doc. 1546-1552), Antonio de Prado (doc. 1553-1554), Joan Ferrer (doc. 1556-1577), Jaume Salís (doc. 1569-1577) i Francesc de Busto (doc. 1577).

Gairebé tots estan relacionats amb la capital osonenca per qüestions professionals, llevat de Joan Déu (documentat el 6 de juny de 1542 quan l'abaixador Jeroni Sunyer de la vila de Puigcerdà el feu procurador)

i Jordi Lobre (documentat el 20 de juliol de 1535 quan actuà de testimoni en el testament atorgat pel traginer vigatà Antoni Gallart).

Sobre la procedència d'aquests dinou brodadors, es pot establir que tots venien de fora i que només dos acabaren instal·lant-se definitivament a la capital d'Osona, concretament el granadí Pedro Ladrón Maldonado i el santboienc Jaume Salís, si bé a la segona meitat de segle. De fet, ni en el fogotament general de Catalunya de l'any 1497 ni en el de l'any 1553 consta cap brogador resident a Vic (2). En canvi, pel que fa a la ciutat de Barcelona – de la qual només disposem del fogotament de 1497 –, hi figuren tres brodadors com a caps de família, un dels quals fou Vicenç Ermengol, que treballà a Vic a finals del segle XV i principis del XVI. Els altres dos són un tal Geronelles i, sobretot, Antoni Sadurní, el brogador català més rellevant de la segona meitat del segle XV i autor de l'obra més reeixida del brodat gòtic català: el frontal de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.

A més del barceloní Vicenç Ermengol, quant als altres divuit brodadors documentats a Vic, n'hi ha cinc dels quals es desconeix la procedència o ciutadania ja que els documents no són prou explícits. Es tracta de Francesc Ribalta, el mestre Miquel, Alejo Gracián, Antoni Capell i Antonio de Prado. Això no obstant, cal dir que Alejo Gracián i Antonio de Prado no eren d'origen català, atès que en els rebuts autògrafs localitzats s'adrecen sempre en castellà.

A banda d'aquests cinc brodadors, la majoria foren ciutadans de Barcelona (Simó Petit, Gabriel Maduixer, Benet Guasch, Joan Déu, Gabriel Ferrando, Joan Robert, Àngel Garcia àlies Maduixer, Joan Ferrer i Francesc de Busto), malgrat que se sap que un d'ells (Benet Guasch) era originari de La Selva del Camp de Tarragona, tal com consta en el testament que atorgà el 2 de novembre de 1541. Cal assenyalar, d'altra banda, que en el moment de testar no tenia fills, només un nebot brogador, Antoni Joan Papiol (3).

Pel que fa als altres quatre brodadors que no consten com a ciutadans de Barcelona, cal dir que Jaume Salís era de Sant Boi de Llobregat, Bernardí Giralt era aragonès, Pedro Ladrón Maldonado provenia de Ronda al regne de Granada i Jordi Lobre era natural de Maseres, al comtat francès d'Aux.

Per tant, malgrat la quantitat i qualitat dels encàrrecs, Vic no comptà amb un taller de brodats estable fins a la segona meitat del segle, atès que la majoria de brodadors anaven i venien de Barcelona. Una situació que contrasta amb l'àmbit de la pintura i que s'adiu amb el de la tipografia. Així, d'una banda, entre 1503 i 1546 trobem a Vic el taller pictòric de la família Gascó (el fundador de la qual era d'origen navarrès), essent substituït pel taller del pintor Jaume Gener (nascut a Sant Feliu de Llobregat i documentat a Vic entre 1547 i 1568) i més endavant pel de Rafael Andreu (fill de La Selva del Camp i instal·lat a Vic a partir de 1576) (4). En canvi, i de la mateixa manera que en l'àmbit dels brodats, cap dels tipògrafs que treballà per a la capital osonenca s'instal·là a Vic, essent també la ciutat de Barcelona el principal centre de procedència dels impressors que estamparen llibres per a les autoritats eclesiàstiques vigatanes, seguida per la ciutat francesa de Lió (5).

Sobre la capacitat de Vic com a centre generador d'encàrrecs artístics rellevants, cal recordar que es tracta d'una ciutat dinàmica que va créixer notablement durant la primera meitat de segle fins a esdevenir



la vuitena ciutat del país l'any 1553, capaç d'atraure els millors especialistes del moment com el brodadors Vicenç Ermengol, Gabriel Maduixer i Benet Guasch, o bé el tipògraf Joan Rosenbach.

### **Organització de la professió**

Com en la resta de professions coetànies, els brodadors cincentistes catalans es formaren en tallers familiars i, un cop assolida la categoria de mestres, s'associaren sovint amb altres col·legues per a un termini de temps determinat o bé per a l'execució de feines concretes. Així, per exemple, el barceloní Vicenç Ermengol formà societat amb el també barceloní Simó Petit amb qui realitzà entre 1491 i 1516 diverses obres per a la ciutat on residien. Una altra societat fou la constituïda pels també barcelonins Gabriel Maduixer i Benet Guasch, els quals s'associaren entre 1519 i 1520 per a fer el tern del bisbe de Vic Joan de Tormo.

Quant a l'aprenentatge, la documentació consultada ens indica que es feia en els tallers familiars. Així, per exemple, Antoni Joan Papiol, nebot de Benet Guasch, es formà amb el seu oncle. D'altra banda i gràcies al testament que atorgà el 7 d'abril de 1543, se sap que en aquell moment Antoni Joan Papiol estava associat amb Àngel Garcia àlies Maduixer (6). Aquest brogador, per la seva banda, era fill del mestre de cases barceloní Jaume Garcia, i malgrat que es desconeix exactament la causa per la qual emprava l'àlies "Maduixer", sens dubte, rau en la seva vinculació laboral i/o familiar amb Gabriel Maduixer. Tot plegat ens aconduïx a creure que Antoni Joan Papiol es formà amb el seu oncle Benet Guasch i que Àngel Garcia es formà amb Gabriel Maduixer. A més, com que Benet Guasch i Gabriel Maduixer s'havien associat, els seus hereus seguiren l'exemple.

### **Obres conservades**

La documentació d'arxiu aplegada s'ha relacionat amb la magnífica col·lecció de teixits i indumentària que es conserva al Museu Episcopal de Vic (MEV), considerada una de les millors de Catalunya. Això ens ha permès identificar quatre brodadors cincentistes actius a Vic i amb obra conservada: Vicenç Ermengol, el tàndem format per Benet Guasch i per Gabriel Maduixer, i finalment Joan Ferrer. Cal assenyalar, tanmateix, que la localització de brodats a partir de la documentació d'arxiu és una tasca certament difícil perquè la majoria d'indumentària religiosa ha patit nombroses reparacions i modificacions al llarg dels segles, sovintejant els conjunts facticis i els brodats reaprofitats en obres tèxtils posteriors.

Entre 1499 i 1510 Vicenç Ermengol va realitzar diverses obres per al capítol de la seu vigatana, de les quals destaquen la capa del canonge Joan Fonolleda (1499-1500), la capa del canonge i paborde Sebastià Sala (1500), la capa del canonge Nicolau de Campamar (1501-1502) i la capa del canonge Pere Sauleda (1509-1510). Sortosament hem pogut localitzar dues d'aquestes capes, si bé modificades, pertanyents a la col·lecció inicial del museu.

La capa pluvial registrada amb el número d'inventari 1312 és actualment una capa de vellut verd amb motius vegetals brodats amb fil d'or i que té la fresadura, el fermall i el capelló brodats (7). La fresadura està formada per nou registres, de manera que en el central – corresponent al coll i coincidint amb el capelló – hi ha la representació de la Mare de Déu de bust amb l'Infant als braços. Pel que fa als altres vuit registres (quatre a cada banda), hi ha brodades les figures de vuit sants dempeus i sota un dosser arquitectònic. D'esquerra a dreta, els sants representats són Magdalena, Cristòfol, Joan evangelista i Bartomeu (al costat esquerre) i Jaume, Joan Baptista, Sebastià (il. 2) i Bàrbara (al costat dret). Cal assenyalar que tots aquests registres pertanyen a una mateixa capa, atès que els dossers i les decoracions dels fons són coincidents en tots els casos. Això no obstant, molt probablement les santes Bàrbara i Magdalena no estan situades en el costat que els correspon, ja que miren en direcció contrària a la resta dels sants del seu mateix cantó.

Pel que fa al capelló (il. 1), hi ha brodada la representació de sant Miquel lluitant contra el diable, als peus del qual hi ha un escut heràldic que ha permès identificar el comitent de la capa. Es tracta d'una sala d'argent sobre un camper d'or, corresponent al canonge Sebastià Sala que va contractar una capa a Vicenç Ermengol l'1 de juliol de 1500 (vegeu el document 1 de l'apèndix documental).

Si es contrasta el document contractual amb la capa MEV 1312, ens adonem que el capelló pertany indiscutiblement a la capa del canonge Sala, mentre que el fermall i el folre no són els de la capa del canonge Sala. Efectivament, tal com s'indica al contracte, el folre havia de ser de tela verda de Constança (l'actual folre és de color blau) i en el fermall s'havia de brodar el mateix senyal que el capelló (una sala d'argent en comptes d'un arbre sobre ones, com el que hi ha ara). Aquestes dues variants permeten establir que la capa fou folrada de nou i que s'incorporà un fermall pertanyent a una altra capa, molt probablement el de la capa del canonge Nicolau de Campamar, l'escut heràldic del qual és un camp sobre el mar (il. 3). Aquesta capa també fou contractada per Vicenç Ermengol el 5 d'octubre de 1501 (document 2).

Per tant, la capa MEV 1312 és actualment un conjunt factici format almenys per dues capes. Així, mentre el capelló i segurament la capa pròpiament dita de vellut verd pertanyen a la capa del canonge Sebastià Sala, el fermall correspon a la capa del canonge Nicolau de Campamar. Pel que fa als sants brodats de la fresadura, tant poden tractar-se dels executats per a la capa del canonge Sala com dels de la capa del canonge Campamar, atès que coincideixen amb les dades contractuals de totes dues capes.

D'altra banda, i d'ençà de la seva fundació, el MEV conserva una segona capa pluvial amb el número d'inventari 1429. Es tracta d'una capa de vellut carmesí amb ramatges brodats amb fil d'or, que també té la fresadura, el fermall i el capelló brodats. En el capelló hi ha la representació de la Mare de Déu asseguda amb l'Infant a la falda i sense cap senyal heràldic que ens indiqui el comitent de l'obra (il. 4). Quant a la fresadura, a l'alçada del coll, hi ha la representació de Déu de bust. A cada banda del collar hi ha tres registres amb un sant dempeus i sota un dosser arquitectònic. D'esquerra a dreta hi ha Sebastià (il. 5), Andreu i Pau (al costat esquerre) i Bartomeu, Tomàs i Pere (al costat dret). Pel que fa al fermall hi ha un senyal heràldic amb un arbre central en primer terme (segurament un saule) flanquejat per més arbres, tot conformant una sauleda (il. 6).

De fet, com que els brodats de la fresadura, capelló i fermall d'aquesta capa coincideixen amb els descrits en el contracte concordat entre el canonge Pere Sauleda i Vicenç Ermengol el 22 d'agost de 1509 (document 3), es pot afirmar que els brodats de la capa MEV 1429 corresponen als de la capa d'aquest canonge. Això no obstant, cal assenyalar que la capa pròpiament dita no és la contractada pel canonge Sauleda, atès que l'actual és de vellut carmesí i la contractada per Pere Sauleda era verda. Aquest element, acompanyat del fet que el folre de la fresadura i del fermall és diferent al folre de la resta de la capa, permet establir que la capa actual i els brodats no pertanyen a un mateix conjunt.

Anys després, concretament entre 1519 i 1520, Gabriel Maduixer i Benet Guasch obraren el tern del bisbe Joan de Tormo, del qual el MEV conserva dos sobrecolls de dalmàtica. Ambdues peces provenen de la catedral de Vic i es registraren en el catàleg del museu l'any 1924. En elles hi ha brodats amb fil d'or sobre tela de vellut verd uns motius vegetals estilitzats i entrellaçats a l'entorn de dos escuts heràldics. En un escut hi ha les claus de sant Pere (il. 7), símbol de la seu de Vic (MEV 7734), mentre que en l'altre collarí (il. 8) hi ha l'escut del bisbe Tormo (MEV 7735). Malauradament no es conserva el contracte entre els dos brodadors i el bisbe, però s'ha pogut establir la seva autoria gràcies a diversos rebuts, datats entre el 17 de novembre de 1518 i el 13 d'octubre de 1520 (documents 4-6).

Ja a la segona meitat de segle, concretament el 9 de desembre de 1557, el brogador i tapisser barceloní Joan Ferrer va contractar l'escapulari d'una casulla i els paraments de dues dalmàtiques al canonge vigatà Joan Sala. Els paraments no han arribat fins als nostres dies, però l'escapulari s'ha pogut localitzar cosit en una casulla florejada del segle XVIII pertanyent a la col·lecció del museu des de la seva fundació (MEV 1311).

L'atribució de l'escapulari a Joan Ferrer és indiscutible perquè està executat amb punt de tapís, i perquè la seva iconografia coincideix amb la del contracte concordat el 9 de desembre de 1557 entre el brogador i el canonge (document 7). Així, a l'anvers i de dalt a baix hi ha representades les figures del Pare etern (de bust), i de sant Andreu i sant Joan baptista (il. 9), aquests dos darrers dempeus i sota arcades de mig punt. Pel que fa al revers, hi ha la Mare de Déu, sant Pere i sant Joan evangelista (il. 10), tots tres dempeus i sota els mateixos arcs de mig punt.

Malgrat que en el contracte no se cita la representació del Pare etern, no es pot dubtar de la seva pertinença al conjunt, atès que està executat amb la mateixa tècnica que els altres registres i perquè estilísticament s'assembla amb sant Pere i sant Joan baptista.

Cal dir que la localització d'aquest escapulari és molt rellevant ja que entre 1561 i 1564 Joan Ferrer es traslladà a Girona on va realitzar vuit tapissos per a la seu d'aquesta ciutat, dels quals encara se'n conserven sis. Aquests tapissos, sense ser unes obres molt lloables tècnicament, són unes peces cabdals de la tapisseria a Catalunya, atès que són les úniques obres catalanes conegudes fetes per un tapisser autòcton (8).

Finalment, si s'analitzen tots aquests brodats des d'un punt de vista formal, cal dir que els de principis de segle són encara gòtics, com ho testimonien les capes executades per Vicenç Ermengol. No obstant això, el goticisme es manté fins ben entrat el segle, ja que els brodats que realitzà Joan Ferrer el 1557, tot

i que incorporen alguns elements del repertori ornamental renaixentista, mostren una concepció encara gòtica, ja que les figures es representen dempeus i dins de fornícules, allunyades de les representacions de bust emmarcades per medallons més típiques de les acaballes de segle. De fet, aquesta llarga pervivència del gòtic és un fenomen que trobem arreu de Catalunya i en altres àmbits artístics. En el cas de la tipografia, per exemple, la substitució del llibre gòtic pel llibre humanista no s'assoleix completament fins a mitjan segle, malgrat que s'avança lleugerament als brodats, ja que el mateix any que Joan Ferrer contractà la casulla del canonge Joan Sala, l'impressor lionès Teobald Paganus estampà un breviari per al bisbe vigatà Acisclo Moya de Contreras amb lletra humanística i amb il·lustracions ja renaixentistes (9).

### **Valoració social dels broadors i dels brodats**

Sobre la posició social dels broadors a la Catalunya del Cinc-cents no es pot arribar a conclusions categòriques per escassetat de dades – sovint molt allunyades en el temps – i perquè dins d'una mateixa professió hi ha diferents estatus. Tanmateix disposem d'alguns indicis, com ara el dot que rebien els broadors a l'hora de casar-se. Així, doncs, el testament de Benet Guasch atorgat el 2 de novembre de 1541 informa que va rebre com a dot 120 lliures barceloneses, a més de camises de llana i lli, braçalets i anells d'or. Pel que fa al seu nebot, Antoni Joan Papiol, el seu testament redactat el 7 d'abril de 1543 ens notifica que va rebre 160 lliures.

Uns anys més tard, concretament el 1551, Pedro Ladrón Maldonado va rebre 100 lliures barceloneses i un llit de camp de ras de fusta de noguer amb la seva mitja màrfega, un matalàs, un travesser, un parell de llençols i una flassada de llana. A més, la seva sogra li féu donació de les dues parts dels béns i drets que tenia l'avi matern de la núvia a la vila de Sant Joan de les Abadesses. Per la seva banda, Jaume Salís – l'únic broador analfabet que s'ha localitzat – va rebre 100 lliures, tal i com consta en el testament que atorgà l'any 1577.

No obstant això, qui destaca per sobre de tots, és el broador Àngel Garcia àlies Maduixer que va signar capítols matrimonials el 7 d'agost de 1544 amb la vigatana Anna Montserrat, filla del mercader Erasme Montserrat, rebent per dot l'espectacular xifra de 615 lliures barceloneses. Una autèntica fortuna.

Si comparem aquestes dades amb altres oficis d'una consideració social similar, sembla que en general els broadors gaudiren d'un estatus superior. Així, per exemple, el pintor Jaume Gener que es casà dues vegades a Vic, va rebre només 60 lliures pel dot del primer matrimoni (1548) i 60 lliures i un cofre de joies pel segon matrimoni (1553). Un cas a part és el del pintor Pere Gascó que es va casar l'any 1527 i que no va rebre cap lliura, atès que se'n va anar a viure a casa dels sogres, els quals es comprometeren a mantenir, vestir i calçar el jove matrimoni.

Pel que fa als brodats, una manera de saber la seva valoració social és comparant el seu cost amb el d'altres productes artístics. Així, per exemple, la capa d'or i seda del canonge Pere Sauleda contractada el 22 d'agost de 1509 per Vicenç Ermengol per 85 lliures barceloneses, va sortir 30 lliures més cara que

el retaule major de l'església parroquial de Sant Romà de Sau contractat el 28 d'abril de 1509; per la fabricació, pintura, i instal·lació del qual els obrers de l'església pagaren al pintor Joan Gascó 55 lliures. Cal assenyalar que aquest retaule era de tres carrers amb dos compartiments cadascun, que tenia una predel·la amb set registres i dues portes.

Cal esperar, doncs, que totes aquestes dades – en gran part inèdites – incitin a d'altres investigadors a estudiar l'oblidat món del tèxtil amb la mateixa passió amb què tradicionalment els historiadors de l'art ens hem lliurat a l'arquitectura, la pintura o l'escultura, i sobretot que ajudin a restituir el nom d'aquests brodadors al lloc que els correspon, superant la ignominiosa classificació dels brodats dins de les anomenades arts menors o aplicades.

## Apèndix documental

### 1

1500, juliol, 1, Vic

*Vicenç Ermengol, brodador de Barcelona, contracta la realització d'una capa per a Sebastià Sala, canonge i paborde de la Seu de Vic.*

AEV, ACF-3332A, Bernat Prat, notari, f. 456r i 456v

En nom de Déu.

Sobre la capa d'or e de seda donadora per lo magnífich mossèn Sabastià Sala, canonge e pebordre de la Seu de Vich, a mossènyer sant Pere e a la sglésia de Vich.

E per fer e fabricar aquella entre lo dit mossèn Sabastià Sala, d'una part, e lo venerable en Vicens Ermangol, brodador, ciutedà de Barchinona, de part altre, són estats, fets, inhits, concordats, fermats e jurats los capítols següents.

E primerament, lo dit Vicens Ermangol promet e jura que d'aquí a la festa de Nadal primer vinent donarà e farà aportar en la present ciutat una capa de vellut vert tal semblant o millor com és la capa feta a mossènyer sant Pere per mícer Martí de Tanià. E axí complida, brodada d'or, ab fresadures e altres obres, com és la dita capa, e de bon or e bones sedes. E al devant, a la part dreta, obrarà sant Sabastià e sant Joan, e a la part squerra sancta Magdalena e sancta Bàrbara. E en lo pontet obrarà lo seu senyal de Sala, ço és, lo camper tot d'or e la sala d'argent. E altre semblant senyal en lo caputxó de dita capa. E en lo caputxó sant Miquel. E dita capa acabarà complidament de totes coses axí bé com és la dita capa de mícer Tanià, la qual lli és stada comunicada per mostra. E folrada de tela verda de Costança.



E totes les dites coses promet fer e complir lo dit mestre Vicens Ermangol a ses pròpies messions e despeses e dins lo dit temps.

Ítem, lo dit mossèn Sabastià Sala promet e jura donar e pagar al dit mestre Vicens Ermangol per la dita capa norante lliures barchinoneses. Ço és, ara de present sinquante lliures. E les restants quorante lliures dins dos jorns après que per lo dit mestre Vicens Ermengol serà acabada dita capa e aportada e lliurada al dit mossèn Sabastià Sala, e per ell dit mossèn Sabastià Sala acceptada e rebuda. La qual hage ésser vista e regoneguda per dues personas expertes si serà axí acabada complidament com és la capa de mossèn Tanià, abans que puga ésser per lo dit mossèn Sala rebuda.

E les dites coses, totes e sengles, prometen e juren les dites parts. Ço és la una a l'altre e endessemps axí, e per la forma e manera que demunt per la una a la altre, e endessemps, són promeses. E sots pena de cent lliures en les quals dites parts volen madir e caure passats dos dies après que la una part de la altre seria requesta e aquella no compliria lo promès, e atquisides e gonyades dites cent lliures en aquella part qui's trobaria obedient e servaria los presents capítols. La qual pena comesa, o no pagada, o no, o graciosament remesa, volen dites parts ésser obligades en complir e servir les coses per elles demunt promeses, obligants-ne tots e sengles béns e drets llurs, mobles e immobles, haguts e havedors, ab aquelles renunciacions, axí de for com altres submissions, clàusules e cauteles necessàries e oportunes a coneguda del notari dels presents capítols. E lo dit mestre Vicens Armengol per major seguretat de dit mossèn Sala ne dóna per fermança lo venerable n'Anthoni Vila, mercader, ciutedà de Vich, qui ab ell e sens ell, sia tengut a les dites coses per ell promeses. E lo dit Anthoni Vila, acceptant de bon grat lo càrrech de dita fermança e renunciant a la ley dient que primer sia convingut lo principal que la fermança, promet ésser obligat en les dites coses ab totes clàusules e renunciacions necessàries.

E volen les dites parts que dels presents capítols sien fetes e ordonades, e a quascuna de dites parts liurades, tantes cartes com per dites parts seran demanades per lo notari de aquells, substància en res no mudada.

Die mercurii prima mensis julii, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo.

Presentibus testibus: honorabile Nicolao de Campamar et Honofrio Santmartí, canonicis Sedis Vicensis.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et omnia et singula in eis contenta per dictos honorabilem Sabastianum Sala et Vincencium Armengol, principales, et Anthonium de Villa, fidejussorem, et promiserunt et jurarunt ea et contenta in eis attendere et complere sub obligatione.

Et dictus Vincencius Ermengol fecit apocam dicto domino Sabastiano Sala de dictis quinquaginta libris.

Testes vocati firme et juramento dicti fidejussori qui predicta firmavit et juravit Vici, die et anno predictis, sunt: magister Jacobus Rovira, in medicina doctor, et Laurencius Egidius Sola, parator vicensi.

1501, octubre, 5, Vic

*Vicenç Ermengol, brodador de Barcelona, contracta la realització de la capa de Nicolau de Campamar, canonge de la Seu de Vic.*

AEV, ACF-3332A, Bernat Prat, notari, f. 457r, 457v i 501r.

En nom de Déu.

Sobre la capa d'or e seda faedora per lo honorable mossèn Nicolau Campamar, canonge de la Seu de Vich, a mossènyer sant Pere a la sglésia de Vich.

Entre lo dit honorable mossèn Nicolau Campamar, de una part, e lo venerable en Vicens Ermangol, brodador de la ciutat de Barchinona, de part altre, és stada feta, inhida, fermada e jurada la capitulació següent.

E primerament, lo dit Vicens Ermangol promet e jura fer e fabricar al dit mossèn Nicolau de Campamar una capa de vellut blanch, tant gran e ampla com és la capa de l'honorable mossèn Sabastià Sala que ha obrada lo dit Vicens Ermangol e és de vellut vert e és en la sagristia de la Seu de Vich, e obrar aquella en la forma e manera que és obrada la dita capa ab aquell farciment e ymages que és feta aquella, axí de or com de seda. E fer en aquella dos senyals de les sues armes en lo pont de dita capa, hu e al devant de la dita capa, e en lo caputxó de aquella altre semblant senyal, però que dita capa sia als costats III dits pus complida que la del dit mossèn Sala. E que en lo caputxó de dita capa farà la salutació de la Verge Maria e sobre lo dit caputxó Déu lo pare ab uns raixs qui responguen demunt lo dit misteri de la salutació. E en les fresadures farà les ymages de sant Christòfol, de sant Sabastià e de sant Jaume, e de sancta Maria Magdalena e de sancta Bàrbara, les altres ymages stiguen a àrbitre del dit Vicens Ermangol. E promet acabar la dita capa bé e complidament, e portar en la ciutat de Vich e aquella liurar a l'honorable capítol d'equí la vigília de Nostra Dona d'agost primer vinent.

Ítem, lo dit honorable mossèn Nicolau de Campamar promet e jura donar e pagar al dit mestre Vicens Armangol per fabricació de la dita capa, vellut, or, seda e totes coses necessàries cent e vuyt lliures barchinoneses, les quals lli promet pagar en aquesta manera, ço és ara de present que lo dit honorable capítol li farà comanda de sinquante lliures, quinze sous. E com lo dit mestre Ermengol liurarà la capa acabada al dit honorable capítol, lli donarà deu lliures. E lo restant lli pagarà dins dos anys après venidors.

E totes les demunt dites coses prometen les dites parts, ço és la una a la altre e endessemps, attendre e complir, tenir e observar, sots pena de cent lliures. De la qual pena, en cars que fos comesa e que fos

tantes voltes com seria contrafet o diferit comesa, sia gonyada per la meytat a la part obedient. E los presents capítols servir volent e per l'altre meytat a la cort dstringent o en aquella cort a on se hauria recors per la exemció. La qual pena comesa, o no pagada, o no, o graciosament remesa, volen les dites parts ésser tengudes e obligades a les coses per les dites parts endessemps promeses. E noresmenys lo dit mestre Vicens Ermangol per major caució axí de les 1 lliures, xv sous a ell per lo capítol comenadores com de fabricació de dita capa, ne dóna per fermança lo venerable n'Anthoni Vila, mercader, ciutedà de Vich, qui ab ell e sens ell sia tengut e obligat en les dites coses per ell demunt promeses. E lo dit venerable n'Anthoni Vila, present e acceptant la dita fermança e renunciant a aqualsevol ley o dret dient que primer sia convengut lo principal que la fermança, convé e promet que ab ell e sens ell, serà tingut e obligat en les dites coses. Obligants-ne dites parts e fermança, ço és la una part a l'altre e endessemps, e a la cort per la dita pena, tots e sengles béns e drets llurs e de quascú d'ells a cabal e per lo tot, haguts e havedors, mobles e immobles, ab totes clàusules e renunciacions necessàries e oportunes.

E volen les dites parts que dels presents capítolls e de cascú d'ells, sien fetes e liurades a dites parts e a quascuna de elles tantes cartes com per elles ne seran demanades per lo notari de aquells, substància en res no mudada.

Die martis v mensis octobris, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo primo.

Presentibus testibus: Petro Folchs, clerico beneficiato Sedis, et Gabriele Prat, paratore cive Vicensis.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et in eis contenta per dictos honorabilem Nicolaum de Campamar, canonicum, Vincencium Armangol et Antonium Vila, fideiussorem

Ego, Vincencius Ermangol, brodator civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabilibus dominis de capitulo ecclesie Vicensis quod habui et recepi a vobis et teneo in comanda quinquaginta libras et quindecim solidos causa faciendi et fabricandi quandam capam cericam quam honorabile Nicolaus de Campamar, canonicus Vicensis, proposuit facere et dare beato Petro et ecclesie Vicensis modis et formis in capitulacione inter me et dictum honorabilem Nicolam de Campamar inhita contentis. Et ideo renunciando promito dictam capam fabricare et illam vobis et dicto honorabile capitulo aportare et tradere huic ad vigiliam festi Beate Marie Augusti primo venturi in civitate Vici. Sine questione et dilacione *et cetera*. Restituam omnis missiones *et cetera*. Super quibus *et cetera*. Et ut de his vobis cauciis sit dono vobis fideiussorem venerabilem Anthonium de Villa, mercatorem civem Vici presentem. Qui, mecum et sine me *et cetera*. Et dictus fideiussor acceptans et renuncians *et cetera*. Promisit teneri in predictis. Et pro his obligans utque naturam insolitum *et cetera*. Renuncians beneficio novarum constitutionum *et cetera*. Et omnibus spaciis *et cetera*. Et omnibus feciis *et cetera*. Et omnibus guidatico *et cetera*. Et omni firme iuris *et cetera*. Et propio foro *et cetera*. Et submitimus *et cetera* iuramus *et cetera*.

Testes: discretus Petrus Folchs, clericus beneficiatus Sedis, et Gabriel Prat, parator Vicensis.

1509, agost, 22, Vic

*Vicenç Ermengol, brodador de Barcelona, contracta la realització de la capa de Pere Sauleda, canonge de la Seu de Vic. El 25 d'octubre de 1510 es cancel·la el contracte i es fan els darrers pagaments.*

AEV, ACF-3332A, Bernat Prat, notari, f. 459r, 459v i 499r

En nom de Déu.

Sobre la capa de or e de seda fahedora per lo honorable mossèn Pere Sauleda, canonge de la Seu de Vich, a mossènyer Sant Pere e a la sglésia de Vich per rahó del seu canonicat.

Entre lo dit mossèn Pere Sauleda, de part una, e lo venerable en Vicens Ermangol, brodador de Barchinona, de part altre, són stats fets, inhits, concordats, fermats e jurats los capítols següents.

Primo, lo dit Vicens Ermangol promet fer e acabar la dita capa de vellut vert brodada, axí gran e de cru bon vellut e brodadura com és la capa que ha feta en dita sglésia lo magnífich mossèn Sabastià Sala, canonge de la dita Seu, e axí gornida e folrada com és aquella. E que en dita capa metrà una fresadura, la qual per lo dit Vicens Ermangol és estada portada e feta e mostrada al dit mossèn Pere Sauleda. En la qual ha en lo colar Déu lo pare ab una creu e ab un pom en la mà. E a la part dreita és brodat mossènyer sant Pere ab les claus, e après sant Thomàs, e après sant Barthomeu. E a la part squerra és brodat sant Pau ab lo libre en la una mà e ab la spasa ab la punta per aval, e après sant Andreu ab la creu al coll, e après sant Sabastià an un arch en la mà e en l'altre dues fletxes, e tots los tabernacles de seda. E en la capilla Nostra Dona ab lo Ihesús al bras. E en la trava o pont de dita capa brodarà tres saules. E la dita capa promet donar acabada lo dit Vicens Ermangol d'equí a sis mesos primer venidors e aportar aquella dins la ciutat de Vich. E lliurarà aquella al dit honorable capítol per lo dit mossèn Pere Sauleda.

Ítem, lo dit mossèn Sauleda promet donar e pagar al dit Vicens Ermangol per fer e acabar dita capa, e per lo vellut, e or, e seda, e folradura, e totes coses necessàries a compliment e acabament de dita capa vuytante-sinch lliures barchinoneses pagadores en aquesta manera: ara de present onze lliures e tot lo que's trobarà que lo dit mossèn Pere Sauleda haurà mès e depositat en la caixa de les capes. E tot lo restant a compliment de les dites vuytante-sinch lliures en continent com per lo dit Vicens Ermangol dita capa serà aportada dins la ciutat de Vich bona e acabada, e rebuda e acceptada per lo dit honorable capítol e dit mossèn Sauleda, e vista primer e regoneguda per dues personas expertes si serà acabada complidament com és la capa del dit mossèn Sabastià Sala.

E totes les dites coses prometen e juren les dites parts, la una a la altre e endessemps attendre e complir, tenir e servir, e contra aquelles o alguna de aquelles no fer o venir per qualsevol manera, raó, títol o causa. Obligant-ne la una a la altre e endessemps tots e sengles béns e drets llurs, mobles e immobles, haguts

e havedors, ab totes clàusules y renunciacions necessàries. E lo dit Vicens Ermangol, per major caució e seguretat de dites coses, ne dóna per fermanses lo venerable n'Anthoni Vila, mercader, e Damià Costa, spacer, e quascú d'ells a cabal e per lo tot.

E volen les dites parts que dels presents capítols y de quascú de aquells sien fetes e liurades a dites parts tants trasllats o cartes com per dites parts o per la una de aquelles ne seran demenades per lo notari de aquells, substància en res no mudada.

Die mercurii XXII mensis augusti, anno a Nativitate Domini millesimo DVIII<sup>o</sup>.

Presentibus testibus: Anthonio Reynalt, causidico, et Joanne Jutglar, paratore Vicensi.

Ffuerunt firmata et iurata predicta capitula et omnia et singula in eis contenta per dictos honorabilem Petrum Sauleda et Vincencium Armangol qui promiserunt et iurarunt *et cetera* obligaverunt. Et etiam dictus Vincencius Ermangol pro maiori tuicione et securitate omnium predictorum dedit in fideiussores honorabilem Anthonium de Vila, mercatorem, et Damianum Costa, apothecarium, cives Vicenses et utrumque eorum insolitum qui cum ipso et sine teneatur in predictis. Et dicti fideiussores presentes et acceptantes et renunciantes promiserunt teneri in predictis.

Presentibus testibus: venerabili Jacobo Çalom, presbitero, rectore Sancti Genesis de Teradello, et Joanne Clemente Ferreres, mercatore Vicensi.

Et ipsa eadem die presentibus testibus venerabili Jacobo Çalom, presbitero, rectore ecclesie Sancti Genesis de Teradello et Joanne Clemente Ferreres, mercatore, cive Vicensi, dictus Vincencius Ermangol confiteor et recognosco honorabilis dictis Joanni de Podiolo, archidiacono, Bertrando de Monterotundo, precentori, Sabastiano Sala, Honofrio de Sancto Martino, Petro Vivet, Baltesari Prat, Micaeli Gaspari Vall, Jacobo de Rovirola tanquod canonico et tanque vicario domini Vicensi episcopo, Jacobo Casademunt, Ffrancisco Vivet, Jacobo Sellers, Petro Puigventós, Baltesari Fontarnau, Petro Sala, Joanni Coll et Ffrancisco de Vallo, capitulantibus in domo capituli congregatis quod teneo pro ipsis in comanda triginta octo libras et quindecim solidos quas et quos ab ipsis habuerunt in presentia notarii et testium infrascriptorum cum faciendi et fabricandi quandam capam cericam quam honorabile Petrus Sauleda, canonicus, proposuit facere et dare beato Petro et ecclesie Vicense modis et formis in capitulacione inter ipsum et dictum honorabilem Petrum Sauleda inhita contentis. Et ideo renunciando promisit fabricare dictam capam et illam traderi dicto honorabile capitulo huic ad sex menses sine questione et dilacione *et cetera*. Restituet omnes missiones *et cetera*. Super quibus *et cetera*. Et ut dicta capa facienda et aportanda caucionis sit, dedit in fideiussores venerabilem Anthonium de Villa, mercatorem, et Damianum Costa, apotecarium, cives Vicenses et eorum utrumque insolitum qui acceptarunt et renunciaverunt *et cetera*. Promiserunt teneri in predictis *et cetera*. Et pro his obligaverunt quibus eorum insolitu et pro toto. Renunciaverunt beneficio novarum constitutionum.

Et ipsa eadem die et pro dictis testis dictus Vincencius Ermangol fecit et firmavit dictis fideiussoribus instrumenti indemnitatis largo modo *et cetera*.



Postmodum vero die veneris xxv mensis octobris, anno a Nativitate Domini m<sup>o</sup> d<sup>o</sup> decimus.

Presentibus testibus Laurencio Torrent, presbitero beneficiato Sedis, et Honofrio Gorombau, clerico, et Gabriele Prat, scriptore Vicense, honorabili domini de Capitulo convocati intra domum capituli in qua firmit honorabili Joannes de Podiolo, archidiaconus, Bertrandus de Monterotundo, precentor, Petrus Vivet, Baltesar Prat, Micael Gaspar Vall, Jacobus Rovirola, Carolus Gilabert, Petrus Sauleda, Ffranciscus Vivet, Jacobus Selles, Petrus Puigventos, Petrus Sala, Joannes Coll, Ffranciscus Litago et de Vallo, canonici, ffecerunt apocam dicto Vincencio Ermangol, broditori, habuisse et recepisse dictam capam quam dictus Petrus Sauleda fecit facere beato Petro et ecclesia Vicense mandantis cancellari comandam per dictum Ermangol factam de dictis xxxviii libris, xv solidis.

Item, dictis die et anno, et presentibus testibus Gabriele Prat et Salvio Beuló, scriptoribus, dictus Vincencius Ermangol fecit apocam dicto Petro Sauleda de xxxv libris ad complementum precii dicte cape.

4

1518, novembre, 17, [Vic]

*Bernardí Busquets, mercader, cobra per brocat, vellut i or per fer els vestiments del bisbe Tormo que estan realitzant els brodadors Benet Guasch i Gabriel Maduixer.*

AEV, ACV, Armari 34/2, Tresoreria, *Llibre de les capes II*, s.f.

Ítem, ha xvii de noembre, any mdxviii foren donats ha mossèn Bernardí Busquets ha compliment del broquat trenta-huna liura, tretza sous, quatre diners. E més, per dues canes, quatre palms valut vert per obs dels parament de las dalmàticas de la capela quinze liures a par, per àpoca en poder de mossèn Franch. Die e any susdits.

Ítem, lo mateix die foren donats ha mossèn Bernardí Busquets per Banet Guasch e Gabriel Madoixer, brodadors, per obs de comprar or per obs de obrar la susdita capella trenta ducats, dich xxxvi lliures, pagades a par per àpoca en poder de mossèn Franch lo mateix die e any.

5

1520, agost, 26, [Vic]

*Gabriel Maduixer, brodador de Barcelona, cobra 140 lliures barceloneses pels fresos i paraments dels vestiments de brocat del bisbe Tormo.*

AEV, ACV, Armari 34/2, Tresoreria, *Llibre de les capes II*, s.f.

Ítem, a XXVI de agost MDXX foren donats ha mestre Guabriel Maduxer, brodador, en pagua porrata dels fresos y paraments dels vestiments de brocat cent-quoranta lliures proceydes de la capela del senyor bisbe Tormo, de la qual quantitat tenim època en poder de mossèn Francesc, notari, dit die e any, ensemps ab l lliures, VIII sous havian rebudes habans, segons atrás stà continuat,

6

1520, octubre, 13, [Vic]

*Gabriel Maduixer, brodador de Barcelona, cobra 52 lliures barceloneses i 9 sous pel tern del bisbe Tormo.*

AEV, ACV, Armari 34/2, Tresoreria, *Llibre de les capes II*, s.f.

Ítem, a XIII de octubre, any MDXX, foren tretes de la present caixa sinconta-dues lliuras, nou sous, dich LII lliures, VIII sous, per compliment de la capela de brocat ha fet fer lo senyor bisbe Tormo y capítol, e pagades ha mestre Guabriel Maduxer, brodador de Barchinona, en aquesta forma: xxv lliures ha compliment dels CCC florins havia dat lo dit senyor bisbe, que dóna per el mossèn Bernat de Busquets. E xxv lliuras lo honorable mossèn Baltezar Fontarnau, canonge e comuner, en paga de las xxxxxv lliuras que lo capítol ne havia tretes per certes necessitats proceydes de la mesada o pabordies agost, setembre y octubre, e de la terra abril, maig y juny; juliol, agost, setembre. E lo restant a compliment de dita caixa apar per època en poder de mossèn Salvi Beuló lo desús dit die e any.

E més, lo mateix die de voluntat del dit honorable capítol al dit mestre Maduxer per strenes sis ducats, dich vi lliures.

Yo, Gabriel Maduxer, atorch aver rebudas las damunt ditas de mà mia, dia e any sobredits.

7

1557, desembre, 9, Vic

*Joan Ferrer, brodador de Barcelona, contracta el fres i els paraments de dues dalmàtiques a Joan Sala, canonge de la Seu de Vic.*

AEV, ACF- 3345, Salvi Beuló, notari, s.f.

En nom de Déu.

Sobre lo fres de la casulla y paraments de dues dalmàtiques fahedores per mestre Joan Ferrer, brodador, ciutedà de Barcelona per ops dels vestiments de tela de or fa fer lo reverent mossèn Joan Sala, canonge de la sglésia de Vich per ops de dita sglésia.

Entre lo dit mossèn Joan Sala, de una part, e lo dit mestre Joan Ferrer, de part altre, és stada feta, inhida, concordada, fermada e jurada la concòrdia y capitulació següent.

E primerament, lo dit mestre Joan Ferrer promet fer lo fres per ops de dita casulla ab sinch capelles o encasaments, ço és dues en lo devant e tres en lo detràs de dita casulla, de or matisat, ab lo or espès segons stà lo capilló de la capa nova de mossèn Joan Prat, quondam canonge. E en quiscú de dites sinch capelles o encasaments, ço és en lo detràs farà la ymage de la Mare de Déu senyora nostra y de sanct Pere apòstol y de sanct Joan evangelista. E en lo devant farà la ymage de sanct Andreu apòstol y de sanct Joan baptista. Lo qual fres, ab dits tres encasaments y tres ymages en lo detràs, ha de tenir ab los retotxos set palms y mig de larch o cerca. E en lo devant, ab dits dos encasaments y dites dues ymages y ab la ubertura, la qual ha de fer conforme al fres de la casulla de brocat, ha de ésser tant larch com lo detràs. E tot lo predit ha de fer de molt bon or fi y de molt bona ceda. Lo qual fres ha de tenir, axí en lo devant com en lo detràs, hun palm y hun quart de ample compresa la retotxa conforme a una mostra ha donada dit brodador en què és la ymage de sanct Andreu.

E més, lo dit mestre Joan Ferrer promet fer los paraments de les dites dues dalmàtiques, los quals seran de velut carmesí, ab uns entors per les vores de ample de més de un quart, brodats de fil de or fi segons y conforme a una mostra lli donarà lo dit mossèn Sala. Y en lo mig farà hun rotlo ab unes fulles en quatre parts de dit rotle per afavorir y ornar dits paraments ab lo senyal de Sala dins dit rotle.

E més, lo dit mestre Joan Ferrer promet fer en les mànagues de les dites dalmàtiques, les quals seran de vellut carmesí, uns ramatges o romanos de fil de or. E en les franges de dites dalmàtiques unes manadetes de flors o de spigues, tot de fil de or, ab hun cordonet de fil de or per les vores. E en los collars de dites dalmàtiques farà una brodadura a modo de una frange petita per los entorns de dits collars.

E totes les coses dessus dites, totes y sengles, promet fer lo dit mestre Joan Ferrer de ses pròpies mans y no de altri, de bon or fi y de bona y fina ceda, y les ymages ab tot compliment, com se pertany, bones y acabades a totes ses pròpies despeses y aquelles donar y lliurar al dit mossèn Sala dins la present ciutat de Vich, d'essí a la vigília de Tots Sancts primer vinent.

Ítem lo dit mossèn Sala promet donar y pagar al dit mestre Joan Ferrer per fer lo dit fres y paraments, y per totes y sengles altres coses demunt especificades, y per lo or y ceda y altres coses necessàries, y per sos treballs y mans, cent y deu lliures barceloneses. Les quals lli promet donar, lliurar y pagar en aquesta manera, ço és en lo comensament de fer lo dit fres vint-y-sinch fins après que haurà feta la una part del fres. E altres vint-y-sinch fins acabat dit fres. E los restants a compliment de dits cent y deu lliures acabada tota la demunt dita obra com dalt és dit y lliurada al dit mossèn Sala.

E les coses demunt dites, totes y sengles, convenen y en bona fe prometen les dites parts, ço és la una a l'altre y endessemps y ab pena de cent lliures barchinoneses que de bon grat se imposen attendre y complir, tenir y observar. De la qual pena, en cars fos comesa, sia guanyada per la meytat a la part obedient y per l'altra meytat a la cort distringent. E la qual pena comesa, o no pagada, o no, o graciosament remesa, volen les dites parts ésser tengudes y obligades en fer y complir totes y sengles coses per elles e quiscuna d'elles, la una a l'altre y endessemps promeses. E per açò, attendre y complir, tenir y observar, ne obliguen les dites parts, ço és la una a l'altre y endessemps y a la cort per la pena, tots y sengles béns y drets llurs, mobles e immobles, haguts y per haver, ab totes clàusules y renunciacions necessàries y ab jurament.

Die nona mensis decembris, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo quinquagesimo septimo.

Presentibus testibus: magnificis dominis Francisco Vall, legum doctore, et Gaspare Vall, canonicis ecclesie Vicensis, et Joanne Beuló, notario cive Vicensis.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et omnia et singula in eisdem contenta prout ad utrumque ipsorum pertinet per dictos dominum Joannem Sala, ex una, et Joannem Ferrer, parte ex altera, et promiserunt *et cetera*. Sub obligacione *et cetera*. Renunciaverunt *et cetera*.

## Notes

1. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, manual 457/29, f. 89-90.
2. Vegeu IGLÉSIES, J.: *El fogatge de 1497*, 2 vols., Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Rafael Dalmau, 1992; IGLÉSIES, J.: *El fogatge de 1553*, 2 vols., Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Rafael Dalmau, 1979.
3. Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, manual notarial 150, s.f.
4. Vegeu MIRAMBELL, Miquel: *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 2002; MIRAMBELL, Miquel: "Joan Gascó", a *Pintura. Darreres manifestacions*, vol. III, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pàgs. 274-281.
5. Vegeu MIRAMBELL, Miquel: "Contribució a la història del llibre cinccentista del bisbat de Vic", a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. 19, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 2001, pàgs. 145-173.
6. Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, manual notarial 151, s.f.
7. Aquesta capa fou estudiada per MARTÍN I ROS, Rosa M.: "Capa pluvial de sant Miquel Arcàngel", a *Museu Episcopal de Vic. Guia de les col·leccions*, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2003, pàgs. 229-230.
8. Sobre els tapissos gironins, vegeu GIRBAL, Enric Claudi: "Tapicerías de la Catedral", a *Revista de Gerona*, Girona, vol. XII, núm. 1, 1888, pàgs. 1-10; GARRIGA, Joaquim (amb la col·laboració de Marià CARBONELL): *L'època del Renaixement. S. XVI*, Barcelona, Edicions 62, 1986, pàg. 156-57; MIRALLES, Francesc: "Joan Ferrer. Tapís de Pentecosta", a *Thesaurus / estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya, 1000/1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1985, p. 260; ALARCIA, Miquel Àngel: "Joan Ferrer. E3. Assumpció de la Mare de Déu", a *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, Barcelona, Ajuntament, 1986, p. 96.
9. Vegeu MIRAMBELL, M. (2001) op. cit., pàgs. 154 i 159.



**Ilustraciones:**



1. ERMENGOL, Vicenç: Sant Miquel. Capelló de la capa del canonge Sebastià Sala, 1500, Vic, MEV 1312 (© Museu Episcopal de Vic. Fotògraf: Joan M. Díaz).



2. ERMENGOL, Vicenç: Sant Sebastià. Detall de la fresadura de la capa del canonge Sebastià Sala o de la capa del canonge Nicolau de Campamar, 1500 o 1501, Vic, MEV 1312 (© Museu Episcopal de Vic. Fotògraf: Joan M. Díaz).



3. ERMENGOL, Vicenç: Fermall de la capa del canonge Nicolau de Campamar, 1501, Vic, MEV 1312 (© Museu Episcopal de Vic. Fotògraf: Joan M. Díaz).



4. ERMENGOL, Vicenç: Mare de Déu amb l'Infant. Capelló de la capa del canonge Pere Sauleda, 1509-1510, Vic, MEV 1429 (© Museu Episcopal de Vic. Fotògraf: Joan M. Díaz).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La indumentaria y las pompas fúnebres a través de los sepulcros góticos de la catedral de Toledo

Sonia Morales Cano

Universidad de Castilla-La Mancha

### Resumen

El presente estudio trata de demostrar que el arte sepulcral, más allá de su valor funcional, es un elemento didáctico-memorial. Y para ello, se analiza la iconografía de los enterramientos más significativos de la Catedral de Toledo que, desde 1289, funcionó como Panteón Real de los monarcas castellanos.

### Abstract

*The present study tries to provide the burial art, beyond its functional value, is a didactic-memorial element. We analyse the most important interments of the Cathedral of Toledo. Since 1289, this church worked like Real Pantheon of the Castilian monarchs.*



En la Baja Edad Media el hombre pone todos los medios a su alcance para evitar no solo la muerte espiritual, sino también la social. No es de extrañar, entonces, que el arte sepulcral se conciba como un elemento didáctico-memorial. De ahí que la tumba marque el lugar preciso de culto al que tienen que acudir los familiares; de ahí también que su pomposidad atraiga todas las miradas y se mantenga vivo el recuerdo del difunto entre las generaciones venideras. Durante este tiempo, Toledo funcionó como lugar de enterramiento de los monarcas castellanos y sustituyó así a otros lugares como León (1). Desde 1289, la catedral toledana, con su condición de Primada, fue concebida como Panteón Real. El primer cuerpo regio que se encuentra en la catedral de Toledo es el de Alfonso XI. Sancho IV se aparta de sus antecesores y decide sepultarse en la catedral toledana para estar cerca de «los cuerpos del muy noble don Alfonso Emperador de Castilla de cuyo linaje nos venimos e de los otros Reyes que y son enterrados» (2); desde entonces y hasta la dinastía Trastámara, los reyes castellanos escogieron como lugar apropiado para su enterramiento la Catedral Primada. Incluso, los Reyes Católicos, en un primer momento, decidieron recibir sepultura en la misma ciudad: en este caso, en el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes. Pero abandonaron la idea a favor de la recién conquistada Granada.

La Iglesia de Toledo ostentó la categoría de Primada ya durante el periodo visigodo. Posteriormente, la bula *Cunctis Sanctorum*, otorgada por Urbano II en 1088 ratificó esta condición (3). Con el tiempo, ese título acabó siendo puramente honorífico, lo que no impidió que haya seguido siendo uno de los centros religiosos hispanos más prestigiosos. A finales del siglo XV, la catedral de Toledo contaba con treinta capillas, de las cuales dos eran reales (4), dos eran importantes fundaciones nobiliarias (5) y tres fueron erigidas por ilustres arzobispos (6).

### Capilla de la Santa Cruz

Esta capilla fue fundada por Sancho IV el Bravo en 1289 como panteón real bajo la advocación de la Santa Cruz. En origen, el espacio de la actual capilla Mayor estuvo dividido en dos sectores, uno destinado a presbiterio y otro, desarrollado detrás del altar, en el que se ubicaba la antigua capilla de Sancho IV, sita en la cripta. Pero en 1494 el cardenal Cisneros ordenó la eliminación de la capilla de la Santa Cruz para ampliar el presbiterio y se trasladó a la capilla del Espíritu Santo, conocida también como de Reyes Viejos, para diferenciarla de la de Reyes Nuevos (7). Sin embargo, los sepulcros se mantuvieron en el mismo lugar y son los que hoy aparecen a ambos lados del retablo mayor sobre arcos escazanos que comunican con la nave de la girola.

Las estatuas yacentes de los reyes están colocadas debajo de un gran arco ricamente ornamentado con una fina labor de tracería y sendos ángeles en la arquivolta. Se tiene la certeza de que el Maestro Copín estuvo a cargo de la obra y que a él se deben dos de las cuatro estatuas yacentes (8): la que ocupa la parte baja en el lado del Evangelio y la del fondo del lado de la Epístola. Mientras que las dos restantes procederían de los primitivos sepulcros (9). Cuatro años antes de su fundación, Sancho IV había dispuesto

ya su enterramiento al exponer lo que sigue: «escogemos nuestra sepultura en la Santa Iglesia de Sancta María la sobredicha [de Toledo]. E quando voluntad fuere de Dios que finemos, mandamos que nos entierren en aquel lugar que nos ordenamos con Gonçalvo arçobispo sobredicho e con el deán don Miguel Ximénez» (10). El 21 de noviembre de 1289, el rey Sancho IV ordenó el traslado de los restos de Alfonso VII el Emperador, Sancho Capelo, rey destronado de Portugal y Pedro de Aguilar. También fue enterrado allí su tío materno, el arzobispo Sancho de Aragón (11).

Pero aunque son muchos los cuerpos regios que allí reposan, sólo aparecen representadas cuatro yacentes, que corresponderían, según García Rey, a Sancho IV y Alfonso VII y sus esposas, María Molina y Berenguela respectivamente (12). Esta identificación responde a un error muy extendido y, sin embargo, carente de fundamento a la luz de las investigaciones. En 1549 Blas Ortiz los identificaba con Alfonso VII, Sancho III, el infante Pedro de Aguilar y Sancho IV y lo historiadores se han mantenido más o menos fieles a esta opinión (13). Todo parece indicar que así es, tanto por los rasgos masculinizados que presentan las efigies, como por el avance que supuso una investigación llevada a cabo en 1947. Este año se abrieron las tumbas reales, por el interés histórico que suscitaba y por exigencia de un portugués, médico del presidente del gobierno de Portugal, Oliveira Salazar, que venía buscando los restos de Sancho Capelo. Se pudo descubrir que no eran simples cenotafios, sino auténticos ataúdes con los restos de los cadáveres en ellos sepultados: uno de ellos, de pequeño tamaño, fue identificado como Sancho III, ya que murió a muy corta edad; el correspondiente a Sancho IV estaba momificado, envuelto en una rica colcha de tejido oriental y desnudo de cintura para arriba, con un cordón franciscano; portaba, además, una corona de camafeos formada por ocho láminas de plata unidas por charnelas, rematadas por otros tantos castillos heráldicos (14), y una espada de bronce de hoja ancha, en forma de arco rebajado su guarnición, pomo redondo grabado y puño de madera con esmaltes (15).

### Capilla de San Ildefonso

Aunque este oratorio había sido fundado en el siglo XIII por el arzobispo Jiménez de Rada, finalmente se convirtió en el panteón funerario de Gil Álvarez de Albornoz un siglo más tarde (16). La capilla de San Ildefonso introduce soluciones novedosas en su estructura. En primer lugar, es de destacar su situación privilegiada, justo en el centro de la girola, en eje con la capilla mayor, que es el espacio más emblemático por excelencia. Por otro lado, la adopción de la planta octogonal y no cuadrada, que se adapta perfectamente a la forma de la bóveda, permite desarrollar una arquitectura más limpia, sin grandes complicaciones en los ángulos (17). Y, además, lleva a relacionar la forma de la planta y de la cubierta con el simbolismo numérico del ocho: la idea de vida eterna, en conexión con el sentido cíclico de la Naturaleza y el eterno retorno. En este majestuoso oratorio se ha dispuesto el sepulcro del fundador en el centro, mientras que en los muros laterales se abren los nichos que custodian los sarcófagos de sus familiares.

El cardenal Gil Álvarez de Albornoz fue un personaje relevante en la historia de la Iglesia (18): el rey Alfonso XI lo nombró su capellán, miembro del Consejo Real y le empleó en misiones diplomáticas en el



reino de Aragón. A petición del monarca, el cabildo de Toledo le nombró candidato al arzobispado de la diócesis primada, lo que confirmó el papa Benedicto XII en 1338 (19). Tras el fallecimiento de Alfonso XI y la subida al trono de Pedro I el Cruel, Albornoz marcha a Aviñón, donde es nombrado Cardenal por el Papa Clemente VI. A partir de entonces, abandona el arzobispado de Toledo. En la ciudad francesa comenzará la etapa más sobresaliente de su carrera: en 1353, Inocencio IV le encomendó la difícil tarea de recuperar los Estados Pontificios, hasta entonces en manos de varios jefes locales que impedían el regreso de los Papas a Roma; para esa ardua labor fue nombrado legado y vicario papal en Italia. Su paso por este país dejó una huella imborrable en el terreno cultural, al erigir en Bolonia el Colegio Mayor de San Clemente para que se formasen los estudiantes españoles de teología y derecho a fin de que fueran considerados aptos para la clerecía (20).

Poco después de tan insigne fundación, el 23 de agosto de 1367, fallecía en Viterbo. Y, aunque fue enterrado en Asís, su cuerpo finalmente fue trasladado a Toledo «en ombros de piadosos varones, a los cuales se les concedió yndulgencia», el día de San Bartolomé (21). El Cardenal, siguiendo la costumbre de personajes de la realeza y del clero, se hizo construir dos sepulturas: una en Asís para las vísceras, que ha desaparecido y otra más suntuosa para su cuerpo que es la que nos ocupa (22). Gil Álvarez de Albornoz es el inaugurador de los sepulcros exentos en forma de cama en nuestro país. El hecho de que esté exento presupone un concepto espacial más rico y un sentido de solemnidad mayor que si estuviera adosado al muro (23). Si se tiene en cuenta que cuando fina Alfonso XI, Gil de Albornoz se instala en la corte pontificia de Aviñón, como ha quedado reseñado más arriba, se entiende muy bien la representación iconográfica que ofrece su sepulcro: el cortejo fúnebre (24). Las exequias funerarias manifestaban el rango del difunto, que muere de acuerdo con su estado y según el orden admitido por todos (25). Era, por otra parte, una manera de asegurar la Salvación y proteger al finado en el temido Juicio Final al fijar en piedra una iconografía sobre la *oratio funebris* permanente (26).

En el lecho se ofrece la imagen yacente, que se ha vinculado al taller de Ferrand González y que ha sido datada entre 1385 y 1390 (27). Como todas las efigies religiosas de este taller escultórico, el más esplendoroso de estos momentos, va vestido de pontifical, con una amplia casulla. También luce la mitra, guantes litúrgicos y el báculo, que es sostenido por su brazo izquierdo. Su cabeza está apoyada sobre un cojín, símbolo de su posición social. Estos almohadones presentan una particularidad: contienen cuatro medallones lobulados en las esquinas en los que se incorporan los blasones, elemento que será retomado después en otros cojines del mismo taller (28).

Otra de las muestras sepulcrales más sobresalientes de la catedral, labrada por Egas Cueman, es la que corresponde al arzobispo Juan Martínez de Contreras, hijo de Álvaro González de las Rodas y Contreras y de Doña María Carrillo de Ajofrín, hija de Gómez Carrillo de Toledo (29). A pesar de que su escudo, cuartelado en cruz, en azur una cruz flordelisada y hueca de plata y un castillo de oro, el sepulcro en el que fue enterrado ostenta las armas de la familia Luna, puesto que el cenotafio había sido preparado para un personaje de esa estirpe que jamás lo ocupó (30). La efigie sujeta el báculo con firmeza con la mano izquierda, pues es un instrumento «que aparta el mal e inclina el bien»; el extremo superior, que es curvo hacia el exterior, se dirige al pueblo al que ha servido y aleccionado como ministro de Dios (31).

Sorprende el realismo con el que está trabajada la estatua, que deja al descubierto sus rasgos y transmite una gran serenidad al enfrentarse a la muerte. Y a pesar de que se ha optado por la representación del rostro con los ojos cerrados, la fuerza de la mano, que no es propia de un cuerpo inerte, es una evidencia clara de la actitud durmiente de aquél que vence a la muerte. La efigie apoya la cabeza sobre dos almohadones, lleva puesta los guantes y, encima, un rico anillo, símbolo de su alianza con la Iglesia. Apoya los pies sobre un león.

Las vestiduras litúrgicas también han sido elaboradas cuidando hasta el mínimo detalle para mostrar, de forma fascinante, la angulosidad de la tela. La mitra, por su parte, está trabajada de manera ostentosa simulando con esmero motivos florales a base de piedras preciosas. Corona todo el borde de la mitra una serie de hojas de hiedra muy naturalistas: un préstamo tomado con acierto para representar esta insignia episcopal, si se considera que la hiedra, en el ámbito funerario, alude a la vitalidad del alma y a la eternidad, dada su característica de hoja perenne (32). Del borde posterior de la mitra, cuelgan dos ínfulas que caen de forma muy delicada sobre los cojines.

### Capilla de Santiago

«Es fundación del célebre Maestre y gran condestable de Castilla D. Álvaro de Luna, que en el año de 1435, cuando estaba en el apogeo de su prosperidad, compró la de Santo Tomás y levantó este magnífico edificio en el sitio que aquella y otros terrenos más ocupaban, destinándola para su enterramiento, y tocando a su mujer, la Condesa Doña Juana Pimentel, la suerte de rematarla. El retablo es obra de los artistas Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro Gumiel, que le hicieron, en 1498, por cantidad de 105.000 mrs. (que en nuestra presente moneda hacen 5812 rs. 2 mrs.), que les pagó Doña María de Luna, hija de D. Álvaro, por cuyo encargo lo ejecutaron» (33).

Así es como Parro alude a la fundación de la capilla de Santiago, erigida como panteón familiar, que tuvo que ser acabada y dotada por su esposa, a la muerte de éste (34) con espléndidos ornamentos litúrgicos “como su persona e estado lo requería” (35). Esta magna empresa tuvo que ser continuada por Juana Pimentel, esposa del Condestable y, más tarde, por su hija, María de Luna (36). La advocación al apóstol Santiago estuvo motivada por el nombramiento de don Álvaro de Luna como Gran Maestre de la homónima Orden Militar (37), que lejos de elegir como lugar de inhumación un edificio santiaguista, quiso demostrar su posición social mediante el patrocinio de una de las mejores obras del gótico final, «la más notable, rica e maravillosa capilla e enterramiento suyo que en las Españas, e aun en la mayor parte del mundo, se pudiese hallar» (38). Con esta capilla, Álvaro de Luna no sólo quiso emular sino también superar la capilla funeraria de San Ildefonso, puesto que también ocupa el espacio que antes ocupaban tres de las capillas de la cabecera de la catedral (39).

Aunque no hay unanimidad acerca de la fecha del nacimiento de Álvaro de Luna, la opinión más extendida la sitúa en 1390 (40). Cuando tal solo contaba con dieciocho años, fue nombrado paje de Juan II, que por aquél entonces sólo tenía dos años. Empezaba así una carrera política que le llevaría a la cima del poder (41). Durante los años en los que estuvo en la Corte le dio tiempo a formarse como caballero para ser nombrado, después de salvar algunas dificultades, Maestre de la Orden de Santiago (42). Su fuerte personalidad y sus desavenencias con los infantes de Aragón provocaron el declive de Don Álvaro, que sufrió una de las muertes más humillantes: fue ejecutado públicamente en la plaza de Valladolid. Su cabeza, “fincada en el clavo de la vara”, estuvo nueve días expuesta, al tiempo que el cuerpo permanecía «papo arriba encima de una alcatifa en una almohada de seda en que tenía la cabeza cuando le degollaron». Junto a ella se dispuso un bacín de plata para que aquellos que quisieran colaborar con el entierro depositaran sus limosnas. A los pocos días, su cuerpo fue enterrado en la ermita de San Andrés, lugar destinado a los traidores, hasta que finalmente fue sepultado en la capilla de Santiago, en Toledo, incluida la cabeza.

El sepulcro de Álvaro de Luna supone el canto del cisne de la escultura funeraria medieval castellana por la originalidad de sus elementos integrantes y su ubicación en la cabecera de la catedral Primada. El monumento sepulcral del Maestre contiene algunos préstamos que manipulan la realidad de lo acontecido en su entierro: se presentan cuatro caballeros santiaguistas conduciendo de manera extremadamente solemne el ataúd hasta su lugar de sepultura. Un enterramiento fastuoso que nunca tuvo. En cada uno de los ángulos de la urna aparecen cuatro caballeros de la orden de Santiago arrodillados, en pose tal que parece que se disponen a elevar el sepulcro: esta iconografía sigue la tradición de recrear las exequias en los sepulcros de los reyes y nobles, en su intento por distinguirse socialmente del resto.

Ambos sepulcros fueron contratados en como ya se ha dicho, cuando se recuperó la buena fama del condestable y su muerte indigna fue cayendo en olvido. Cuando Sebastián de Toledo recibió el encargo de los sepulcros de Álvaro de Luna y su mujer, empleó todo su talento: recreó la liturgia de los funerales verazmente al agrandar las figuras de los dolientes y representarlos en tres dimensiones alrededor de la tumba. Su tamaño colosal permitía al público su contemplación sin censura, pues lo que se ha querido representar es el reconocimiento al Maestro de la Orden (43). Además, en los lados mayores de la cama sepulcral se han dispuesto sendas figuras que representan las Virtudes. Álvaro de Luna se convertía, de este modo, en un caballero cristiano ejemplar: administró la ley del reino con justicia, practicó la templanza y administró la política con prudencia y fortaleza (44).

Cabe precisar que el monumento sepulcral tiene un profundo sentido religioso, expresión de la idea de esperanza y redención. No es de extrañar, por tanto, que estas manifestaciones artísticas tengan una función ejemplificadora para las masas, acorde con los *Specula*, que ponen el acento en que el ser humano por naturaleza es débil y ha de saber cómo evitar los pecados para alcanzar la Salvación (45). Tampoco hay que olvidar que, durante toda la Baja Edad Media, la literatura incidía en que todo caballero debía practicar las virtudes cristianas de la verdad, la sabiduría, la caridad, la humildad, la fortaleza y la esperanza (46). Por tanto, la tumba no solo tiene un valor memorial del individuo en él enterrado, sino que tiene un componente didáctico de gran magnitud para los fieles cristianos. Álvaro de Luna es consciente de la

función memorial del arte sepulcral de aquellas personas que, por sus «fechos señalados e virtuosos» son dignas de ser recordadas e inmortalizadas en sus sepulcros (47).

En el sepulcro de Juana Pimentel, esposa del Condestable, los cuatro caballeros de los ángulos que aparecían en el sepulcro de su marido, se sustituyen por franciscanos. Nuevamente aparecen escudos heráldicos, pero ahora las Virtudes han sido sustituidas por ocho apóstoles «que fassen el credo». La efigie viste toca en la cabeza y un manto que cubre su esbelto cuerpo. En la mano lleva un rosario de cuentas. En el contrato, entre María de Luna y Sebastián de Toledo Guadalajara en 1489 se especifica exactamente la apariencia que debe tomar:

«Questé en la dicha cama sobre sus almohadas, como suso dichas son en el otro bulto, sobre su colcha de gentil brocado e con su manto, estando de muy gentil traperia e con vn libro en las manos resando, con sus guantes, con vnas cuentas colgadas, e como muestra vn mongil de damasco de lauores labradas en el alabastro de su alcorchoferin con sus follajes segund el tiempo, e que muestre debaxo su brial llano con su tocado de tocas llanas e honestas, como su señoria se tocava, e a los pies vna doncella echada e recobdada sobre vna almohada, e en cabello con vna trença, como oy se acostumbra. E con vn libro de horas en la otra mano e la vestidura de vn mongil de damasco, e por debaxo que parezca su brial con su contrapesa e bordes».

### Capilla de los Reyes Nuevos

La primitiva capilla de *Reyes Nuevos* ocupaba una parte bien distinta dentro de la catedral: se extendía desde la capilla de los Canónigos, que le servía de sacristía, hasta la de Teresa de Haro. Este lugar, que habría de ser el panteón de los Trastámara, fue fundado por Enrique II en 1364, según consta en su testamento, redactado en Burgos cinco años antes de morir, en el que manda que su cuerpo sea enterrado «en la iglesia de Santa María de Toledo delante de aquel lugar donde anduvo la vírgen Santa María y puso los piés cuando dio la vestidura al Santo Alfonso, en la cual nos habemos gran fuerza é devocion, porque nos socorrió e libró de muchas priesas é peligros cuando lo ovimos menester. E mandamos é tenemos por bien que en dicho lugar sea hecha una capilla. La mas honrada que ser pudiese» (48). La capilla que hoy conocemos como de Reyes Nuevos, situada en la girola, fue mandada construir por Alonso de Fonseca y edificada por Alonso de Covarrubias, aunque es probable que las trazas se deban a Enrique Egas (49).

Los Trastámara quisieron recuperar Toledo como centro privilegiado de enterramiento de los reyes castellanos, al acercarse a sus antepasados, que estaban sepultados en la capilla de la Santa Cruz y legitimar así sus orígenes. Es por ello que Enrique II ordenó la construcción de una capilla exclusiva decorada de la misma forma que aquella en la que se conservaban los restos de su padre y en la que se debían celebrar perpetuamente los mismos oficios. Los sepulcros se hallan sobre la sillería del coro. En la pared meridional se conservan los bultos funerarios de Enrique II y su esposa, Juana Manuel. En la pared septentrional,

próximo al altar, se alza majestuoso el sepulcro de su hijo, Juan I, y su esposa Leonor. Frente a los sepulcros de Enrique II y su mujer, forman pareja los enterramientos de Enrique III y Catalina de Lancaster. En el ángulo derecho, por último, aparece la estatua, en pie, de Juan II. Una gran variedad en todas estas estatuas, como puede apreciarse, que va desde la tradicional postura yacente a la posición en pie, pasando por la pose orante de Juan I y su mujer.

Enrique II ha sido representado en su efigie solemnemente (50). Su barba y cuidada melena negra realzan la belleza de una imagen que va ricamente ataviada con una extraordinaria túnica blanca exornada con motivos florales dorados que se repiten en su capa. Un detalle que pasa desapercibido al espectador si no observa con esmero la talla escultórica es el tratamiento del calzado, que es diferente en cada uno de los pies: en el izquierdo porta una sandalia dorada atada al tobillo; en el derecho, empero, lleva un zapato de punta redonda decorado con una cuadrícula en relieve. Ambos pies están apoyados en un apaciguado león que deja entrever su posición regia con su dorada melena (51). En su mano derecha sostiene el cetro que apoya en su hombro mientras que con la izquierda ciñe fuertemente la espada envainada. La corona, está realizada en metal dorado para dotar de un mayor realismo a la figura y, flanqueando los tres almohadones, aparecen dos ángeles de reducido tamaño, uno de los cuales ha perdido la cabeza. Es significativo que se muestre tanta riqueza ornamental en torno al busto del rey que no ha de extrañar si se tiene en cuenta que él es la cabeza depositaria del patrimonio territorial y el responsable de los designios del reino.

La crónica de Enrique II refiere que, encontrándose el monarca en Santo Domingo de la Calzada, no se sintió bien y ordenó que le dijese misa y le administrase los sacramentos su confesor franciscano. El rey estaba echado en su cama «vestido de una vestidura de oro, e un manto de oro cubierto enforado de peñas veras». Encontrándose allí el obispo de Sigüenza, Juan García Manrique le preguntó cómo se quería enterrar, a lo que Enrique II respondió: «en la mi capilla que fice en Toledo, en habito de Sancto Domingo de la Orden de los Predicadores, ca fue natural desde mi Regno, e los Reyes de Castilla mis antecesores siempre ovieron confesor desta Orden. E como quier que quando yo era Conde avia confesor de la Orden de Sant Francisco, empero despues que Dios me fizo merced e fui Rey, siempre ove confesor de los Predicadores» (52).

De inmediato, el obispo de Sigüenza tomó un escapulario de la Orden y le vistió. Resulta sumamente interesante la declaración del monarca acerca de los confesores franciscanos, cuyos servicios siempre fueron requeridos por su familia y por él, puesto que en los siglos del gótico, ser representado de esa guisa en la estatua yacente, que a menudo causaba el recelo del clero porque se dudaba de si la intención era mostrar humildad o distinguirse socialmente del resto (53). No hay que confundir, tampoco, el deseo expreso de que el cadáver sea enterrado con el hábito de las órdenes mendicantes, con su representación plástica en la efigie. Enrique II, ya se ha dicho, cubrió su cuerpo inerte con esas ropas; su nieto Enrique III, en cambio, ordenó que su estatua sepulcral se ofreciese con esas vestiduras a los ojos del espectador. El hábito franciscano es símbolo de humildad, castidad y desprecio al mundo. En este sentido, cabe señalar que cuando un religioso ingresaba en una orden monástica, le eran entregadas las vestiduras adecuadas para el matrimonio místico, conforme al ceremonial romano, previo juramento de fidelidad y obediencia (54).



Su cuerpo fue trasladado desde Santo Domingo de la Calzada, donde murió el 30 de mayo de 1379, a Burgos. Allí fue enterrado en depósito en la capilla de Santa Catalina de la catedral hasta que finalmente fue trasladado a Toledo, para recibir su sepultura definitiva en la capilla que había fundado. Esta situación sirve para entender el largo periodo de tiempo que transcurría desde el fallecimiento de un monarca o un miembro destacado del clero, hasta que era trasladado a su lugar definitivo de descanso eterno (55). Tiene su lógica, entonces, que en ocasiones el cadáver fuera sustituido por un maniquí o un figurante vivo para evitar la descomposición en la capilla ardiente (56).

Otro monarca, Enrique III, pide en su testamento ser enterrado «en el ávito de San Francisco, en la iglesia catedral de Santa María de Toledo, en la capilla do están enterrados los cuerpos de los mis abuelo y abuela, e el Rey don Juan mi padre, y la Reina doña Leonor mi madre, que Dios perdone». Hay que tener en cuenta, que los franciscanos se convirtieron en confesores reales de la dinastía Trastámara (57), lo que pudo influir en la decisión de Enrique III de hacerse representar con el hábito de la Orden para la eternidad. Es digno de mencionar que la caída de sus ropajes es muy recta, propia de las imágenes dispuestas en posición vertical. La humildad que muestra con su traje también se deja ver en sus pies descalzos. Pies que apoyan directamente en un león que se ha dispuesto de espaldas al difunto. Y junto a este animal, dos figuras arrodilladas de tamaño reducido, que también visten el hábito franciscano, velan al difunto. Apoya su cabeza en tres cojines, muestra evidente de su rango. Su melena es rizada y, a diferencia de la efigie de Enrique II, es imberbe. En su mano izquierda empuña su espada, mientras que con la derecha sustentaría un cetro, perdido en la actualidad.

No está de más recordar que, junto a la voluntad individual del finado de hacerse representar con el hábito de las órdenes mendicantes, en la Baja Edad Media existieron cláusulas que vetaban el lujo en la indumentaria funeraria. Es el caso de la primera Partida de Alfonso X el Sabio que recoge la prohibición de enterrarse con ricas vestiduras ni joyas preciadas, a excepción de la realeza, hombres honrados, caballeros, obispos, clérigos «o a quien deuen soterrar con los vestimentos, que les pertenece, segun la orden que han». Todo ello por tres razones: no aprovecha a los muertos, los vivos pierden esas ricas vestiduras y despiertan la codicia de aquellos «homes malos que quebrantan los luzillos, e desotierran los muertos» (58).

### **Puerta de los Leones**

Los cuerpos laterales de la fachada interior de la Puerta de los Leones fueron proyectados para albergar sendos sepulcros cobijados bajo arcosolios. El túmulo gótico de la derecha ni siquiera se llegó a utilizar pero se cree que pudo labrarse para el ínclito Arzobispo Fr. Bartolomé de Carranza quien está sepultado en Roma, donde murió (59). Y aunque los escudos quedaron en blanco, los ángeles que los sostienen sugieren la participación de Egas Cueman, que participaría con Juan Alemán, a quien le han sido atribuidas algunas de las figuras que aparecen en las peanas (60).

La ornamentación que aparece en el frente del sarcófago es muy interesante porque reproduce de manera extraordinaria el tema de los *pleurants*, en conexión con la escuela borgoñona (61). Los llorantes

desempeñaban un papel muy relevante en el cortejo fúnebre, pues era el medio más idóneo para expresar el estatus privilegiado del finado, que no moría solo y estaba acompañado de todo el pueblo en su última exposición pública. Al frente del cortejo iba la cruz cristiana, acompañada por los pregoneros o “gritadores” fúnebres, a los que seguían un grupo de pobres, religiosos mendicantes y el clero; secundaban la procesión los oficiales y servidores del difunto, con sus estandartes, armas y escudos, que en ocasiones estaban situados boca abajo en el caballo en señal de duelo; a continuación iba el ataúd y, junto a éste, los familiares más cercanos vestidos de luto. Todo bajo el tañido de las campanas que resonaban por doquier (62).

En los siglos de la Baja Edad Media, las prácticas de luto experimentan una evolución. Primero de todo, porque las muestras desmesuradas e incontroladas de dolor, progresivamente van dejando paso a otras más cautelosas, que no dejan en entredicho la esperanza en la Resurrección. Después, porque a partir del siglo XIII el color negro relega al rojo, verde y azul en las vestimentas de luto. El vestido negro identificaba a la mujer viuda a fin de que no se le acercasen hombres en busca de matrimonio en un tiempo prudente. Y ello para evitar el nacimiento de algún niño cuya paternidad fuera incierta.

## Notas

1. GUIANCE, Ariel: *Los Discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998, págs. 312-314.
2. ESCUDERO DE LA PEÑA, José María: “Privilegio rodado e historiado del Rey don Sancho IV”, en *Museo español de Antigüedades*, 1 (1872), p. 98, nota 1.
3. LOP OTÍN, María José: *La Catedral de Toledo en la Edad Media*, Toledo, 2008, p. 21.
4. La capilla de Santa Cruz y la capilla de los Reyes Nuevos.
5. La capilla de Santiago y la capilla de Teresa de Haro.
6. La capilla de San Blas, la capilla de San Ildefonso y la capilla parroquial de San Pedro.
7. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, en *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994), págs. 471-472.
8. R. del Arco señala que las primitivas estatuas yacentes de madera estuvieron recubiertas de plata. Apoya su hipótesis en el testamento de Nuño Pérez de Monroy, canciller de María de Molina, en el que se ordena “cubrir de Plata la sepultura de la Reina, según la del rey don Sancho”, DEL ARCO, Ricardo: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 104. No está de más recordar que María de Molina, esposa de Sancho IV, está sepultada en la capilla mayor del monasterio de las Huelgas de Valladolid. Se ha de tener en cuenta, también, que existen algunos ejemplos notables de escultura funeraria toledana que en su momento estuvieron cubiertos por una estructura de madera policromada o paños muy ricos: el sepulcro de Sancho de Rojas, en la capilla de San Pedro lo manifiesta muy bien. Es lícito pensar, por tanto, que las efigies estarían cubiertas por estos elementos en determinadas fechas y no de manera permanente.
9. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, en MORENA BARTOLOMÉ, Áurea de la coord., *La España Gótica. Castilla-La Mancha*. 2. XIII, Madrid, 1998, p. 62.
10. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. 2, Madrid, 1928, p. 394.
11. RIVERA RECIO, Juan Francisco: “Los restos de Sancho IV en la capilla de la catedral de Toledo”, en *Toletum*, 16 (1985), p. 128.
12. GARCÍA REY, Verardo : “La capilla del Rey Don Sancho ‘el Bravo’ y los cenotafios Reales en la Catedral de Toledo”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12 (1922), p. 140.
13. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, *op. cit.*, p. 62.

14. Un estudio pormenorizado sobre la representación de cada uno de los cuatro camafeos, en los que aparecen otros tantos bustos clásicos en, MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 40.
15. CARRILLO ROJAS, Luis: “La espada y su evolución artística. La espada desde la Edad de Bronce al siglo XVIII”, en *Toletvm: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 6, 1973, p. 11.
16. LOP OTÍN, María José: *La Catedral de Toledo en la Edad Media*, *op. cit.*, p. 73.
17. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, *op. cit.*, p. 89.
18. SANCHO, José Luis: *Catedral de Toledo*, Madrid, 1997, p. 32.
19. PORRES MARTÍN-CLETO, Julio y otros: *Los primados de Toledo*, Toledo, 1993, p. 74.
20. *Ibid.*, págs. 52-53.
21. GONZÁLVEZ, Ramón y PEREDA, Francisco: *La catedral de Toledo, 1549: según el Dr. Blas Ortiz, Descripción Graphica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, 1999, p. 217.
22. FRANCO MATA, Ángela: “Relaciones Hispano-Italianas de la Escultura Funeraria del siglo XIV”, en NÚÑEZ, Manuel. y PORTELA, Ermelindo coords., *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. 1, Santiago de Compostela, 1988, págs. 122-123.
23. DURÁN SANPERE Agustí y AINAUD DE LASARTE, Joan: “Escultura gótica”, en *Ars Hispaniae*. VIII, Madrid, 1956, págs. 103-104.
24. FRANCO MATA, Ángela: “Aspectos de la escultura gótica toledana del siglo XIV”, en J. L. Hernando Garrido coord., *Repoblación y reconquista*, Aguilar del Campoo, 1993, p. 50.
25. BEAUNE, Colette: “Mourir noblement au Moyen Age”, en *La mort au Moyen Age*, Estrasburgo, 1977, p. 125.
26. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “El Rey en su honra”, *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 1, 2008, p. 22.
27. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 44, 1978, p. 138.
28. *Ibid.*, p. 135.
29. CONDE DE CEDILLO: *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1919, p. 47.

30. LEBRIC. Ventura: “La Heráldica arzobispal toledana”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 23, 1989, p. 25.
31. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: “El Arzobispo, Pastor y Maestro”, en MARTÍN SÁNCHEZ, Julio coord.: *El mecenazgo artístico y los arzobispos de Toledo*, Toledo, 2002, p.46.
32. Desde antiguo, la hiedra fue una planta asociada al mundo funerario y a la inmortalidad. Con ese sentido aparecía representada con frecuencia en las tumbas y templos funerarios asociados a Osiris; en Grecia, se vinculó al Dionisos, dios de la medicina que tenía el poder de curar los cuerpos y purificar las almas. En el mundo occidental, la longevidad de esta planta y su carácter imperecedero justificaron su aparición en las manifestaciones artísticas relacionadas con el mundo de ultratumba del románico y del gótico. Un estudio muy completo sobre el simbolismo de las plantas, en REY BUENO, Mar: *Historia de las hierbas mágicas y medicinales*, Madrid, 2008, Esta autora elabora un estudio pormenorizado de la hiedra como hierba fúnebre en las págs. 92 y 95.
33. PARRO, Sixto Ramón: *Toledo en la Mano*. I, Toledo, 1978, p. 372.
34. YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 241.
35. MANSO PORTO, Carmen: “Escultura yacente del condestable Álvaro de Luna. Catedral de Toledo”, en L. Suárez Fernández com., *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*, catálogo de la exposición, Madrid, 2004, p. 50.
36. HUARTE, Ana: “Doña Juana Pimentel, señora del castillo de Alamín (1453-1462)”, en *Revista de Archivos y Bibliotecas y museos*, 57, 1951, p. 277
37. CHAO CASTRO, David: “Santiago Peregrino”, en *Santiago La Esperanza*, catálogo de la exposición, (Santiago de Compostela 1999), p. 426.
38. *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, edición de MATA CARRIAZO, Juan: Madrid, 1940, p. 444.
39. DURÁN SANPERE, Agustí y AINAUD DE LASARTE, Joan, *op. cit.*, p. 122.
40. CALDERÓN ORTEGA, José Manuel: *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, 1998, p. 27. Algunos autores, como RIZZO RAMÍREZ, Juan: *Juicio crítico y significación política de Álvaro de Luna*, Madrid, 1865, p. 41 y COOPER, Edward: *Castillos señoriales de Castilla. Siglos XV y XVI*, Madrid, 1980, pág. 20 y MOXÓ, Francisco de: “Un caso interesante de homonimia bajomedieval: Pedros y Álvamos de Luna en torno al 1400”, en *XV Congreso Internacional de las Ciencias Genealógicas y Heráldicas*. III, Madrid, 1983, pág. 187, adelantan la fecha a 1387 y 1388, respectivamente.



41. Son numerosos los estudios que a lo largo del tiempo se han ocupado de la figura de Álvaro de Luna, como personaje perteneciente a la alta nobleza. Estos estudios no sólo se dedican a analizar su capilla y su enterramiento, pasando por su trágica muerte; más aún, en los últimos años se han publicado libros que tratan se papel jugado en vida, cuando estaba en la cima del poder, y su paulatina decadencia. Entre ellos destaca PASTOR BODMER, Isabel: *Grandeza y tragedia de un valido. La muerte de don Álvaro de Luna*, Madrid, 1992, 2 vols y, más recientemente, CALDERÓN ORTEGA, José Manuel: *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XIII*, Madrid, 1998.
42. CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *op. cit.*, p. 70.
43. LENAGHAN, Patrick: “Conmemorating a real bastard: the chapel of Álvaro de Luna”, en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: *Memory and the Medieval Tomb*, Aldershot, 2000, p.132.
44. *Ibid.*, p. 134.
45. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “El sepulcro de Doña Constanza de Castilla”, en *Archivo español de arte*, 245 (1989), p. 53.
46. Alfonso X el Sabio, *II Partida*, Tit. XXI, Ley III. La Ley XII de este mismo título refiere que la caballería se obtiene por heredad o méritos, y solo pueden alcanzar ese privilegio aquellas personas virtuosas que sirvan como modelo para una clase que se sitúa en la cumbre de la pirámide social.
47. LUNA, Álvaro de: *Libro de las Claras e Virtuosas Mugerres*. Edición crítica de CASTILLO, Manuel del, Valencia, 1917, p. 87.
48. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo Pintoresca*, Toledo, 1989, págs. 67-68.
49. MARÍAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo. 1541-1631*, Toledo, 1983, págs. 208-209.
50. MENJOT, Denis: “Un chrétien qui meurt toujours. Les funérailles royales en Castille á la fin du Moyen Age”, en NÚÑEZ, Manuel y PORTELA, Ermelindo: *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 136.
51. Según la tradición bíblica, de la que se hace eco Michel Pastoreau, el león era el animal de los reyes, a quien debían vencer los héroes de manera individual. Por su fuerza física se considera el rey de los animales e, incluso, fue identificado con Cristo, MILLÁN, José Antonio: “¿Por qué el león es el rey de la selva?”, en *El País*, (17 de marzo de 2007), p. 10.
52. Citado en ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, *op. cit.*, p. 105.
53. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “La indumentaria como Símbolo en la Iconografía funeraria”, en NÚñez Rodríguez Manuel y Portela Silva, Ermelindo coords.: *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, I, *op. cit.*, p. 16.

54. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “El sepulcro de doña Constanza de Castilla”, *op. cit.*, p. 51.
55. El largo viaje que emprendió el cuerpo muerto de Enrique II hasta su lugar de sepultura definitivo en Toledo no es un caso aislado. El caso del Cardenal Mendoza, cuyo cadáver fue trasladado desde Guadalajara hasta la catedral Primada sigue la misma dirección. Éste último traslado es descrito con detalle y admiración por Münzer, que lo pudo presenciar a su llegada a Toledo procedente de Granada, MÜNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, 2002, págs. 249-250.
56. DUBY, Georges: *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, 1995, p. 240.
57. El confesor real de Enrique III fue Fray Alfonso de Alcocer, a quien el monarca recomendó posteriormente para prestar su servicio a Juan II, NIETO SORIA, José Manuel: “Franciscanos y franciscanismo en la política y en la corte de la Castilla Trastámara (1369-1475)”, en *Anuario de estudios medievales*, 20 (1990), págs. 118-119.
58. Alfonso X el Sabio: *Las Siete Partidas*, 1ª Partida, tít. XIII, ley XIII, f. 109.
59. CONDE DE CEDILLO, *op. cit.*, p. 186.
60. *Ibid.*
61. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, *op. cit.*, p. 71.
62. PORTELA, Ermelindo y NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda política y legitimación en la Castilla Trastámara*, (Madrid 1993), págs. 97-118 y MARTÍNEZ GIL, Fernando: *op. cit.*, págs. 78-79.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## María de Molina y la promoción de textiles en la corte castellana entre el último cuarto del siglo XIII y el primero del XIV: usos y gustos

María Pellón Gómez-Calcerrada  
Universidad de León (España)

### Resumen

Desde 1284, comienzo del reinado de Sancho IV, hasta 1321, fecha de la muerte de María de Molina, son constantes las referencias documentales y cronísticas sobre el encargo y utilización de tejidos en la Corona de Castilla. Sus principales usos fueron públicos, tanto en funerales, coronaciones, como recepciones. Igualmente conservamos datos sobre su empleo en ámbito privado, referidos a las vestimentas de la familia real y de la compañía del rey, así como a la ropa de cama o a los adornos de palacio. Entre estos textiles destacan los *paños ricos*, el *tartari* o el *camelín*. Con esta información se aprecia la variada procedencia geográfica de los tejidos, las materias, calidades, formas y colores, además de los distintos usos y destinatarios. Asimismo, permite conocer el gusto de la corte en general y de la reina en particular.

### Abstract

*From 1284, the beginning of Sancho IV reign, until 1321, María de Molina's death, references of documents and chronicles about commission and use of textiles in the Crown of Castile are frequent. Their principal uses were public, like in funerals, coronations or receptions. We also conserve information about their use in private life, like the clothes of the royal family or the king's company, and bed linen or decor in palace. Among these textiles, we can show "paños ricos, tartari or camelín". We appreciate the variety of origins, materials, qualities, shapes and colours, and their different uses and recipients as well. This information makes possible to know the court's taste, in general, and the queen's taste, in particular.*

Las artes textiles hispanas medievales han sido analizadas frecuentemente a partir de los escasos restos conservados o mediante el estudio de las miniaturas que ilustran algunos códices contemporáneos (1). Normalmente, en los trabajos que tratan sobre las principales piezas que han llegado a nuestros días, como las de los panteones regioes de Burgos y de Sevilla, se indica su nomenclatura o las distintas calidades técnicas (2). De la misma manera, otro de los aspectos en los que se ha indagado ha sido la industria textil, dentro de la cual se puede considerar a Al-Andalus como uno de los focos productores más influyentes de la Edad Media hispánica (3).

Sin embargo, ocasionalmente, la documentación y la crónica proporcionan información que permite profundizar en dicha temática y que incluso ayuda a completar algunas lagunas de momentos históricos en los que la producción hispana no parece tan significativa. Esto ocurre con el período en que doña María de Molina tuvo un protagonismo especial en la corte, durante los reinados de su esposo Sancho IV (1284-1295), su hijo Fernando IV (1295-1312) y su nieto Alfonso XI (1312-1350) (4). A lo largo de estos años fue frecuente la referencia a la compra y utilización de textiles. Casi siempre era la propia reina la que se ocupaba de estos asuntos, como se mostrará a continuación.

La presente comunicación trata sobre los usos y gustos que se reflejan en la documentación de la época, es decir, los variados contextos en los que se emplearon textiles, diferenciando la vida pública y la vida privada, y las tendencias o preferencias que hubo en la corte por unos determinados tejidos o calidades.

## **1. Usos: vida pública**

### **1.1 Usos extraordinarios**

La muerte y coronación del rey, los cortejos funerarios, y las fiestas y recepciones, eran ocasiones extraordinarias para lucir las más ricas vestiduras o para escoger aquéllas más adecuadas a la ceremonia. De la importancia que poseían los diferentes tipos de tejidos y de su significación dan cuenta las crónicas.

#### **a) La muerte y coronación del rey**

Sin duda, los primeros actos fuera de lo común en los que los tejidos tuvieron un importante peso, fueron la muerte del rey y la coronación del heredero.

El finado, en la mayoría de los casos, era vestido con sus mejores galas y portaba todos sus *regalia*. Así parece ser que sucedió con Alfonso X, al haber encontrado, tras la apertura de su sepulcro, las distintas vestimentas y objetos con los que fue enterrado (5). Sin embargo, el rey Sancho IV fue sepultado de forma más humilde. No se sabe si por indicación propia o por intercesión de su esposa María de Molina. En su caja sepulcral su cuerpo se encontró recubierto por una especie de edredón, pero el monarca apenas estaba

vestido; tan sólo llevaba unos calzones y un cordón atado a la cintura a la manera franciscana. Eso sí, sus *regalia* figuraban entre los bienes hallados (6).

En cuanto a Fernando IV, no tenemos datos de sus vestimentas funerarias ni de su ajuar. De todas formas, se puede anotar que los textiles encontrados en los sepulcros de los antecesores de este último monarca son de buena calidad, de vivos colores y están decorados, en algunas muestras, con la heráldica propia de la Corona de Castilla.

Dentro de este contexto funerario se pueden incluir los fragmentos del vestido con el que fue enterrado el hijo de Sancho IV y María de Molina, el infante don Alfonso, o los tejidos utilizados como forro de ataúd, tanto interior como exterior, como es el caso de los restos encontrados en el sarcófago del mismo infante (il. 1) (7). Desgraciadamente no hay testimonios de cómo podían haber sido los forros, de haber existido, de los tres ejemplos regios mencionados con anterioridad.

Tras la muerte del rey, el protagonista era el sucesor. En un primer momento se vestía de luto como señal de duelo ante su difunto padre y después se engalanaba con paños ricos para asistir a la ceremonia de coronación. Cuando la crónica de Sancho IV narra la muerte de Alfonso X en 1284, dice que el infante don Sancho y todas las personas del reino se vistieron con paños de margas para manifestar su dolor de manera externa: «...este infante don Sancho vistio luego paños de margas el e todos los de su señorío, e fizo duelo por el rey don Alfonso su padre...» (8). En este pasaje se citan tejidos de mala calidad, pesados y gruesos, que podían calificarse de humildes y que servían muy bien para reflejar el dolor que la corte sentía.

El infante don Sancho acudió a la catedral de Ávila para presidir el funeral de su padre, todavía envuelto en paños de duelo. Momentos después fue coronado, para lo cual, se quitó dichos paños y se vistió con otros de oro, dignos de su estatus: «...e desde fue la misa dicha por el alma del rey don Alfonso, tiró los paños de duelo, e porque finco heredero en los reinos de Castilla e de Leon e de Toledo e de Galicia e de Sevilla e de Cordoba e de Murcia e de Jaen e del Algarbe, vistió otros paños de oro reales...» (9). Sus nuevas vestimentas estarían confeccionadas con tejidos de alta calidad, de gran riqueza, probablemente elaboradas con seda e hilos de oro.

Como segundo suceso dentro de este apartado, es decir, de los funerales regios, luto y coronaciones, debemos hablar de la muerte de Sancho IV en 1295 y, por consiguiente, de la coronación de Fernando IV. Según la crónica de este último monarca, el infante don Fernando se vistió con el mismo tipo de paños que había utilizado su predecesor en esta ocasión, para presenciar el funeral de su padre en Toledo: «... desde fue enterrado el rey don Sancho, tomaron luego al infante don Ferrando, e tiraronle los paños de márgafa que tenía vestidos por su padre...» (10). A continuación se despojó de estos vestidos de duelo: «...e vistieronle unos paños nobles de tartarí...» (11).

En este caso, la vestimenta elegida era también muy rica, al igual que sucedía con la de la coronación de Sancho IV pero se matiza su posible procedencia, Tartaria, o tal vez el tipo de tejido denominado así, al estar confeccionado de la misma manera que los que originariamente procedían de dicha región.



El tercer y último pasaje encuadrado dentro de este bloque corresponde a la muerte de Fernando IV y a la coronación de Alfonso XI. Esta narración, proporcionada por la crónica de este último monarca, es excepcional en todos los sentidos. Por un lado, en el momento del óbito del rey, en 1311, su sucesor, el infante don Alfonso, apenas contaba con un año de edad, por lo que es muy probable que no fuera vestido de luto con margas o márfagas como sus antecesores. En las crónicas no se detalla el funeral de Fernando IV de la misma forma que en los ejemplos anteriores. Eso sí, en el momento de la coronación, en 1325, cuando el infante don Alfonso había alcanzado la mayoría de edad a los quince años, el pasaje es muy rico en detalles. Ya el título del capítulo que recoge dicho acontecimiento es muy significativo: «De cómo el Rey el dia que se ovo á coronar vestió sus paños reales labrados de oro et de plata á señales de castiellos et de leones».

Se resalta el importante papel que los tejidos tenían en las coronaciones y también se destaca su alta calidad y la decoración de los mismos. En este caso concreto, se trataba de tejidos bordados con oro y plata que mostraban motivos heráldicos. Algunas miniaturas que acompañan a las *Cantigas* son muy parecidas a la imagen a la que nos hemos referido (il. 2) (12).

En el texto que sigue al título del presente capítulo, se comenta, además, que dichos paños regios estaban ornamentados con muchas piedras preciosas: «...avia adobo de mucho aljofar et muy grueso, et muchas piedras, rubíes, et zafies, et esmeraldas en los adobos...». También se destacan los adornos textiles de los caballos presentes en la ceremonia, que consistían, fundamentalmente, en obras realizadas con hilos de oro y de plata: «...ca los arzones de esta siella eran cubiertos de oro et de plata en que avia muchas piedras; et las faldas et las cuerdas de la siella, et las cabezadas del freno eran de filo de oro et de plata, labrado tan sotilmente et tan bien...».

El mismo fragmento indica que la esposa del rey, doña María, «...llevaba paños de gran prescio...» y que los dos asientos donde se acomodó la pareja real eran altos y estaban «...cubiertos de paños de paño de oro nobles...». Un asiento de estas características lo encontramos nuevamente en las *Cantigas* (il. 3).

Hasta la fecha se han proporcionado datos de la elevada calidad y riqueza de los textiles que formaron parte de la coronación de Alfonso XI. Todo estaba ricamente engalanado: desde los atuendos de los reyes hasta los arreos de los caballos y el estrado. Además de todo esto, en dicha narración, se indica el tipo de prendas que portaba el rey en el momento de la coronación: un pellote y una saya: «...descosieron al Rey el pellote et la saya en el hombro derecho...» (13). Es la primera vez que disponemos de información sobre la tipología concreta que se utilizaba en las coronaciones durante este período y, probablemente, lo podemos hacer extensible a los ejemplos de Sancho IV y Fernando IV.

Todas estas noticias muestran la importancia de los textiles en ceremonias de este tipo, es decir, en los funerales regios y en las coronaciones. Con el empleo de distintas calidades de tejidos se manifestaba el estado anímico de la corte: tejidos de mala calidad, como las margas o márfagas, en señal de duelo, y textiles de gran riqueza, como los denominados *pañós regios* o *pañós de tartarí*, para presidir la gran ceremonia que suponía una coronación. Todo se cuidaba con gran esmero en el reino ante estos eventos y, como se ha visto, se prestaba especial atención a la utilización de diferentes textiles. Aunque no se disponga

de documentación que permita justificarlo, es probable que la reina María de Molina interviniera en la compra, elaboración o utilización de este tipo de tejidos, ya que en los otros contextos consta que así fue.

### **b) Cortejos funerarios**

La segunda ocasión extraordinaria a la que podemos hacer referencia dentro de la vida pública, son dos funerales acontecidos durante el reinado de Fernando IV. En ambos, para engalanar o dignificar el cortejo funerario, se colocaron paños sobre los ataúdes.

La primera noticia trata sobre la llegada a Valladolid, en 1296, de una comitiva con muertos originarios de Aragón (14). Al ver el estado en el que iban los ataúdes a su paso por Valladolid, la reina doña María les donó unos tejidos más dignos, ya que los féretros llevaban “malos paños”: «...e sopo ella que iban los ataúdes de malos paños, e mandóles dar sendos paños para cada uno dellos...» (15).

La segunda referencia, proporcionada igualmente por la “Crónica de Fernando IV”, consiste en la llegada, también a Valladolid, en 1303, del cuerpo del infante don Enrique el Senador, hermano de Alfonso X. Sus restos fueron trasladados a dicha localidad para recibir sepultura en el monasterio de San Francisco. A pesar de que la relación con la familia real no había sido nada favorable, cuando María de Molina vio que el ataúd no llevaba un recubrimiento decente, proporcionó un paño rico para honrarlo: «...e cuando le trajeron a Valladolid non traia candela ninguna nin ningun paño de oro, cual convenia a ome de tal lugar. E cuando la Reina esto sopo, mando facer muchas candelas, e dio un paño de tartari muy noble para sobre el ataud...» (16). Vemos cómo doña María, en esta ocasión, concedía un paño de tartari, es decir, de la misma categoría, por ejemplo, que las vestimentas empleadas en la coronación del rey don Fernando. De nuevo se evidencia la importancia destacada de los textiles en eventos de estas características. El paño cobra un valor de dignificación y honra ante la muerte, al tiempo que marca una diferenciación social (17). Al igual que en los tejidos de las coronaciones, encontramos una ilustración de este contexto en las *Cantigas* (il. 4).

### **c) Fiestas y recepciones**

La última categoría dentro de los usos públicos extraordinarios, consiste en la preparación y celebración de fiestas y recepciones. Sin duda, la información más completa la ofrecen los preparativos para las Vistas de Logroño. En las cuentas reales de 1294 hay una serie de partidas que dan noticia de este acontecimiento. En ellas se indica cómo la reina fue nuevamente la responsable de encargarse de los textiles que debían utilizarse en el evento: «Por cartas de la Reyna a Gil Nerdiel por dos pannos de Doay et Cendales et Orofreses e un Escarlata para las vistas de Logroño, V mil DCCIV mrs.». Estas líneas hacen referencia a las telas que servían para confeccionar vestidos o para elaborar adornos. Tal vez es más probable lo primero, que con tejidos diversos, como paños de Doay y escarlata, ambos de lana, cendales de seda, u orofreses realizados en oro, se elaboraran ricos vestidos para presenciar dicha cita.

Además, en las mismas cuentas, se recoge la preparación del pendón que precedía a Sancho IV. Se pagaron 111 maravedíes por «adobar el pendón que anda ante el rey» (18). Por lo tanto, se vuelve a manifestar el peso e importancia que tenían los tejidos en el contexto objeto de estudio. En este caso, en la celebración de fiestas y recepciones.

## 1. 2 Usos ordinarios

Los textiles que formaban parte de la vida diaria de las distintas personalidades de la corte se pueden dividir en dos tipos: religiosos y civiles.

Dentro del primer grupo, se incluyen tanto los frontales de altar como las vestimentas litúrgicas o religiosas. En el testamento de María de Molina fechado en 1308, sin validez legal, al haber redactado otro, trece años después, pero de gran utilidad ya que proporciona bastante información referida a términos artísticos, la reina pensaba donar unos frontales de altar al convento de Santo Domingo de Toro. Se desconoce el origen de los mismos, aunque es bastante probable que decoraran los altares de la capilla de Santa Bárbara en Burgos o los del palacio real en Valladolid. En dicho testamento manifestaba su deseo de entregar dos: «...Otrossí mando el frontal de la estoria de Santa Catherina para el altar de Santa Catherina dela iglesia delos frayres predicadores de Toro...Otrossí mando el frontal delos baldoquis dela estoria delos Reyes paral altar de Santa Maria dela iglesia delos frayres predicadores de Toro...» (19).

Ambos tenían un carácter ornamental, ya que recubrían altares, y contaban con una rica iconografía. El primero, puede que ilustrara una devoción particular de la reina hacia Santa Catalina, y el segundo, seguía la moda de los ilustres paños conocidos como *baldaquis*, *balanquin* o *baldaque*. Éstos tenían como origen más remoto la Bagdad del siglo X y se caracterizaban por estar ornamentados con grandes círculos que encerraban animales o figuras humanas. En este caso parece ser que el frontal estaba decorado con la historia de los reyes, aunque sin especificar concretamente si se trataba de los reyes magos o bíblicos (20). De nuevo nos basamos en las miniaturas de las *Cantigas* para ilustrar la utilización de textiles como frontales de altar (ils. 5 y 6).

Junto con la donación de paños ornamentales, en dicho testamento se presenta la concesión de una serie de ternos litúrgicos a distintas comunidades religiosas: «todas las vestimientas», sin indicar con precisión el número exacto, a la capilla de la Santa Cruz en la catedral de Toledo, y dos a los dominicos de Toro y a los de Valladolid: «...Otrossi mando para esta capiella do me yo he de enterrar todas las vestimientas dela mi capiella. Salvo ende dos pares de vestimientas con sus túnicas et con sus almáticas et con sus alvas que mando alos frayres predicadores de Toro. El otro par de vestimientas con estas mismas cosas alos frayres predicadores de Valladolid...» (21). Estas líneas tan sólo muestran la procedencia y destino de las prendas, y en qué consistían realmente; es decir, en túnicas, dalmáticas y albas. No se indica el material de la confección ni la posible decoración de las mismas.

Otro tipo de textiles que fueron donados por la reina, mediante pagos realizados en 1294, son «doce varas de inglés» a la abadesa del monasterio de San Salvador de Palacios, en Asturias (22). En este caso, doña María concedía el tejido para que la comunidad monástica elaborara sus vestimentas.

En el mismo año figura en las cuentas reales la concesión de orofrés y forro para una casulla a la ermita de San Pedro de Quintanadueñas, en Burgos. Esta vez nos encontramos con una donación en acción de gracias por las oraciones que dicha congregación había rezado durante una enfermedad del rey Sancho IV: «...por un orofrés para la casulla para la hermita de Sanct Pedro de Quintana Duennas, que diz que costó C maravedies... et XL maravedies para forral la casulla...» (23). Igualmente se recogen los pagos por una serie de tejidos, como el *blao*, *camelín*, *viado*, *blanqueta* o *pennas prietas*, dirigidos a Juan Domínguez, capellán de la reina: «Blao, camelin, e viado, e blanqueta, que es a un precio. Por Alvalá del Obispo, a Johan Domínguez, capellán de la Reyna, que canta en Santa Bárbara, fecha, XI varas de Blao, XXV de septiembre. / Pennas Prietas de cinco tiras a XX mrs. A Johan Dominguez, capellán de la Reyna, que canta en la capiella de la Reyna en Burgos, II pennas prietas» (24).

Todos estos textiles, salvo el *camelín*, que supuestamente era de pelo de camello, estaban confeccionados en lana. En cuanto a sus peculiaridades, el *blao* era de color azul, el *viado* una tela listada y la *blanqueta* era un tejido bastante basto.

Por último, las cuentas reales de 1294 ofrecen datos sobre la compra de camelín para los clérigos de la Compañía del Rey. Tras indicar un listado bastante amplio con los nombres de dichos clérigos, se señala: «...A estos trece clérigos a cada uno de ellos daredes doce varas de camellín...A estos cinco clérigos daredes a cada uno dellos once varas de camellín». De la misma manera, se hace referencia especial a la compra de *marbi* y de *bruneta preta*, ambos confeccionados en lana, para don Pedro Martínez, clérigo de don Alfonso, hermano de la reina: «Et que tomó ella para Pero Martínez, clérigo de Don Alfón, su hermano, XIX varas et media de marbi...et...dos varas de Bruneta preta» (25).

Dentro de la segunda categoría de los tejidos de uso público ordinario, es decir, sobre los textiles civiles utilizados a diario, podemos distinguir dos destinatarios: la familia real y la compañía del rey. Para ambos casos, la fuente principal siguen siendo las cuentas de 1294 y la promotora de los encargos es nuevamente la reina doña María.

Sobre los primeros destinatarios, la familia real, se conservan pocas noticias. Sin embargo, son lo bastante significativas como para poder mostrar el tipo de tejidos que se compraban y, de esa forma, indicar las preferencias de la corte. Sabemos, por ejemplo, que la reina adquirió para sí misma *pennas, pres de Doay*, una pieza de verde o *bruneta* (26). Se trataba de textiles confeccionados en lana, de colores bastante oscuros.

Asimismo, se conoce que doña María compró una serie de tejidos para que se confeccionaran prendas al rey: «Al Rey para Tabardo et sobre Tabardo, por carta de la Reyna...trece varas d'Escarlata...V varas et media d'Escarlata para saya et dos pares de calzas...dos tabardos d'Escarlata et un sobre tabardo... Panno tinto de suert...que tomó la Reyna paral Rey» (27). Entre ellos podemos destacar el escarlata, un tejido de lana de alta calidad, normalmente de color rojo, con el cual fueron elaborados tres tabardos, dos sobretabardos, una saya y dos pares de calzas. Del mismo modo, se informa de la compra de «panno tinto de suert», también de color rojizo. Igualmente, en las cuentas se hace referencia al arreglo de unos paños de la pareja real, aunque verdaderamente no se indica la tipología de los mismos (28).

Sobre los textiles empleados de forma general por doña María y su esposo, Mercedes Gaibrois proporciona una abundante y valiosa información. Comenta que usaban *pennas lesendrinas*, *aljubas* y *pellotes* de «paños de Carasona prietos», mantos de pieza tinta mezclada de oro de Luca, «pieza vermeia estrecha de Inglaterra», telas de Malinas, «robas de orpimente et de berdet», *pórporas* de Venecia, cintas doradas, y cuerdas menudas y estrechas de *Montpesler* (29).

Aparte de los textiles encargados para los monarcas, en las cuentas figuran algunas compras para sus hijos. Por ejemplo, se adquirió una pieza de *marbi* para su hija Isabel, reina de Aragón: «Et que dio por mandado de la Reyna a Ferrán Martínez, Espensero, para levar a la Reyna de Aragón, una pieza de Marbi que avie en él XXXV varas» (30). En otra ocasión se dice: «Et que mandó dar la Reyna a su fijo de M. Royz de la Cerca, X varas de panno tinto» (31). Además de la adquisición de textiles para su familia más próxima, en ese mismo año, la reina encargó para su hermano Alfonso veinte varas de *panno tinto de suert* y *panno tinto*, esta última partida para confeccionar calzas (32).

En cuanto a la compañía del rey, sin ser exhaustiva la enumeración, se puede decir que estaba compuesta principalmente por las personas que acompañaban al monarca en campañas militares, por los mensajeros, escribanos o cocineros. En las mismas cuentas reales figura la compra, nuevamente de manos de María de Molina, de tejidos destinados a la vestimenta de dichos hombres, entre los que se cuentan el viado para la confección de mantos, pellotes, capas y capirotos, y *panno tinto* para tabardos, sayas y calzas. Aunque estos dos tejidos son los que más abundan, también figuran *santomer*, *valancina*, escarlata, *pennas* blancas, camelín o blao (33). Fundamentalmente se trata de textiles elaborados en lana; en algunos casos, su nombre indica su procedencia geográfica, como Saint Omer o Valenciennes y, en otros, su color: rojo, blanco o azul.

## 2. Usos: vida privada

Las referencias a la vida privada son más bien escuetas pero dan información precisa sobre el tipo de tejidos que decoraban las dependencias de palacio, o la ropa de cama y ornamentos que se encontraban en los distintos aposentos.

Según informa Mercedes Gaibrois, en las paredes del palacio donde residían Sancho IV y María de Molina había un «pañó de lana de pared, a castillos et a leones, et sierpes en derredor» y otro «a las armas de la reina». Además, cuenta que en el estrado de la reina había otro tapiz que denomina «pañó prieto... et las labores en él, de naranjos et de vid» (34).

En estas noticias encontramos tapices con una rica iconografía, tanto heráldica como vegetal. La misma historiadora indica que las salas de recepción estaban «encortinadas de jamet bermejo» y que los suelos lucían ricos tapetes moriscos (35).

En cuanto a la ropa de cama, se conservan pocos datos pero sirven como muestra del tipo de textiles utilizados en el ámbito privado. Contamos con reseñas tanto de la cámara del rey como de la de la reina.



Por ejemplo, dentro del primer tipo, se encuadra la compra de *verdescur* para confeccionar una serie de prendas al rey con motivo de una enfermedad: «...verdescur, para manto sobre la cama e para una aljuba de noche e para un pellote que vista sobre ella» (36). En esta ocasión se habla de la colcha que cubría la cama del rey, realizada en *verdescur*, tejido de lana de alta calidad, así como algunas vestimentas que el rey usaba de noche, como una *aljuba* y un *pellote*, ambas confeccionadas en el mismo material que la colcha.

Las referencias que tenemos de la habitación de la reina las proporciona el testamento de su camarera, doña Urraca Martínez, fechado en 1317. En él se alude a los distintos tejidos que decoraban la estancia de doña María, como unos *almadraques*, un cabezal, un respoestero y un estrado: «...el mio almadraque grande que yo tengo, que fue de la cama de la reina...», otros cinco almadraques “...et un cabezal de la misma cama...” junto con unos reposteros “...a las armas de la Reina, et otro paño prieto que fue del estrado de la Reina...” (37). Como elemento común a las dos habitaciones, Mercedes Gaibrois señala que había «mantas indias, a las armas del rey et de la reina» (38). Nuevamente nos encontramos con una temática heráldica y, tal vez, una procedencia extranjera.

### 3. Gustos

A simple vista, según las noticias presentadas hasta este momento, la principal patrocinadora de textiles del período fue la reina doña María de Molina. En la documentación conservada figura constantemente su nombre asociado a las distintas partidas en las que se recogen los pagos. Como destinatarios más destacados tenemos a los integrantes de la Compañía del Rey, algunos clérigos y, por supuesto, a la familia real. Entre estos últimos, la mayoría de partidas iban dirigidas al rey Sancho IV. Como es evidente, casi todos los encargos tenían un público masculino, salvo los tejidos que doña María encargó para sí misma o los que donó a su hija la reina de Aragón. Sin duda el contexto en el que figuran más anotaciones sobre la utilización de textiles es el público ordinario, fundamentalmente el ámbito civil. Sin embargo, las noticias más interesantes son las de las vestimentas empleadas en actos extraordinarios, como las coronaciones de los distintos reyes.

Los nombres de los variados tejidos que figuran en cada acontecimiento de la corte, hacen alusión a la procedencia geográfica, al color o a la técnica. Gracias a estos elementos se conforma su propia nomenclatura. De esta manera, podemos hablar del origen geográfico de algunas piezas, aunque la mayoría de las veces sea desconocido; se puede indicar una procedencia inglesa para *los paños de inglés*, o francesa, para las *valancinas* de Valenciennes, el *doay* de Douai, o el *santomer* de Saint Omer. Para el resto de casos no estaría fuera de lugar considerar un origen hispano, en concreto una procedencia de los talleres de Al-Andalus.

Sobre las técnicas empleadas en la confección de las telas podemos aportar muy pocas cuestiones. Simplemente podríamos indicar, de forma general, que se trataba de tejidos, bordados o tapices. Por medio del tipo de confección se obtenían distintas calidades. Uno de los pocos restos conservados, los fragmentos de la vestimenta del infante don Alfonso, presenta una labor de tapicería.

La mayoría de los textiles utilizados en dicha corte eran de lana. Los más abundantes eran los *pannos* aunque también se repiten los encargos de *margas*, *doay*, *escarlata*, *blao*, *viado*, *blanqueta*, *bruneta*, *marbi* o *verdescur*. Entre estos tejidos de lana, destacan el escarlata o el *verdescur* por su riqueza o mayor calidad. Además de los tejidos confeccionados en esta materia prima encontramos alguno más rico realizado en seda, como los paños de *tartarí*, *cendales* o *baldaquis*, o con pelo de camello, como el *camelín*; lo más probable en este último caso es que el tejido procediera de un animal propio del territorio hispano, como la cabra, aunque éste imitara la apariencia de uno de camello.

Los tejidos de una calidad superior, tanto de lana como de seda, estaban destinados a las personas más nobles, sobre todo a los reyes. Solían contar con algún bordado en hilos de oro o plata, o estaban engalanados con piedras preciosas.

Los textiles más atractivos por su iconografía u ornamentación eran las vestimentas de coronación. Según se recoge en las distintas crónicas, sobre todo en la de Alfonso XI, solían ser prendas decoradas con motivos heráldicos. De todas formas también se pueden ensalzar otros paños decorativos como los frontales de altar o las distintas piezas que ornaban las dependencias palaciegas de Sancho IV y María de Molina. Los frontales tenían una ornamentación historiada, y los tapices y otros paños de palacio portaban los escudos de la familia real. Por lo tanto, podemos señalar que los tejidos que pueden calificarse de oficiales, tanto los que usaban los reyes en las ceremonias como los que decoraban las salas de recepción en palacio, contaban con una decoración heráldica. Del resto de encargos desconocemos el tipo de decoración. Solamente se puede precisar que el *viado* que iba dirigido a los hombres de la Compañía del rey era un tejido listado, a rayas, o que el *marbi* era una pieza de lana con vetas que imitaban el mármol. Del resto, tan sólo podemos señalar su color: azul, más bien oscuro, para el *doay* y el *blao*, verde para el *verdescur*, rojo para el escarlata y el *panno tinto*, y colores oscuros, aunque sin precisar exactamente la tonalidad, para las *pennas prietas* y la *bruneta*.

En cuanto a las formas, en contadas ocasiones se indican las mismas. En el caso concreto de tejidos decorativos, como los paños colocados sobre los ataúdes, los pendones, los frontales de altar o los ornamentos de palacio, ya sean tapices, alfombras o ropa de cama, se puede proponer una forma rectangular. Para el resto de eventos señalados, se confeccionaron variadas vestimentas, entre las que podemos destacar los pellotes, sayas, aljubas, tabardos, sobretabardos, mantos, capas, calzas o capirotos, y, en alguna ocasión, se elaboraron forros para prendas preexistentes. Por lo tanto, había una gran variedad tipológica aunque predominaban las prendas exteriores.

Gracias a las distintas partidas podemos saber qué tejidos eran más utilizados para elaborar determinadas prendas. En este sentido, según la repetición de algunos pagos en las cuentas, parece ser que las calzas se confeccionaban siempre con *panno tinto* y los pellotes con *viado*. En cambio, en otras tipologías no parece que se empleara un único material para su elaboración, como las sayas, que podían ser de *viado* o *panno tinto*, o el tabardo que se podía confeccionar en paño tinto o escarlata, dependiendo de la calidad que se quisiera obtener.

Desgraciadamente, de toda la información incluida en la documentación, tan sólo quedan los restos

de las prendas con las que fueron enterrados Alfonso X, Sancho IV y el infante don Alfonso, hijo de este último rey. Para el resto de piezas a las que se alude, se puede buscar un equivalente en las muestras conservadas del panteón burgalés o en las miniaturas de las *Cantigas*.

Sobre el proceso o la manera en la que se realizaban los distintos encargos, podríamos comentar que en la corte era necesario adquirir determinados tejidos para la confección de variadas prendas. Se hacía el encargo y se acudía a las distintas ferias o mercados para comprar los mismos. En toda la documentación revisada no figuran prendas ya confeccionadas. Siempre se dice que son textiles para hacer determinadas vestimentas. Además, en las cuentas conservadas del año 1294, se indica la cantidad de la tela, ya sea por piezas, unidad o varas. Tras la compra de los mismos, los *alfayates* o sastres oficiales de la corte, cuyos nombres conocemos gracias a la misma documentación, elaboraban las vestimentas oportunas (39). Otras veces las piezas enteras, recientemente adquiridas, se donaban a destinatarios ajenos a la corte para que ellos mismos confeccionaran sus prendas. Esto sucedió en el caso de donaciones a distintas comunidades religiosas o a algunos parientes de la familia real.

Por todo lo comentado hasta la fecha, podemos concluir que a lo largo de los años en los que vivió María de Molina, entre el último cuarto del siglo XIII y el primero del XIV, la utilización de textiles fue constante. Se emplearon dentro de todos los ámbitos, tanto públicos como privados. En algunas ocasiones tuvieron una finalidad destacada dentro de actos de tipo excepcional, como variadas ceremonias o recepciones. El encargo de tejidos en esos años se realizó, en un primer momento, por pura necesidad. En la celebración de distintos eventos, el vestido o el paño decorativo tenían que estar presentes, ya sea por exigencias del acto en cuestión o ante la necesidad de diferenciar la categoría social dentro de dichas ceremonias. Por lo tanto, el textil era imprescindible en este contexto ya que era exigido muchas veces por el protocolo. Ante la selección de materias, procedencias o incluso formas, comprobamos que en la corte había un gusto bastante refinado en cuanto a materia textil se refiere. Se encargaban tejidos ricos para personas nobles y acontecimientos destacados, y telas un poco más sencillas para las vestimentas del personal real. Como bien precisa Francisco Javier Sánchez Cantón, doña María tenía un gusto más europeo en contraposición de las prendas conservadas de su esposo y de su hijo don Alfonso, de marcada tradición islámica o andalusí (40). (Ils. 7, 8, 9 y 10)

## Notas

1. Entre los últimos estudios que han abordado este tema, podemos destacar AA.VV.: *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2005 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: “Que los reyes vestiessen paños de seda, con oro, e con piedras preciosas. Indumentarias ricas en la península ibérica (1180-1300): entre la tradición islámica y el occidente cristiano”, en *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Actas, Valladolid, 2007, págs.365-408.
2. SOTTO, Serafín María de: *Discurso histórico sobre el traje de los Españoles, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 1879; ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa: *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid, 1969; BANGO TORVISO, Isidro: “El tesoro de la Iglesia”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Catálogo de Exposición, 2 tomos, León, 2001, tomo I, págs.155-188. Sobre las piezas de Sevilla y Burgos, GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Preseas reales sevillanas (San Fernando, Doña Beatriz y Alfonso el Sabio, en sus tumbas)”, en *Archivo Hispalense*, tomo IX, nº 27-32, 1948, págs.191-204; HERRERO CARRETERO, Concha: *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, 1988, págs. 48-49; VV.AA. (2005) op. cit.
3. BERNIS, Carmen: “Tapicería hispano-musulmana (siglos XIII y XIV)”, en *Archivo Español de Arte*, tomo XXIX, Madrid, 1956, págs. 95-115.
4. Como límite cronológico para esta comunicación se propone el año 1321, fecha de la muerte de María de Molina.
5. Remito al artículo de GÓMEZ-MORENO, M. (1948) op. cit., especialmente las págs. 199-201. Se describen la túnica exterior, otra túnica bajo ésta, una toca, el cinto, la bolsa, la camisa, las bragas, los guantes, el birrete y los cojines.
6. RIVERA RECIO, Juan Francisco: “Los restos de Sancho IV en la Catedral de Toledo (crónica retrospectiva)”, en *Toletum, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo*, nº 16, 1982-1983, págs.127-138; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, págs.74-86.
7. WATTENBERG GARCÍA, Eloísa: “Historia de la ciudad”, en VV.AA.: *Museo de Valladolid*, Valladolid, 1997, págs.275-277.
8. *Crónica de Sancho IV*, en ROSELL, Cayetano (ed.): *Crónicas de los reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, 3 tomos, Madrid, 1953 [1875-1878], tomo I, cap. I, p. 6.
9. *Crónica de Sancho IV*, en ROSELL, C. (1953) op. cit., tomo I, cap. I, p. 6.

10. “*Crónica de Fernando IV*”, en ROSELL, C. (1953) op. cit., tomo I, cap. I, p. 93.
11. “*Crónica de Fernando IV*”, en ROSELL, C. (1953) op. cit., tomo I, cap. I, p. 93.
12. También son muy similares, como bien señaló Joaquín Yarza, algunas ilustraciones del *Libro de Ajedrez, Dados y tablas*. Vid. Ficha nº 3, en AA.VV. (2005) op. cit., p. 144. De la misma manera, Francesca Español menciona que en un inventario de Sancho IV de Toledo figuraban «dos capas a castiellos e leones e águilas, de oro con bronchas de plata». Esta descripción incluye textiles muy similares a los de la coronación de Alfonso XI. Vid. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca: “Los indumentos del cuerpo a la espera del Juicio Final”, en AA.VV. (2005) op. cit., págs.73-88, en concreto p. 77, nota 28.
13. Todos estos fragmentos pertenecen a la *Crónica de don Alfonso el Onceno*, en ROSELL, C. (1953) op. cit., tomo I, cap. C, p. 235.
14. En esas fechas, aragoneses y castellanos estaban enfrentados. Los primeros pretendían quitar Murcia a la Corona de Castilla. Parece ser que entró la peste en uno de sus campamentos próximo a la capital vallisoletana. Para poder repatriar los cuerpos tuvieron que pedir tregua a doña María de Molina. La reina concedió una pausa y expidió cartas mediante las cuales se ordenaba no atacar a dicha comitiva. Esta información se recoge en la “*Crónica de Fernando IV*”, en ROSELL, C. (1953) op. cit., cap. II, p. 103.
15. “*Crónica de Fernando IV*”, en ROSELL, C. (1953) op. cit., cap. II, p. 103.
16. “*Crónica de Fernando IV*”, en ROSELL, C. (1953) op. cit., cap. XIII, p. 132.
17. Sobre la utilización de estos paños, vid. ESPAÑOL BERTRAN, F. (2005) op cit.
18. “Cuentas Reales de 1294”, en GAIBROIS de BALLESTEROS, Mercedes: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, 3 tomos, Madrid, 1928, tomo I, ap. doc., p. XLI, tomo II, cap. XVIII, p. 235. A partir de ahora “Cuentas...”. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes: *María de Molina, tres veces reina*, Madrid, 1967 [1936], p. 73.
19. Archivo del Monasterio de Las Huelgas de Valladolid, expuesto en vitrina. También en GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes: *Un episodio de la vida de María de Molina*, Madrid, 1935, págs. 67-72; GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1967) op cit., págs.169-170.
20. Para Rocío Sánchez Ameijeiras se trataría de una representación de los reyes magos. Vid. SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío: “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en *El conocimiento del Pasado. Una herramienta para la igualdad*, Salamanca, 2005, págs. 295-327, en concreto p. 302. Se puede precisar que se ha dado por hecho que los frontales a los que se alude eran tejidos, ya que en el mismo testamento, cuando se trataba de piezas metálicas, lo especificaba.
21. GAIBROIS de BALLESTEROS, M. (1935) op. cit., págs.67-73.
22. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXVIII.
23. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. CIX, tomo II, cap. XX, p. 349.



24. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. CVII y CVIII.
25. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXIV, LXXVI y LXXIX.
26. «...para pennas a la Reyna, II mil mrs». “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. XXXI. “...Et que dio otrosi a la Reyna XVIII varas de Pres de Doay». “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXVIII. «A la reyna diz que dio una pieza de verde et otra de bruneta preta en que habie LXVIII varas». “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXIX.
27. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXVI y LXXVIII.
28. «Et que costaron adobar los pannos del Rey et de la Reyna, XX mrs». “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXVI.
29. Vid. GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1963) op. cit., p. 30; GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1928) op. cit., tomo I, cap. II, p. 45. No señala sus fuentes por lo que no es fácil localizar estas anotaciones. Sin embargo, al ser proporcionadas por una gran historiadora, considero que son noticias fiables.
30. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXVIII.
31. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXIX.
32. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXVIII y LXXIX.
33. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. LXXIII-LXXIV. Las partidas de estas fechas concretas son bastante largas y las referencias a textiles para la compañía del rey son continuas a lo largo de las cuentas de dicho año.
34. GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1967) op. cit., p. 31.
35. GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1928) op. cit., tomo I, cap. II, p. 46.
36. “Cuentas...”, tomo I, ap. doc. CVI; GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (1997) op. cit., págs.91-92.
37. GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1967) op. cit., págs.31 y 215.
38. GAIBROIS DE BALLESTEROS, M. (1967) op. cit., p. 31.
39. Entre ellos podemos citar a Rodrigo Eannez de Çamora, a Gil Nerdiel, don Bartolomé, don Elesias, don Johan Sardina, Sancho Sánchez o don Yfudá. Vid. “Cuentas...”.
40. Vid. SANCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948, págs. 54-55.

**Ilustraciones:**



1. Fragmentos de vestido y forro del ataúd del sepulcro del infante don Alfonso, siglo XIII, seda, oro, cáñamo e hilo de plata, 29 x 50, 43,5 x 13,5 y 150,7 x 43,5 cm., Valladolid (España), Museo de Valladolid, inv. 2547 - 1 y 2530 - 2.



2. Cantigas de Santa María del Rey Sabio, siglo XIII, El Escorial (España), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. T. I. 1, detalles de las Cantigas 100, 80 y 110, respectivamente.



3. Cantigas de Santa María del Rey Sabio, siglo XIII, El Escorial (España), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. T. I. 1, Cantiga 169.

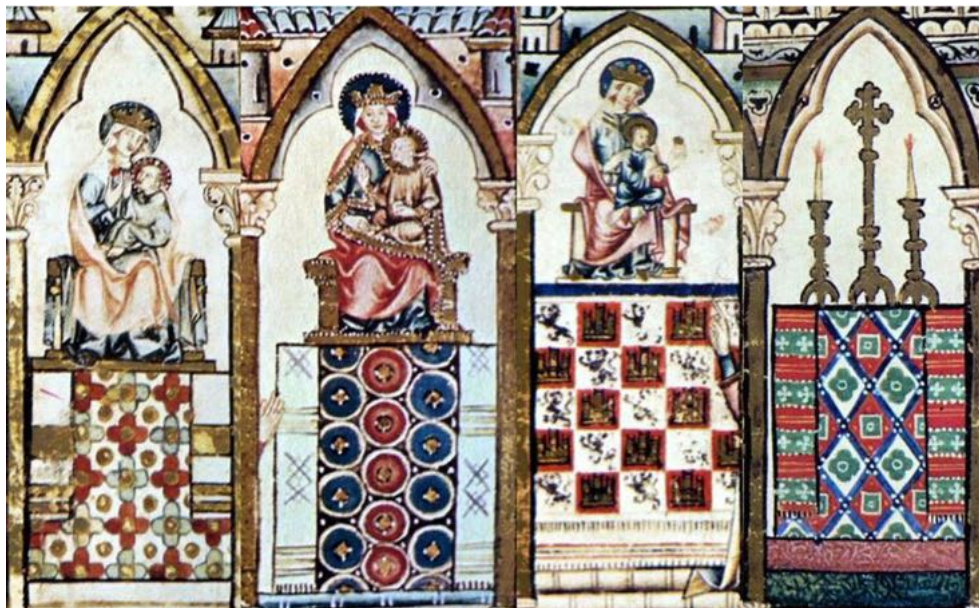


4. Cantigas de Santa María del Rey Sabio, siglo XIII, El Escorial (España), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. T. I. 1, Cantiga 148.





5. Cantigas de Santa María del Rey Sabio, siglo XIII, El Escorial (España), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. T. I. 1, Cantiga 97.



6. Cantigas de Santa María del Rey Sabio, siglo XIII, El Escorial (España), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. T. I. 1, detalles de las Cantigas 5, 118, 10 y 27, respectivamente.

TABLA-RESUMEN 1

Nombre tejido	Contexto	Destinatario	Tipología	Materia	Características	Procedencia	Fuente
Vestimentas funerarias	Entierro de Alfonso X	Alfonso X	Vestimentas, túnicas y complementos	Paños ricos	Paños de alta calidad	?	M. Gómez-Moreno
Vestimentas funerarias	Entierro de Sancho IV	Sancho IV	Colcha para recubrir el cuerpo	Lana y seda	Alta calidad. Brocado. Decoración: lacería e inscripciones	Oriental	F. Gutiérrez Baños
Vestimenta de infante	Entierro del infante don Alfonso	Infante don Alfonso	Fragmento de un vestido de niño	Seda y oro	Tapicería y lampás. Varios colores. Brocado. Motivos geométricos y epigráficos	Al-Andalus	E. Wattenberg García
Forro de ataúd	Entierro del infante don Alfonso	Infante don Alfonso	Forro de un ataúd	Seda, cáñamo e hilo de oro	Samito. Varios colores. Motivos geométricos	Al-Andalus	E. Wattenberg García
Margas	Duelo por Alfonso X	Sancho IV y las personas de la corte	Vestimentas en general	Lana	Paños gruesos de baja calidad	?	Crónica de Sancho IV
Márfagas	Duelo por Sancho IV	Fernando IV	Vestimentas en general	Lana	Paños gruesos de baja calidad	?	Crónica de Fernando IV
Paños de oro reales	Coronación de Sancho IV	Sancho IV	Probablemente manto, pellote y saya	Tejidos con hilo de oro, probablemente de seda	Textiles de alta calidad, reales	?	Crónica de Sancho IV
Paños de tartari	Coronación de Fernando IV	Fernando IV	Probablemente manto, pellote y saya	Tejidos de seda bordada	Tejidos de alta calidad, reales	¿Tartaria?	Crónica de Fernando IV
Paños de oro y plata con heráldica	Coronación de Alfonso XI	Alfonso XI	Pellote y saya, y probablemente un manto	Probablemente en seda e hilos de oro	Heráldica castellana y adornos con piedras preciosas	?	Crónica de Alfonso XI
Paños ricos	Coronación de Alfonso XI	María de Portugal	Vestimentas en general	Probablemente en seda e hilos de oro	Paños ricos	?	Crónica de Alfonso XI

TABLA-RESUMEN 2

Nombre tejido	Contexto	Destinatario	Tipología	Materia	Características	Procedencia	Fuente
Adornos varios	Coronación de Alfonso XI	Alfonso XI y su corte	Arreos de los caballos y adornos del estrado	Hilos de oro y plata, y paños de oro	Textiles ricos	?	Crónica de Alfonso XI
Paños para colocar sobre ataúdes	Comitiva de muertos aragoneses	Muertos aragoneses	Paños ornamentales para recubrir ataúdes	Probablemente seda bordada	Paños ricos	?	Crónica de Fernando IV
Paño para colocar sobre un ataúd	Funeral del infante don Enrique	Infante don Enrique	Paño ornamental para recubrir un ataúd	Seda bordada	Paño rico denominado tartari	¿Tartaria?	Crónica de Fernando IV
Tejidos para recepciones	Vistas de Logroño	Corte castellana	Paños para confeccionar vestimentas en general	Lana (doay y escarlata), seda (cendal) y oro (orofrés)	Doay: azul oscuro. Cendal: muy fino, casi transparente. Escarlata: paño rico, color rojo	?	Cuentas de 1294
Frontales de altar	Uso religioso	Monasterio de Santo Domingo de Toro (Zamora)	Frontales de altar. Paños decorativos	Probablemente seda	Alta calidad. Decoración: uno con la historia de santa Catalina y otro, el baldaquí, con la historia de los reyes	?	Testamento de 1308 de María de Molina
Ternos litúrgicos	Uso religioso	Capilla de la Santa Cruz (catedral de Toledo), monasterios dominicos de Toro y de Valladolid	Casullas, dalmáticas y albas	Probablemente de seda	Buena calidad	?	Testamento de 1308 de María de Molina
Doce varas de inglés	Uso religioso	Monasterio de San Salvador de Palacios (Asturias)	Paños sin confeccionar	Lana	Buena calidad	¿Inglaterra?	Cuentas de 1294
Orofés y forro para una casulla	Uso religioso en acción de gracias	Ermita de San Pedro de Quintanadueñas (Burgos)	Galón de oro y forro	Galón: tejido bordado en oro. Forro: sin datos	El galón de alta calidad	?	Cuentas de 1294



TABLA-RESUMEN 3

Nombre tejido	Contexto	Destinatario	Tipología	Materia	Características	Procedencia	Fuente
Varios tejidos para un capellán	Uso religioso	Juan Domínguez, capellán de la reina en la capilla de Santa Bárbara (Burgos)	Telas para confeccionar vestimentas	Lana (blao, viado, blanqueta, <i>pennas prietas</i> ) y pelo de camello (camelín)	Blaos: color azul. Viado: a rayas. Blanqueta: distintas calidades. <i>Pennas prietas</i> : color oscuro	?	Cuentas de 1294
Telas para unos clérigos	Uso religioso	Varios clérigos	Telas para confeccionar vestimentas	Camelín	Buena calidad	?	Cuentas de 1294
Tejidos para un clérigo	Uso religioso	Pedro Martínez, clérigo de don Alfonso, hermano de María de Molina	Telas para confeccionar vestimentas	Lana	Marbi: imitaba las vetas del mármol. <i>Bruneta preta</i> : color muy oscuro	?	Cuentas de 1294
Tejidos para la reina de Castilla	Uso ordinario	María de Molina	Varias telas para confeccionar vestidos	Lana	<i>Pennas, pres de Doay</i> , pieza de verde y bruneta. Todos de color bastante oscuro	<i>Pres de Doay</i> : Doay (Francia)	Cuentas de 1294
Tejidos para el rey de Castilla	Uso ordinario	Sancho IV	Tabardos, sobretabardos, saya y calzas	Lana	Escarlata y <i>panno tinto de suert</i> , ambos de color rojo	?	Cuentas de 1294
Tejidos para los reyes	Uso ordinario	Sancho IV y María de Molina	Aljubas, pellotes, mantos, vestidos y adornos	Lana y oro	Tejidos de lana rojos, verdes y dorados, de varias procedencias, para la confección de distintas vestimentas	Francia, Italia, Bélgica e Inglaterra	M. Gaibrois de Ballesteros
Tejidos para la reina de Aragón	Uso ordinario	Isabel, hija de Sancho IV	Una pieza para confeccionar vestidos	Lana	Marbi	?	Cuentas de 1294

TABLA-RESUMEN 4

Nombre tejido	Contexto	Destinatario	Tipología	Materia	Características	Procedencia	Fuente
Tejidos para el hermano de la reina de Castilla	Uso ordinario	Alfonso, hermano de María de Molina	Para confeccionar vestimentas, entre ellas unas calzas	Lana	<i>Panno tinto de suert</i> y <i>panno tinto</i> , ambos oscuros	?	Cuentas de 1294
Textiles para la Compañía del Rey	Uso ordinario	Compañía del rey (mensajeros, escribanos, etc.)	Varios tejidos para confeccionar mantos, pellotes, capas, capirotos, sayas, calzas y tabardos	Lana	Viado, tejido a rayas, para mantos, pellotes, capas y capirotos. <i>Panno tinto</i> , de color rojizo, para tabardos, sayas y calzas. También santomer, valancina, escarlata, <i>pennas blancas</i> , camelin y blao	Santomer, de Saint-Omer. Valancina: Valenciennes, ambos en Francia	Cuentas de 1294
Tapices del palacio	Uso privado	Palacio real	Tapices	Lana	Decoración heráldica y vegetal	?	M. Gaibrois de Ballesteros
Cortinas del palacio	Uso privado	Palacio real	Cortinas	Jamet	Color rojizo	?	M. Gaibrois de Ballesteros
Alfombras del palacio	Uso privado	Palacio real	Alfombras	?	Ricas	Al-Andalus	M. Gaibrois de Ballesteros
Ropa de cama del rey	Uso privado	Sancho IV	Manto para la cama, aljuba de noche y un pellote	Lana	Verdescur. Alta calidad	?	Cuentas de 1294
Ropa de la Cámara de la reina	Uso privado	María de Molina	Almadraque, cabezal, repostero y estrado	Lana	En una ocasión se indica el material, paño prieto. En otra, su decoración, heráldica	?	Testamento de doña Urraca Martínez de 1317
Ropa común a las cámaras de los reyes	Uso privado	Sancho IV y María de Molina	Mantas	?	Las define como indias y señala su decoración heráldica	¿India?	M. Gaibrois de Ballesteros



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Los interiores del siglo XVIII, referente de la memoria familiar del linaje Carles (1)

Mónica Piera Miquel

Associació per a l'Estudi del Moble

### Resumen

Hacia 1900 los Carles de Girona elaboraron unos álbumes con retratos de los miembros de la familia, utilizados como carta de presentación. Muestran personas, así como, sus propiedades. Las imágenes hablan de memoria familiar, informan del linaje noble y recuerdan que virtudes como intelectualidad o elegancia se habían transmitido por generaciones. Son la presentación social de la familia en un sentido amplio y ayudan a reforzar las cualidades del linaje. Los escenarios son las propiedades familiares, destacando los impresionantes interiores de Girona. Éstos, decorados en el siglo XVIII, se convierten en el mejor recurso simbólico, ya que evocan el momento cuando la familia consiguió su promoción económica y social. Las fotos immortalizan una relación que se convierte en el referente de su memoria.

### Abstract

*Towards 1900 the Carles of Girona elaborated albums with portraits of members of the family, used like presentation cards. They show people, as well as its properties. The images speak about family memories, they inform about the noble lineage and they remember that virtues as culture or elegance had been transmitted by generations. They are the social presentation of the family in an ample sense and help to reinforce the qualities of the lineage. The images are of family properties, emphasizing the impressive interiors of the Girona house. These, decorated at the XVIII century, become the best symbolic resource, since they evoke the moment when the family obtained their economic and social promotion. The photos immortalize a relation that becomes the referring one of its memory.*

## El retrato fotográfico al servicio de la memoria familiar

La invención de la fotografía permitió el uso de este medio de expresión como una nueva vía para la presentación social en sustitución o como complemento de la pintura. El papel que en épocas anteriores había jugado el retrato pictórico como medio para individualizar, dar a conocer y recordar personas era posible sustituirlo por esas impresiones fotográficas, fieles al original que podían reproducirse y ampliarse sin problemas.

La fotografía era considerada en el siglo XIX «el realismo de la representación» (2). Era pretendidamente objetiva, neutral e impersonal. Este supuesto verismo es el que permitió que de forma generalizada se difundiera como el mejor medio para el género del retrato, como si bajo esta producción no hubiera atisbo de subjetividad. En segundo plano quedaba el hecho de que las imágenes fueran en blanco y negro diluyendo la paleta de colores reales, que la visión de los espacios cambiase al plasmar la realidad en dos dimensiones, que los tamaños se alteraran con la reducción de escala de la realidad al papel o que el fotógrafo incidiera directamente en la percepción de la imagen captada.

Esta dualidad entre la parcialidad de la fotografía y su supuesto verismo era bien aprovechada - quizá de forma inconsciente - por los clientes de los retratos, que encargaban al fotógrafo la «plasmación de instantes privilegiados» (3), como es el caso de las fotografías realizadas al servicio de la familia Carles para sus álbumes de visita.

Entre 1895 y 1915 los Carles elaboraron unos álbumes con retratos de los diversos miembros de la familia. Eran utilizados como carta de presentación y se entregaban a aquellos familiares que vivían en otros lugares, más o menos alejados, y con los que era conveniente mantener contacto y estrechar lazos. Esta costumbre de origen francés se introdujo en Cataluña de la mano de la difusión de la fotografía y fue puesta en práctica por las clases acomodadas, como es el caso de esta familia noble gerundense.

Tres de estos álbumes, que immortalizan fragmentos de la realidad familiar y que han archivado sus vivencias, se localizan en el Museu d'Art de Girona procedentes de los fondos del Museu Diocesà (Núm. Reg. MD1188 y MD1189), ya que cuando la familia se extinguió en 1918 legó sus propiedades al obispado. Cada uno de ellos contiene una serie de fotografías anónimas de tamaño 17 x 26,5 cm. que se acompañan por anotaciones y comentarios escritos de puño y letra, donde se indica, entre otras cosas, el nombre del retratado o los retratados y el lugar concreto escogido para la foto, que suele tratarse de una de las estancias señoriales de alguna de las casas de su propiedad. A su vez, en las anotaciones se daba a conocer eventos destacados en la historia familiar, como es el caso de la visita de algún ilustre o una fiesta sobresaliente. Los álbumes configuran un conjunto donde la riqueza decorativa de las viviendas y los personajes retratados eran tan relevantes como los acontecimientos históricos que se habían sucedido entre esas paredes a lo largo de las distintas generaciones y que eran dignos de recuerdo. Unos álbumes, en fin, creados con finalidad claramente social y como vehículo para enaltecer a los propietarios.

A partir de los comentarios, pero también del marco escogido para cada fotografía, se desvelan las

intenciones de estas carpetas: presentar a los miembros de la familia en retratos individuales o de grupo y, tan o más importante que ello, mostrar las propiedades y la belleza de su decoración. Por ello, las fotos estaban tomadas en las mejores habitaciones de las diversas propiedades de la familia e, incluso, algunas de ellas muestran sólo salas vacías sin incluir ninguna persona. Los impresionantes interiores, que se convierten entonces en los retratados, se desvelan cuidadosamente estudiados, destacando el conjunto de imágenes tomadas en las estancias de la planta principal de la casa de la plaza del Vi de Girona, que se había considerado, y seguía siendo, un referente del buen gusto.

Este es un caso más de la fotografía puesta al servicio del cliente y es desde este punto de vista que nos interesa analizarla, ya que la fotografía, igual que cualquier obra de arte, se hace pensando en el tipo de usuario al que va dirigida. Las imágenes captadas son el resultado de un retrato de encargo que tiene como fin un uso semiprivado, ya que se realiza para ser contemplado por una minoría escogida, miembros de la familia o amistades, que viven más o menos lejos. Para ellos se hacen las fotos que se engancharon en un álbum junto a inscripciones que informan de las representaciones y ayudan a subrayar los mensajes.

En una primera mirada a las impresiones, los personajes parecen estar captados en actitudes cotidianas y desenfadadas en su ambiente habitual, pero la observación más atenta delata unos encuadres minuciosamente trabajados, donde cada objeto ha sido especialmente seleccionado y colocado para transmitir sensaciones e ideas. El análisis de los espacios, muebles, indumentaria y demás detalles nos acerca a los valores socialmente aceptados y destacados en la sociedad catalana de 1900 y permite observar como ciertos objetos fueron trasladados de una sala a otra para acompañar a un determinado retratado. Las imágenes buscan inmortalizar el fugaz paso del tiempo, fosilizar imágenes y momentos, pero también perpetuar cualidades de los retratados.

De la misma manera que en su momento los retratos realizados por Zoffany, Hogarth o Devis parecen mostrar interiores georgianos aparentemente reales, cuando en realidad eran escenarios inteligentemente diseñados para comunicar determinadas cualidades de los retratados, los álbumes fotográficos aquí comentados hacen lo propio en el ocaso del siglo XIX y son una muestra más del retrato puesto al servicio de la autoadulación. Esta relación con el retrato pictórico inglés del siglo XVIII y especialmente la obra de Devis nos vuelve a la mente cuando, una y otra vez, las fotos nos ofrecen un encuadre donde los personajes se presentan de cuerpo entero alejados de la cámara y, por lo tanto, de pequeño tamaño, como un complemento más, casi menor, de unos escenarios que son claramente los protagonistas (4). En palabras de Sala y de Freixa *«la mirada del pintor o del fotògraf ens situa davant les escenes com si les accions fossin accidentals, i creen una ficció plàstica. No és la realitat sino una imatge de la realitat, en què es posa en valor allò que en aparença és casual»* (5).

Las fotografías de la familia Carles son un buen ejemplo del arte al servicio de las élites y transmiten conceptos como elegancia, suntuosidad, intelectualidad, belleza y sofisticación. Pero, por encima de todo, inmortalizan la memoria familiar y la relacionan con la exclusividad, la dignidad y el lujo.



## El escenario

La familia Carles tenía propiedades en diversos municipios de las comarcas de Girona, especialmente en el Pla de l'Estany, La Selva, el Gironès y el Alt y el Baix Empordà, como es el caso de Torroella de Montgrí, de donde los Carles eran originarios, o de Palafrugell, especialmente en Llafranc. Algunas de las imágenes tomadas en estas fincas se encuadran en paisajes rurales que reflejan la belleza de lo ingenuo y de lo sencillo, así como la voluntad de recordar y subrayar los orígenes de la saga, que ciertamente eran rurales. Estas pinceladas de naturalidad y humildad quedan a la sombra de los dos escenarios principales en la mayoría de fotografías de los álbumes y que son intencionadamente escogidos por su fuerte carga simbólica. Por un lado, el castillo de Torroella de Montgrí, de origen medieval, situado en un lugar privilegiado junto a la iglesia, que nos quiere hacer pensar en un arraigado linaje noble, y por otro, el esplendoroso casal de Girona, insignia de la familia desde el siglo XVIII.

En realidad, a través de la documentación escrita es posible descubrir como los Carles originarios de Torroella de Montgrí, ascendieron socialmente después de que Narcís de Carles se casara en 1756 con Mariana Puig, hermana y heredera universal de Salvador de Puig, caballero y hacendado también de Torroella, soltero y sin hijos (6). Fue poco después que la pareja se mudó a Girona, dejando en la villa ampurdanesa los muebles más viejos de la casa, aquellos heredados o comprados antes del ascenso social. Sin embargo, aunque las fotografías tomadas en el castillo se alejan de la sofisticación de las imágenes de la capital, ofrecen un contexto muy adecuado para que la memoria de los Carles se relacione con la nobleza y con adjetivos como ilustre, honroso y estimable. Los objetos que envuelven a los personajes podemos interpretarlos como signos del mensaje y casi sin darnos cuenta nos hacen pensar que su título nobiliario viene de muy lejos. Armaduras, armas, bellas arquillas, arcas y pesadas sillas de brazos con asientos de cuero colocados en unos interiores con paredes de piedra vista no hacen más que posicionar a los retratados. La decoración general nos transporta a los castillos medievales y esta imagen sólo se altera por ciertos toques exóticos, como las plumas de pavo real, propios del gusto de finales del siglo XIX, como haciendo un guiño en la presentación: linaje noble, pero también refinado (7).

Descubrimos a Eduardo de Carles fotografiado en una silla de brazos en postura erguida, incluso tensa, junto a la chimenea sobre la que destaca un magnífico reloj de pared. Se rodea de otras sillas de brazos, libros y objetos de diferentes épocas y estilos, especialmente de entre los siglos XVII a XIX, que debían proceder de herencias, ayudaban a distinguir a su persona y ofrecían un ambiente cultivado, sofisticado y señorial (il. 1). Entre los retratos de grupo escogemos el de la condesa de Serra, Ana Piferrer y Eduardo de Carles conversando en la salita del castillo de Torroella, decorada con muebles barrocos - asientos, escritorio decorado con pinturas y mesa - en una sala que se reformó según las modas de principios de siglo XX para hacerla más acogedora. El suelo se cubrió con una alfombra, las paredes se decoraron con rayas y se modificó la disposición de los cuadros, colocándose los óleos de mayor tamaño y los vidrios pintados en la parte alta, mientras que los grabados y los cuadros de pequeño formato en la parte inferior. Otros detalles que nos sitúan rápidamente en la fecha de la fotografía son nuevamente los jarros con plumas de pavo real sobre el escritorio y el quinqué situado en la mesa, único elemento de iluminación artificial visible en la imagen (il. 2).



De todas formas, la mayor parte de las imágenes de los álbumes están tomadas en la denominada “Casa Principal” de los Carles, en Girona, nido familiar desde el siglo XVIII, momento en que, como hemos dicho, consiguieron su promoción económica y social, y todavía utilizada como emblema de familia en 1900. Nuevamente las fotos subrayan que los valores positivos no son una novedad para los retratados, sino que se habían logrado con el esfuerzo de muchos miembros y transmitidos de generación en generación. Las estancias escogidas fueron las diferentes salas principales, interiores ideales según los parámetros estéticos del momento y paradigma de la elegancia.

Ciertamente, el escenario preferente es la magnífica ambientación de una construcción que fue realizada por encargo de Salvador Puig a partir de 1760, año en que adquirió lo que había sido el antiguo caserón de la familia Xammar. En 1772, cuando las reformas ya estaban prácticamente acabadas, fueron a vivir su hermana Mariana y el marido, Martí de Carles y Quintana, procedentes de Torroella de Montgrí. Ellos, al igual que hicieran muchas otras familias nobles y acomodadas, instalaron su primera residencia en la capital gerundense, al haberse convertido ésta en el más destacado centro económico y social de la zona. Conocemos en detalle la construcción y decoración de la casa de la plaza del Vi, ya que, además de los inventarios y documentación de diversa índole conservada en el Arxiu Diocesà de Girona, se guarda el libro de cuentas donde Salvador Puig detallara todos los gastos de la obra. La casa representaría la posición de los Puig y luego de los Carles y se proyectó según los cánones arquitectónicos a la moda.

Se accede al edificio por un patio central, donde nace la escalera principal que da acceso a los pisos superiores. Su distribución interior, especialmente la de la planta noble, se diseñó con esplendor para acoger a invitados y dar solución a las necesidades de una familia que estaba en la cúspide social. Las salas se organizaron según la estética imperante en Cataluña en la década de 1760. Distribuidas alrededor del patio, se colocaron en fila, todas luciendo techos muy altos, permitiendo que el visitante pudiera captar la magnificencia del conjunto. Las formas rococó y las decoraciones neoclásicas dialogaban entre sí y se combinaban con el fin de crear un todo nuevo y sobre todo espectacular, que podríamos considerar teatral. La estancia de mayor tamaño, situada en lugar privilegiado, era la que posteriormente se denominará sala de baile. Los carpinteros con taller en la ciudad, Ignasi Albrador y Miquel Ros, realizaron la mayor parte de los trabajos de carpintería, tanto para la construcción, es decir, puertas, vigas, marcos, etc., como los muebles, incluidos los marcos de las tapicerías. Igualmente ellos fueron los encargados de suministrar materiales, tejidos, pieles y objetos de importación, teniendo un peso destacado en el aspecto general del edificio y de su decoración (8).

De esta manera, se ocuparon que paredes, muebles, pinturas y objetos fueran adquiridos allá donde mejor calidad podían ofrecer. Buenos artesanos de la ciudad construyeron la mayoría de las piezas y otras, igual que muchos objetos e indumentaria, se adquirieron en Barcelona o en el extranjero, aunque de la casa de Torroella también se hicieron trasladar los mejores muebles familiares (9).

En 1900 esas mismas salas decoradas con una gran cantidad de muebles de época dieciochesca fueron el escenario de muchos de los retratos, configurando lo que se ha llamado la iconografía del lugar; es decir, espacios escogidos, donde los objetos que decoran la casa, especialmente los que no tienen utilidad directa, cogen una gran relevancia y se convierten en símbolo de un nivel de vida (10). Repasaremos ahora algunas

de estas imágenes para recoger el mensaje que quieren transmitir. Antes de ello, debemos comentar que en la actualidad la casa es sede del obispado, por lo que hace unos años sufrió una destacada reforma, aunque en gran medida se ha conservado la distribución original. Además, han llegado hasta nosotros una buena cantidad de los muebles, algunos de los cuales parecen relacionarse con los referenciados en el libro de cuentas de Salvador de Puig i Diern y en los inventarios. En este sentido, son muy útiles las fotografías, ya que permiten descubrir su disposición y su relación con otros muebles y objetos de la decoración hacia 1900. Algunas de estas obras siguen decorando las estancias de la vivienda y otras las hemos localizado en lugares distantes. El análisis de todos estos testimonios deja en evidencia la importancia del edificio y la calidad constructiva y el buen diseño del mobiliario.

Bien escasos son los interiores que han sobrevivido intactos al paso del tiempo. Normalmente las alteraciones de espacios, la eliminación del recubrimiento de pared y la venta de muebles y otros enseres nos ofrecen cajas vacías imposibles de recomponer. El caso de la casa Carles de Girona es, en este sentido excepcional, ya que aunque ha sufrido reformas, la cantidad de documentación conservada permite reconstruir con bastante fidelidad su aspecto a finales del siglo XVIII.

De ciertos muebles sabemos la autoría, lo que nos ha abierto el camino para descubrir algunas de las características de la construcción del mobiliario gerundense, aún hoy en día por estudiar. Salvador Puig quiso lucir tipologías a la moda, por lo que no dudó en encargar a los carpinteros Miquel Ros y Ignasi Albrador dos canapés en nogal con respaldo y asiento henchido con crin, tal como se indica en sus anotaciones con fecha de 1770 y 1771, que parecen responder a los todavía conservados en el obispado de interesante diseño y buena ejecución. Se trata de dos ejemplares, uno de cuatro plazas y el otro de tres, con asiento y respaldo de bastidor para poder cambiar la tapicería con facilidad. El marco del respaldo está tallado con volutas y rocallas asimétricas, los brazos continúan este movimiento general del bastidor para ir a morir al ángulo delantero del asiento, cuya cintura frontal nuevamente se ha contorneado, en línea serpentina. Finalmente, las patas cabriolé muestran un atrevido trabajo en talla que dibuja una doble tornapunta vegetal (il. 3). Estas piezas las relacionamos con las que se recogen en el inventario tras la muerte de Martí de Carles junto a un conjunto de 36 sillas también en nogal (11).

Por su parte, las fotos del salón de baile nos ofrecen un buen acercamiento a su aspecto original y, entre otros, permiten comprobar como las magníficas consolas y rinconeras rococó estaban todavía en su lugar de origen, que creemos no errar al relacionarlas con las que Salvador Puig hizo dorar en 1772 por valor de 70 libras (il. 4). Estas mesas se han mantenido hasta el día de hoy en un estado de conservación envidiable en la misma sala, lo que permite un buen análisis de los detalles y una comprensión de los muebles en el contexto para el que fueron ideados. Su diseño sigue las pautas del rococó, fusionando de tal manera los elementos estructurales con los ornamentales que no es posible diferenciarlos. Sobre sus tableros marmoleados y de contorno sinuoso se disponen rocallas que estructuralmente conforman y dan soporte a las diferentes partes del mueble, pero que visualmente parecen sólo decorarlas con soltura hasta descansar en las garras de león (il. 5). Para los tableros de unas mesas, posiblemente esas consolas, se compraron en 1771 unos tapetes de algodón y otros de guadamací, pero por las fotografías no podemos apreciar si todavía eran útiles más de un siglo después.

La imagen del salón nos da otra interesante información, ya que revela como sobre la consola situada en el centro de la pared de este gran salón lucía un gran espejo con marco de talla. Este espejo, igual que ha ocurrido con todos los demás de la casa y con las cornucopias, ha sido retirado por el obispado, pero debe responder a una parte del lote por el que el señor Puig pagó el 23 de octubre de 1773 nada menos que 623 libras y 15 sueldos. La partida se pagó en doblas, a diferencia del resto de cuentas, lo que refuerza la idea de que vinieron de fuera de Cataluña. Incluía dos espejos, veinticuatro cornucopias, dos arañas medianas y otra más grande, una de las cuales identificamos nuevamente en el centro de la foto. Si todo este vidrio era de importación, muy posiblemente procedente de Venecia, y por él se liquidaron derechos y portes, además de las cajas para que no se rompiera; en cambio, los marcos de estos espejos, incluido el trabajo de dorado, parece que fueron de producción local, ya que, según las referencias del libro de cuentas, se cobraron entre otras partidas 54 libras por 3000 hojas de oro.

Este hecho de combinar el vidrio de importación, normalmente procedente de Venecia que era de mejor calidad, con marcos trabajados en talla, moldado y dorado de producción local, era una práctica que parece común en la época, que ayudaba a abaratar costes en el transporte y en el precio final del producto, ya que era muy diferente mover láminas de vidrio planas, que espejos montados con marcos tallados en relieve de frágil factura y conservación (12). Este mobiliario, junto a un importante número de banquetas tapizadas en damasco se ubicó en una sala decorada con referencias clásicas, gracias a unas pilastras estriadas con capitel corintio y unos arrimaderos marmoleados, o «*jaspeats*» en terminología de la época.

Varias de las imágenes de los álbumes muestran vistas del dormitorio principal, una de las cuales con Eduardo de Carles consultando un documento frente a una cómoda (il. 6). Bajo la imagen podemos leer «En 1804 y 1808 respectivamente fallecieron los consortes Don Martín de Carles y de Quintana y Doña Mariana de Puig y de Diern». El conjunto estaba formado por dos estancias unidas por un arco, el dormitorio – aposento, en los documentos - y la alcoba donde se ubicaba el lecho. La primera sala se ideó con balcones que daban al jardín por donde entraba la luz. El arco que separaba la alcoba se trabajó con pilastras cajeadas que todavía actualmente dan soporte a un arco mixtilíneo. La separación se completó con una cortina, que cuando estaba abierta dejaba a la vista la cama. La imagen permite entrever el cabecero, que reconocemos de estilo isabelino, y, por lo tanto, este mueble principal no corresponde al que lució en la inauguración de la casa, cuya cama fue encargada por Puig a Miquel Ros en 1770 y se hizo con trabajo de talla a partir de madera que proporcionó el propio cliente. Además de la cama, durante el siglo XIX se colocaron otros elementos en este interior, como es la luz a gas que iluminaba desde la mesa del centro del dormitorio. Al menos en el momento de la foto, las paredes mostraban un alto arrimadero pintado con una sucesión de cajeados entre cenefas clásicas, que contrastaba con la parte alta de los muros, totalmente lisa. No podemos saber si esta decoración mantenía el aspecto original, pero no debía ser muy diferente, ya que los arrimaderos son un elemento constante en la decoración parietal del siglo XVIII. Sobre los muros destacan pinturas de diferentes épocas y un conjunto de cornucopias con marcos tallados. Parece que la chimenea que preside la sala, visible en otras fotos de la habitación (13), fue una reforma posterior y, por ello, su decoración responde al gusto decimonónico, pero, en cambio, el mobiliario data todo del siglo XVIII. A la bella sillería de líneas sinuosas y asiento henchido le hemos perdido la pista, aunque las fotos nos permiten apreciar la calidad de las molduras en un diseño que interpreta las propuestas inglesas de respaldo abierto. También se entrevé interesante la mesa

que luce en el centro y que, por la forma de las patas, intuimos de factura mallorquina. De todas formas, los muebles más relevantes de la sala son sin duda la imponente pareja de cómodas de nogal que siguen la tipología propia catalana de *«calaixera amb escambell»*; es decir, que incluyen una fila de cajones sobre la tapa (il. 7). Aunque en la imagen que presentamos sólo se observa una de ellas, otras fotografías del álbum nos enseñan su colocación simétrica a ambos lados de la chimenea. Ya comentamos en su día que esta pareja responde a la mejor producción de Torroella de Montgrí y, en nuestra catalogación la incluimos en el grupo de pie en voluta y cuerpo abombado y la datamos en la década de 1750 (14). No es éste el lugar para comentar sus características formales y su contribución a la buena consideración del mueble construido en este pueblo del Baix Empordà, pero por el álbum podemos apreciar como seguían manteniendo un lugar privilegiado en el dormitorio principal a cada lado de la chimenea. Es conveniente recordar el valor social que se les debió dar en el momento en que entraron a formar parte del mobiliario de la casa, sobre todo si, como todo hace pensar, formaron parte de la dote de Mariana Puig junto a seis mil libras, describiéndose en los capítulos matrimoniales de 1758 como *«dos calaixeras a la moda ab sos vestits y robas corresponents»* (15). En 1900 la consideración como mueble de prestigio social debía haber quedado diluida, aunque por el lugar preferente en la sala y por el número de fotos que las reproducen podemos deducir que seguían considerándose muebles de calidad con fuerte carga sentimental y familiar. Esta cuestión no es baladí, ya que debemos suponer que en los sucesivos capítulos matrimoniales de la familia cada una de las novias debió aportar sus cómodas, que con seguridad eran también de calidad y, en cambio, vemos que en 1900 las que lucen en el dormitorio principal siguen siendo las de la década de 1750.

El estrado amarillo es el lugar escogido para uno de los retratos de la señora de la casa, y es que el abanico oriental y la aguabenditera que penden de la pared parecen indicar que esta sala era principalmente de uso femenino. La señora apoyada en una cómoda lacada, deja reposar sus pies sobre almohada, recordándonos una costumbre que además de ofrecer comodidad, evitaba el frío y ayudaba a la buena circulación de las piernas. Detrás de ella se suceden las sillas tapizadas, nuevamente del siglo XVIII, dispuestas siempre en fila contra la pared, siguiendo una rutina que viene ya de antiguo. Sobre la cómoda y en las paredes se distribuyen diversos objetos y elementos de decoración, algunos de los cuales debían ser los de plata que se citan en los diferentes inventarios de la familia (il. 8).

A menudo, los retratados se presentan de lejos integrados en unos ambientes que los dominan y prácticamente los oprimen. Un ejemplo lo encontramos en el retrato del salón amarillo de la casa. El fotógrafo ha destacado las imponentes proporciones de la sala y la elegante decoración del siglo XVIII, quedando la señora como un elemento más del espacio, pero estratégicamente sentada bajo un espejo en cuyo copete se representa el escudo familiar y los pies nuevamente sobre un almohadón alzapié (il. 9). La luz natural entra por la ventana, se refleja en los diferentes espejos e invade el conjunto. Nuevamente, las paredes de la sala se han adecuado al gusto decimonónico, pero sin rechazar las pinturas, espejos y muebles del siglo anterior, que siguen siendo el elemento clave de la decoración. Igualmente el suelo de loza catalana, el original de la casa, que no se había renovado hasta la fecha de las fotos. Regusto al siglo XVIII se percibe también en la manera de solucionar el ángulo de la estancia con la consola y espejo Carlos IV. Efectivamente, una y otra vez, en los interiores de aquella época nos encontramos muebles esquinados, generalmente en formato consola o repisa, que se combinan con espejos para tapar esos ángulos rectos

que tanto disgustaban en la época. La estética clásica del conjunto se repite en los sillones que flanquean la consola y en el canapé donde está sentada la retratada, todos ellos versión catalana del repetido asiento Luis XVI con respaldo de medallón. Aún así, la combinación de estilos se hace evidente al incluirse sin complejos dos sillones de estilo Luis XV.

Hemos comentado que en el álbum tan importante eran las imágenes como las anotaciones añadidas a su pie y un buen ejemplo es la última que aquí comentamos. Bajo las fotos del salón biblioteca de la casa Carles podemos leer «Habilitado para comedor (1871) para la comida oficial S.M. El Rey Don Amadeo I, 1884 para su Altezas Reales los príncipes de Baviera Don Luis Fernando y Doña Paz de Borbón», recordando el valor que aportan los acontecimientos históricos a la memoria familiar (il. 10). El magnífico armario de cuarterones en nogal, que se conserva desmontado en un almacén, incluye una vez más el escudo en su copete, y la librería de puertas acristaladas son obras del siglo XVIII y tenían un valor muy destacado para los Carles, ya que custodiaban la documentación de archivo de la casa y de sus propiedades.

### **La fotografía como fuente de información del siglo XVIII**

Como hemos podido comentar, los interiores de la casa de la plaza del Vi ofrecieron a los Carles el escenario perfecto para presentar su linaje, pero en su momento nosotros nos preguntamos hasta qué punto como historiadores podíamos utilizar este material para el estudio de la decoración del siglo XVIII, cuando había pasado más de un siglo entre el periodo estudiado y las fotografías. Además, si hemos subrayado que el objetivo de los Carles era dar una imagen determinada de la familia a través de los álbumes, debemos suponer, y además podemos demostrar, que alteraron ligeramente los escenarios con el fin de crear la atmósfera deseada. Ante esta disyuntiva, creemos que los comentarios de alguna de las fotos que aquí hemos presentado permiten constatar su gran valor documental y que, aún siendo conscientes de sus limitaciones, no deben ser despreciadas, sino todo lo contrario, tienen que ser tratadas como material de trabajo de primer orden.

Tenemos la suerte de que las fotografías pueden contrastarse con la información procedente de otras fuentes, principalmente la documental y las piezas mismas llegadas hasta nosotros, lo que ayuda a su lectura. Todos los datos apuntan a constatar la poca relevancia de las reformas realizadas desde la construcción del edificio hasta la fecha de las captaciones fotográficas en las habitaciones principales del edificio de Girona, incluso podríamos considerar de detalle los cambios en algunas estancias. Este hecho puede sorprender, teniendo en cuenta que durante la Guerra de la Independencia una gran parte de los muebles tuvieron que retirarse y esconderse para ser preservados y por ello en el inventario redactado a la muerte de Mariana de Carles se lee «*La Casa Principal del Carles sita en la plassa del Vi de la ciutat de Gerona ab los mobles y alajas de son antich parament, de los quals alajas y mobles no se ha pogut fins aquí pendrer lo degut inventari per motiu de quedar tota la referida casa ocupada des de la entrada de las tropas del exercit Francès en dita ciutat y valense de dits mobles y alajas los Gefes del dit exercit que la ocupan y habitan*» (16). Con seguridad, el hecho de que una de las principales intenciones de los Carles de 1900 fuera subrayar los orígenes y mantener viva la memoria familiar, contribuyó a conservar la imagen general de este interior del siglo XVIII.



## Notas

1. Este trabajo ha sido llevado a cabo en el seno del Proyecto de Investigación Científico del Ministerio de Educación y Ciencia *La vida cotidiana en el ámbito domestico durante el Antiguo Régimen. Historia comparada entre la España interior y la España periférica*, (DGICYT), vinculado a la Universitat de Barcelona y a la Universidad Complutense de Madrid.
2. Así es como la describe Fox Talbot. MOLINERO, Antonio: *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*, Madrid, Omnicon, 2001, p. 31.
3. MOLINERO, A. (2001) op. cit., p. 15.
4. Sobre el retrato georgiano es interesante la lectura de RETFORD, Kate: “From the interior to interiority: The conversation piece in georgian England”, en *Journal of Design History*, vol. XX, London, Oxford University Press, 2007, págs. 291-307.
5. SALA, Teresa-M.; FREIXA, Mireia: “Temps de família. El model burgès i el mite de la vida privada”, en *Àlbum. Imatges de la família en l'art*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2004, p. 83.
6. BOSCH, Mònica: “La formació d'una classe dirigent: els hisendats de la regió de Girona. L'exemple del patrimoni Carles (1750-1850)”, en *Homes, masos, història. Història de la Catalunya del Nord-Est, segles XI-XX*, Barcelona; Girona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de Girona, 1999, págs. 366-377.
7. Publicamos algunas de estas y otras fotografías de los álbumes en PIERA, Mónica: *Audàcia i Delicadesa: El moble de Torroella de Montgrí i l'Empordà (1700-1800)*, Torroella de Montgrí, Fundació Mascort, 2008, págs. 78-82.
8. *Comptes de la construcció de la casa de Salvador Puig i Diern*, 1765, tinta sobre papel, Girona, Arxiu Diocesà de Girona, Casa Carles, Llibres, 90.
9. *Heretats i possessions de la casa Puig de Torroella de Montgrí*, 1753, tinta sobre papel, Girona, Arxiu Diocesà de Girona, Casa Carles, Llibres, 31.
10. SALA, T-M.; FREIXA, M. (2004) op. cit., p. 83.
11. El documento no especifica fecha, pero debe responder a 1804, año en que fallece Martí de Carles. *Inventario tomado por Mariana de Carles y de Puig de los bienes de Don Martí de Carles*, tinta sobre papel, Girona, Arxiu Diocesà de Girona, Casa Carles, lligalls foli, 4, Inventaris, s/n.
12. Exactamente igual procedieron los Señores Caramany, otra familia noble del Baix Empordà, que también instaló su residencia en Girona a finales del siglo XVIII. Algunos de los muebles para el nuevo edificio los encargaron en los talleres de Girona y otros, entre ellos los espejos y las cornucopias, los hicieron traer de fuera. En este caso sabemos, gracias a la documentación conservada en el archivo familiar sin publicar, que para su importación utilizaron la compañía extranjera Krubyck, con sede en Barcelona.

13. PIERA, M. (2008) op. cit., p. 80, il. 1b.

14. PIERA, M. (2008) op. cit., p. 182.

15. Capítulos matrimoniales entre Martí de Carles i de Quintana y Mariana de Puig i Diern, 1758, diciembre 31, tinta sobre papel, Girona, Arxiu Diocesà de Girona, Casa Carles, lligalls foli, 4, Capítols, s/n.

16. *Inventario tomado por el hijo Josep Ramon de Carles de los patrimonios Carles y Puig*, 1810, tinta sobre papel, Girona, Arxiu Diocesà de Girona, Casa Carles, lligalls foli, 4, s/n.

## **Ilustraciones:**



1. Anónimo: Eduardo de Carles en Torroella de Montgrí, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.



2. Anónimo: La condesa de Serra, Ana Piferrer y Eduardo de Carles en Torroella de Montgrí, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.



3. Atribuido a Miquel Ros e Ignasi Labrador de Girona: canapé en nogal tallado y tapizado, c. 1770 (tapicería siglo XX), Girona, Casa Carles.



4. Anónimo: Salón de baile de la casa Carles de Girona, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.



6. Anónimo: Eduardo de Carles en el dormitorio del jardín de Girona, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.



5. Taller de Girona: consola en madera tallada y dorada, c. 1772, Girona, Casa Carles.





7. Taller de Torroella de Montgrí: cómoda del tipo calaixera amb escam-bell, c. 1756, Girona, Casa Carles.



8. Anónimo: Estrado amarillo de Girona, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.





9. Anónimo: Salón amarillo de Girona, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.



10. Anónimo: Salón biblioteca de Girona, c. 1900, fotografía, 26,5 x 17cm., Girona, Museu Diocesà, MD1188 y MD1189.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Josep Pascó, decorador de interiores. De la idea a la creació

Aitor Quiney Urbieta  
Biblioteca de Catalunya

### Resumen

Trabajo de investigación sobre la figura del artista decorador Josep Pascó i Mensa (Sant Feliu de Llobregat, 1855 - Barcelona, 1910), y su trabajo como diseñador de interiores durante el Modernismo en Barcelona. En este periodo, la relación entre Arte y Arquitectura, entre Arte e Industria, ocupó gran parte de los intereses de los artistas implicados. La conexión entre artistas de diferentes especialidades, arquitectos, diseñadores, interioristas, pintores, escultores con los medios espaciales donde desarrollar y/o exponer sus obras fue vital para el desarrollo del movimiento modernista. Una de sus grandes aportaciones fue la de captar y recuperar los oficios artísticos de todas las especialidades y reunirlos para crear, en esencia un mundo de símbolos, de belleza, de fuentes literarias inspiradoras de las fuerzas creativas de los artistas.

### Abstract

*Research into the activity of decorative artist Josep Pascó i Mensa (Sant Feliu de Llobregat, 1855 - Barcelona, 1910), as interior designer during the Modernism in Barcelona. During this period, the relationship between art and architecture, as that between art and industry was a matter that greatly interested those artists involved in the movement. The convergence of artists from different fields (architects, designers, interior designers, painters, sculptors) with access to facilities/infrastructure where to develop and or exhibit their work was to be vital for the development of the modernism movement. One of its greatest attributes was to recover and harness artistic crafts in all fields and bring them together to create in essence, a world of symbols, beauty and literature inspiring the artists' creativity.*

## I. Datos biográficos y profesionales de Josep Pascó

Josep Pascó i Mensa (Il.1), de padres humildes y sin muchas posibilidades de darle una educación avanzada, entró en el mundo artístico, a la edad de 15 años, a través de las escenografías que realizaba para las representaciones teatrales de aficionados de Sant Feliu de Llobregat. En sus ratos libres se formó con el pintor Simón Gómez (1845-1880) y el escenógrafo Josep Planella (1804-1890). Durante algún tiempo se dedicó a la pintura de paisaje, pero por sus excelentes condiciones como decorador decidió dedicarse por entero a la ilustración de libros y la decoración. En 1887 se trasladó a Madrid, entrando a trabajar en el taller de escenografía del Teatro Real, donde decoró el Teatro Príncipe Alfonso. Al poco tiempo fue contratado para dirigir los talleres del Teatro Nacional de Méjico, con el cargo de pintor escenógrafo, pintando, entre otras obras, las decoraciones para la ópera *Carmen*, cuyos bocetos presentó en la III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona del año 1896. Poco más de un año estuvo en Méjico, cuando, obligado por cuestiones familiares, volvió a Barcelona, ciudad con la que entablaría un periodo de intensa actividad hasta el final de sus días.

Como decorador realizó proyectos arquitectónicos, organización de salones, cabalgatas, diseños de azulejos, diseños de interiores, como el que hizo para la casa de Ramón Casas, (1892-1894), obra del arquitecto Rovira Rabassa, la que realizó para el *Saló de la Peixera*, del Cercle del Liceu, etc., y que le dieron la fama y el reconocimiento como artista de fantasía y exquisito gusto, demostrando siempre su competencia en el arte decorativo, de tal manera que en 1892 fue nombrado profesor de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Barcelona, llegando a ser catedrático, encargado de la clase de Composición Decorativa, en la sección de Pintura.

Desde que pudo obtener independencia económica, Josep Pascó se dedicó al coleccionismo, formando una de las más importantes colecciones de tejidos antiguos de su época y otra de azulejos entre los que figuran notables ejemplares.

Obtuvo medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1887, de segunda en las de 1890 y 1892, medallas de oro en las universales de Barcelona (1888) y de París (1889), por sus decoraciones para encuadernaciones industriales (1).

Dentro de los nuevos avances técnicos en las artes gráficas catalanas, realizó todo tipo de ilustraciones y decoraciones para carteles, como el que hiciera para el *IV Centenario de Colón* (1892), cartel que tuvo muy buena crítica. Fue autor de innumerables anuncios publicitarios gráficos, como los que hizo para la empresa Escofet, de pavimentos hidráulicos o para los azulejos de imitación de Hermenegildo Miralles (2).

## II. Enmarque teórico

La mecanización del siglo XIX y su desarrollo posterior en las artes aplicadas y decorativas tuvo como consecuencia la aparición de nuevos procedimientos técnicos y nuevos usos, además de cambios en los conceptos artísticos, y en la búsqueda de una unión entre arte e industria. Esta búsqueda fue un fenómeno que se propagó por toda Europa a mediados del siglo XIX. La posibilidad de unir diseño y reproducción industrial constituyó la principal preocupación de personajes como Muthesius en Alemania, Van de Velde en Bélgica o

la Escuela de Glasgow en Escocia. En los años que van desde la década de los 50 a la de los 90, el debate arte e industria revolucionó los límites tradicionales del arte, dando lugar al diseño industrial. En Barcelona, este debate se vio alentado por la continua recepción de los avances europeos en el campo del diseño industrial a través de las Exposiciones Internacionales.

En Catalunya (3), durante todo el siglo XIX, tuvieron lugar diversas Exposiciones desde 1822, que acabaron de consagrarse en espíritu, con la Exposición Universal de Barcelona de 1888. A partir del éxito de esta Exposición de 1888, el Ayuntamiento de Barcelona decidió emprender periódicamente exposiciones de bellas artes y artes industriales, que se iniciaron con la Exposición General de Bellas Artes de 1891. Y ya en 1892, tuvo lugar la Exposición Nacional de Industrias Artísticas de Barcelona. Marcó un hito en la historia del diseño industrial español ya que comportó la creación del Centro de Artes Decorativas, en el que se reunieron los principales artistas y diseñadores, con el objetivo de mejorar la enseñanza y preparación de los diseñadores industriales. Contó con un boletín, *El Arte Decorativo*, como medio de difusión. En él se definían los objetivos del Centro: impulsar las artes industriales, apoyar su desarrollo, difundir los avances que pudieran contribuir a su evolución y conseguir que ocupen un lugar digno y al mismo nivel que las tradicionalmente llamadas «artes puras». En sus reivindicaciones, una de las razones que aducían para la equiparación de artes tradicionales y artes industriales era la del desarrollo económico del país, buscando así una unión entre belleza y utilidad.

A este respecto, un año después, el arquitecto Puig i Cadafalch, en una conferencia intitulada “*Del esperit regional en les indústries artístiques de Catalunya*” (4), defenderá el mundo de las artes aplicadas a la arquitectura en una unión entre arte e industria, un arte autóctono cuyas raíces más significativas las encontraría en el Románico, una unión entre la belleza de los elementos decorativos y la utilidad de dichos elementos y que, en definitiva, defenderá la idea de la creación de una industria aplicada al arte.

Las presiones del Centro de Artes Decorativas comenzaron a dar frutos y buen ejemplo de ello es la realización de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, que tuvo lugar en Barcelona en 1896 y supuso la buscada equiparación entre las tradicionales Bellas Artes y las artes industriales.

### III. Josep Pascó entre el Esteticismo renovado y el incipiente Modernismo

Josep Pascó fue declarado por Alexandre Cirici, como el representante, junto a Apel·les Mestres y el arquitecto Josep Vilaseca del *Esteticismo* (1880–1895), corriente un tanto ecléctica, pre-modernista y vinculada con el decorativismo japonés, recargado de flores y animales idealizados, simbólicos y coloristas. Durante el periodo del Esteticismo, Catalunya – es el periodo de la Restauración - vive un momento de dulzura económica donde la burguesía adquiere un gran protagonismo, especialmente en Barcelona, momento que se verá reflejado en el campo cultural y artístico. Cirici Pellicer establece un paralelismo con el movimiento esteticista inglés, donde el Naturalismo de Apel·les Mestres con sus insectos y flores a la manera de las estampas japonesas y el progresismo de un Josep Lluís Pellicer, se sumaban al ideario de la Historia General del Arte de la editorial *Montaner i Simon*, dirigida por Lluís Domenech i Montaner, en la cual «*llegim que l'ornamentació és la interpretació de la vida de relació d'una època, que és un cos de doctrina o que és el traç que uneix la gent d'una època*» (5).

#### III.1. Influencias decorativas en Pascó

Una de las mayores influencias que recibió Pascó, fue la del arte japonés y más en concreto, la del arte de la estampa. Las estampas japonesas, *ukiyo-e*, que invadieron Europa y principalmente Francia a partir de la apertura de los puertos del Japón en 1853. Sus preciosistas matices hicieron nacer en los ojos europeos la sensación de nuevas armonías cromáticas, y sus composiciones les enseñaron nuevos procedimientos para la distribución de sus lienzos, tales como el de alejar considerablemente el fondo del cuadro, haciendo destacar una figura en primer término, el de presentar los objetos vistos desde un punto elevado, el de presentar, en vez de un cuadro completo, sólo un fragmento, el de diseñar más bien que detallar, dejando que la imaginación hiciera el resto.

Pero las derivaciones del japonismo, no se limitaron a influir sobre los pintores, sino que invadieron otros campos artísticos. En el terreno decorativo las revistas tuvieron muchísima influencia en la sugestión de los artistas que no podían contemplar los originales. En la *Llotja*, gracias a las “*Memorias*” anuales de esta escuela de Arte Aplicado, he podido averiguar la bibliografía que poseía la clase de Josep Pascó de Composición Decorativa, y está compuesta entre otras, por la revista “*Le Japon Artistique. Documents d’Art et d’Industrie*, (1888-1891)” editada por el coleccionista Sigfried Bing; la “*Collection Hayashi (Dessins, Estampes, Livres du Japon)*”, editada en París, 1902; “*L’art Japonaise, de 1886*, de Gonse; y la *Japonese encyclopedie of dessin*” (6). La primera de todas, “*Le Japon Artistique*”, fue una revista que tuvo un gran número de lectores e iba destinada principalmente a gente interesada en las artes aplicadas (7).

Pero no sólo Japón y Oriente fueron fuente de inspiración para Pascó, su paso por México y su conocimiento sobre encajes y tejidos antiguos, le dieron otros motivos que aplicar a su dibujo, que no sólo no copiaba, sino que buscaba el espíritu de estas artes para darle soluciones propias, de un gusto catalán, estilizado y que poco a poco iría considerándose como genuino y propio de él.

### III. 2. El dibujo como base para la decoración

Ya sabemos que el arte japonés de la estampa no conoce el modelado, la luz y las sombras, es casi completamente liso; sólo da los contornos de las cosas y renuncia a producir, por medio de la luz y de las sombras o de las medias tintas, la impresión de las dimensiones de los cuerpos. El efecto decorativo de esta representación plana se aumenta con la estilización del dibujo, pues las líneas no siguen los accidentes de los objetos reales sino que se mueven en un agradable ritmo libre, particularidad que acaso tiene su explicación en la relación íntima que existe entre la pintura asiático-oriental y la caligrafía.

En su aula de la *Llotja*, en unos momentos en que la pedagogía del dibujo estaba en pleno debate, Pascó consiguió crear, en una escuela en que se enseñaba el dibujo sobre modelos y láminas, un laboratorio analítico de las formas de la naturaleza y ensayos sobre sus transformaciones y composiciones, llegando a inculcar en sus alumnos una manera propia y revolucionaria de concebir las formas decorativas, manera que se puede decir que creó escuela (8). A finales del XIX, implantó en la Escuela las ideas de vanguardia afines al modernismo, en las Artes Decorativas. Uno de los nombres reconocidos que disfrutó de sus enseñanzas fue Joaquim Folch i Torres, que en una espontánea y emotiva necrológica, con motivo de la muerte de su maestro, escribió: «[...] Ese afán de aprender había hecho de él casi un naturalista; y cuando había recogido de las flores y las plantas la forma y el color en la tela, se entregaba al análisis de la construcción de sus modelos florales, y al lado de las formas externas explicaba con el lápiz y a veces con anotaciones escritas, el esqueleto, razón de aquella forma. Rico de fantasía, se daba a la estilización de la flora y la fauna con toda libertad, pero en sus fantásticas transformaciones no se pierde nunca la razón de la naturaleza de las cosas y de los animales representados, antes bien se acusa bellamente. Y ese triunfo sólo puede lograrlo quien, como mi maestro haya desentrañado la



construcción interna de sus modelos, y sepa porqué las hojas de una flor se doblan con tal o cual determinada y característica ondulación. No eran sus estilizaciones una arbitraria transformación sin correspondencia con la naturaleza, sino un lirismo exaltando hasta la armonía las razones de esta madre tan lógica y tan sabia» (9).

Josep Pascó fue tenido como uno de los profesores más avanzados y vanguardistas, de tal modo que Joan Miró, que fue un destacado alumno suyo y que guarda para su maestro un recuerdo imborrable, consideraba las clases de Pascó como las menos academicistas de todas, que hacían enfrentar a sus alumnos a las fuentes de la naturaleza, la Flora y la Fauna (10).

Los diseños de Pascó se caracterizan por los cuatro factores siguientes: su modo de presentar las superficies del fondo como si fuesen tejidos antiguos, su predilección por el juego de líneas animado y rítmico, su ornamentación esencialmente naturalista y ciertas particularidades de colorido plano.

Por lo que toca a la ornamentación, Pascó cuando dibuja su flora y su fauna, éstas le ofrecen tesoros inagotables de donde, con su golpe de vista seguro y su percepción delicada, toma los temas decorativos para sus objetos artísticos. Y hasta de las cosas inanimadas, de los fenómenos naturales, de las olas y de las nubes, del viento y de la tempestad, de la lluvia y de la nieve, logra sacar partido en el cultivo de su arte

Cuenta Joaquim Folch i Torres, que su viaje a México fue « [...] sin duda alguna el que determinó su personalidad. Volvió a su tierra con un caudal de apuntes, de estudios, y las opulencias de la naturaleza cálida de aquellos países se extendieron en su obra de dibujante ornamentista y decorador. Palmas y cocoteros, flora gigantesca, pájaros dorados... toda la riqueza tropical exaltada por una fantasía poderosa. Azules cobalto jugando con los oros. Rojos soberbios y verdes profundos; majestad de la naturaleza en su supremo grado de desarrollo. He aquí algo que se traduce en la obra de Pascó» (11).

### III. 3. Las fuentes de inspiración de Pascó. Iconografía

Una de las grandes aportaciones del Modernismo fue la de captar o recuperar los oficios artísticos de todas las especialidades y reunirlos para crear, en esencia, un mundo de símbolos, de belleza, de fuentes literarias inspiradoras de las fuerzas creativas de los artistas. Y la inspiración del Esteticismo y más tarde del Modernismo proviene del mundo natural, de la Flora y de la Fauna, dándole, cada artista a su manera, una peculiar sensibilidad. La ornamentación, la decoración, ya sea aplicada a la arquitectura o aplicada a las páginas de un libro, los utensilios diarios como sillas, mesas, comedores, etc., en fin, desde lo más ínfimo a lo más esplendoroso, fue abarcado por estos dos movimientos. Si hemos hablado de una influencia oriental, medieval e incluso mejicana en la obra de Pascó, de una influencia proveniente de los tejidos antiguos, sus fuentes de inspiración provendrán siempre del mundo natural, de las flores y sus formas, de los animales, y lo que ellos simbolizan. Su repertorio e iconografía será el mismo que el de Alexandre de Riquer, de Josep Triadó, de Doménech i Montaner, de Josep Vilaseca o de Puig i Cadafalch, pero con su particular expresión artística, un estilo propio de dibujante, de un modernismo incipiente más moderado que los artistas anteriores y que ciertamente no dejó indiferente a nadie, ya sea aplicado a las ilustraciones de libros y encuadernaciones, a las decoraciones de interiores, o al diseño de pavimentos. De la Flora su repertorio variará entre los cardos, las rosas, los girasoles, las petunias, lirios, adormideras, violetas, pasionarias, flores acuáticas... De la fauna, golondrinas, peces de los más variados, leones, dragones de inspiración oriental y medieval, idealizados, estilizados...

Pero Pascó no sólo copiaba motivos de la naturaleza, de los tejidos antiguos, sino los motivos del pasado. Una de sus aficiones consistía en copiar los motivos decorativos de hierros antiguos, llaves, armas, herramientas,

rejas, etc. Y aquí es donde coincidió con su amigo, el arquitecto Antoni Rovira i Rabassa, como veremos más adelante al comentar su obra arquitectónica para la casa de Ramón Casas i Carbó, en el Passeig de Gràcia de Barcelona, a quien la copia de los elementos decorativos y ornamentales de la arquitectura antigua, le sirvieron para crear todo un repertorio de tipologías y modelos.

## **IV. La aportación de Pascó en la Decoración al servicio de la arquitectura**

### **IV. 1. Su influencia como decorador**

Dentro de toda la corriente de cambios en las Artes Decorativas de finales del siglo XIX, hemos de parar atención en la atrayente personalidad de Josep Pascó y su adscripción a los nuevos tiempos.

Alexandre Cirici cuando habla de los decoradores (12), dice que hubo de dos tipos a finales del XIX y principios del XX, los que partían del oficio y los que lo hacían del dibujo. En Cataluña, al igual que en el resto de Europa, los artistas como Alexandre de Riquer y Josep Pascó, precedieron a la gente del oficio, al apogeo de los artífices, «que fue seguido por la obra de decoradores propiamente dichos como Moragas y Alarma» (13). Según Cirici, el primero de los decoradores artistas que penetró en el Modernismo propiamente dicho fue Pascó, quien formado en el gusto historicista y mecanicista de Josep Lluís Pellicer y de Josep Vilaseca, desde su cátedra de Llotja, se puede decir que utilizó de su influencia, para introducir elementos de cambio y ruptura en su concepción de la decoración. «Pascó dejó entrar en su arte las sinuosidades japonesas, el tema floral libre o sutilmente estilizado y el gusto por la asimetría» (14). Probablemente su mejor obra en este sentido sea la que realizara para el diseño de encuadernaciones, donde desplegó todo su lirismo y donde cedió a la idealidad de la naturaleza como contrapeso del trabajo industrial, negando la representación exacta de los motivos naturales.

Como decorador Pascó jamás se anunció en ninguna revista especializada. Su puesto en *Llotja* garantizó su influencia, que ya venía de trabajos anteriores a la toma de posesión de su cátedra. Pascó nunca se dedicó profesionalmente a la decoración, los trabajos que hizo, los realizó por encargos exclusivos, bien sea para Hermenegildo Miralles, con sus encuadernaciones y azulejos de cartón piedra; para la casa Escofet con sus diseños para pavimentos hidráulicos o para la decoración que realizó para la casa de Ramon Casas i Carbó, la cual se la encargó directamente el mismo artista.

### **IV. 2. Las obras más representativas**

De ser un pintor de escenografías en un pequeño pueblo de las afueras de Barcelona, Pascó se convirtió en uno de los decoradores más importantes de su época. Desgraciadamente disponemos de poca información, teniendo en cuenta que las noticias y necrológicas que dieron cuenta de su muerte, hablaban de innumerables obras, aunque todas ellas se referían principalmente las tres siguientes: la fachada de la tienda para la empresa Escofet de pavimentos hidráulicos, la decoración del vestíbulo y de la casa del pintor Ramon Casas, obra del arquitecto Antoni Rovira i Rabassa, y por último, la decoración para el salón del Cercle del Liceu, llamado La Peixera.

## V. La casa de Ramón Casas i Carbó (1898-1899)

La casa (15) se conserva actualmente restaurada. Los bajos y el principal, que era la casa de Ramon Casas, están ocupados por un conocido comercio. Se conservan algunos elementos decorativos, como pavimentos, escaleras, artesonados, la chimenea, etc. El vestíbulo por suerte, se conserva intacto, salvando la desaparición de algunos elementos.

La decoración para esta casa y el vestíbulo de la entrada principal será una de las obras de decoración de interiores más celebrada de Josep Pascó, y que ejercería mayor influencia en arquitectos posteriores como Pablo Salvat o Gallisà. Antes de detenernos en el detalle hemos de hablar del arquitecto que realizó el edificio, aunque lo que realmente se destacó siempre de dicha casa, fuese básicamente su decoración. Especialistas como Elías Rogent, Pujol i Brull o Alexandre Cirici, al interesarse por esta casa, lo hacen en cuanto a su decoración, sin nombrar en ningún momento al arquitecto.

### V. 1. El arquitecto

Antoni Rovira i Rabassa (16) nace en Barcelona el año 1844. En 1861 ingresa en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, y en 1866 le fue otorgado el título de arquitecto. A partir de entonces, sus trabajos más conocidos como arquitecto serán el Ajuntament de les Corts (1884), el Asilo de Arenys de Mar (1892), la casa Casas y la Casa Codina (1898-1899), etc. También se dedica, como Pascó, a la escenografía de teatro. Pero donde se desenvuelve mejor, será en la enseñanza, activo desde 1875 en la Escola Provincial de Arquitectura, dirigida entonces por Elies Rogent (1821-1897). Rovira morirá en 1918. Rovira y Rabassa, en su discurso leído en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, en 1898, el mismo año que comenzó la construcción de la casa de Ramon Casas, comienza con la pregunta de dónde está el límite entre Arte y Naturaleza, para él dos de los conceptos más importantes en la vida del hombre.

### V. 2. Los principios arquitectónicos de Rovira i Rabassa aplicados a la decoración

En su discurso académico *Ojeada y breves consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica* (1898), Rovira i Rabassa expuso su teoría sobre la decoración, tanto exterior como interior, aplicada a la arquitectura. En su discurso, de clara influencia vitruviana (17), basaba la arquitectura en tres etapas bien definidas: «la Distribución, la Construcción y la Decoración». La primera comportaba la concepción de la idea traspasada al plano; la Construcción era la corporeidad de esta idea en el espacio, y la Decoración, era «revestir á ese organismo en sus distintas partes, con las formas más á propósito, para que sin alterar en lo más mínimo la osatura ya preconcebida en las operaciones anteriores, evite la crudeza innata del material; acentuándose con esto la misión que tienen cada uno de los cuerpos, comunicando así la vida y carácter de la obra arquitectónica. Este último medio, lo consigue el artista echando mano de la Decoración, la cual viene á idealizar su inspirado trabajo, al sellar un verdadero acuerdo entre el fondo y la forma. La Decoración viene pues verdaderamente á constituir el mágico soplo vivificador, que actúa sobre los dos medios de expresión anteriores, haciendo resaltar la armonía y belleza de las partes y conjunto, imprimiendo como poesía que embarga y encanta al espectador. La Decoración da lugar en los detalles, á inagotable manantial de bellos é inspirados contornos, dependientes del cuerpo que han de revestir, y al cual atenúan su pesadez y rudeza, haciendo que sus formas sean más sensibles, atractivas y racionales, las cuales conspiran todas al buen efecto, imprimiendo á la vez el sello característico, que patentiza el fin y destino utilitario del Ser arquitectónico» (18).

Ante esta declaración de intenciones, no nos ha de extrañar que Rovira y Rabassa cediera a la petición de Ramón Casas, de darle la dirección de la decoración a Josep Pascó, amigo de ambos.

### V. 3. La casa Casas

Para una descripción inicial del valor de esta casa – y del edificio en general –, pondremos atención especial a la descripción que hace Rogent i Pedrosa (19), y veremos qué resalta este arquitecto: «De todos los edificios de tipo moderno, este es sin duda uno de los que ofrece caracteres más originales, sobre todo en lo que concierne a la ornamentación, en nada semejante a la empleada por los demás. Puede decirse que esta es el alma de esta construcción, individualizándola hasta el punto de hacerla inconfundible. No queremos decir con esto que carezca en sus líneas generales de idéntica originalidad, pues bastaría a ponerla de relieve la gallardía del último cuerpo; pero no es la que da su tipo único a la casa. Por eso, después de fijarnos en la baranda del balcón principal, en los guardapolvos de los balcones, en los remates de las tribunas y en los pináculos de crestería del remate, hemos de llamar la atención sobre el vestíbulo, en el que se combinan las aplicaciones de cerámica vidriada, con el elegantísimo dibujo de la reja de hierro forjado: y sobre el patio y escalera principal, cuyo mayor mérito estriba en la justa belleza de sus proporciones y alrededor del cual se desarrolla una galería que sirve de paso para todas las habitaciones.

Todo en el piso principal obedece al tipo decorativo iniciado en la fachada, pero más que en ninguna otra pieza, en el comedor, para el que se han puesto a contribución todas las artes plásticas. [...]».

### V. 4. La decoración

Lo más destacado de la casa será el vestíbulo de la entrada principal, y el comedor, donde Pascó desplegará todo el lirismo ya conocido en su obra para la ilustración de libros y encuadernaciones, y para el diseño de azulejos y pavimentos.

### V. 5. La fachada

Según Bertran i Ilari (20), en los planos originales del Arxiu Administratiu de Gràcia se nota como la estructura de edificio de planta baja y cuatro plantas más, no tenía casi ornamentación, y que ésta llegará más tarde, después de una serie de reformas, las cuales son recogidas por Bertran en su tesis: «Introducció de tribunes, gelosies de pedra amb motius florals de les baranes als balcons, mai vistos en l'arquitectura de Rovira i Rabassa(...) els pinacles que coronen l'edifici, estableixen la separació clàssica de la façana en tres cossos totalment diferenciats, on la modernitat es trobarà en el tractament decoratiu de l'arquitectura». La decoración la dirigirá Josep Pascó, una fachada de piedra picada, con suave redondeado de todos los cantos, molduraje blando, a menudo de sección sinusoidal, y parco ornamento naturalista, que tiene su alma en el palmón de piedra que orna uno de los balcones altos, que para Alexandre Cirici, tendría un cierto regusto gaudiniano.

### V. 6. El vestíbulo

El zaguán, portal o vestíbulo ha sido uno de los lugares más recurrentes del Modernismo catalán, ya que representan «en la nueva edificación de su tiempo, la sala de carácter solemne donde los efectos artísticos de la arquitectura y las artes aplicadas manifiestan la cultura y el nivel del propietario» (21). En las grandes casas del momento eran normales los portales de los que partían dos escaleras: una que conducía al piso principal del propietario y su familia, y otra general, para los demás pisos, donde los materiales utilizados son de una calidad inferior y la decoración más sencilla que en los del tramo principal.

El vestíbulo (Il.2) de la casa que nos ocupa es de Bóveda escarzada con arcos torales de cerámica cobriza con reflejos metálicos, salidos del taller del ceramista Josep Orriols, que representan girasoles, una de las flores más utilizadas por Pascó en su repertorio gráfico. De los girasoles sale el tallo, con forma de *latiguillo*, indispensable recurso del momento. Los frisos de la misma cerámica con un girasol más pequeño. En las jambas de los arcos la cerámica representa volutas de las hojas del tallo del girasol (Il.3).

La bóveda está tapizada con un dibujo uniforme de nenúfares (Il.4) y sus hojas, en suaves tonos entre el gris, el cobre y un fondo anaranjado, modeladas con una especie de escatas hundidas, dibujo prácticamente igual al pavimento número 391, que Pascó realizara para el catálogo de 1891 de la empresa Escofet. El tema floral continúa en los faroles, hoy desaparecidos, y en la hermosa reja de hierro de «grano de mijo en floreo torcido, aparentemente gótica, coronada por variados ramos de flores» (22), salidas del taller de forja de Flinch Germans. Tras la verja, un patio cubierto conduce a una escalera «a la catalana», con una columna decorada con nenúfares y sus hojas estilizadas rematadas en un capitel de estilo corintio, que dan paso a los escalones que conducen al piso del pintor. La columna está rematada con un farol decorado con figuras humanas acabadas en volutas. La parte superior del patio interior, rematada con columnas de capiteles iguales a la columna de la escalera, tiene un friso esgrafiado con girasoles (Il.5) y sus hojas a la manera de Charles Rennie Mackintosh de la escuela de Glasgow, decoración más sincrética, alejada de la curva y el latiguillo, y que recuerdan las que después realizó Puig i Cadafalch para las vidrieras de la casa Coll i Regàs (1897-1898). Pascó fue un adscrito al latiguillo, si bien estilizaba la mayoría de sus motivos, también, en ocasiones como estas, se acerca a la recta para destacar la personalidad de un motivo.

### V. 7. La decoración interior

El decorado fue muy lujoso y variado; un orientalismo acusado por todas partes, desde la chimenea (Il.6) de aires chinos y fantasmagóricos, hasta la sala del piano inspirada en los arabescos de los pintores orientalistas catalanes. Cirici nos dice que Pascó impuso las formas suaves sujetando el curvilineísmo a unas normas de geometría muy estática, adheridas a las cuales se convirtió de una concepción dominante en una simple decoración. La tendencia a la paz y la armonía favoreció en Pascó la creación de la moldura de sección sinusoidal y la reivindicación de la voluta, que monumentalizó en la chimenea de la Casa Carbó (23). La chimenea es uno de los elementos más celebrados en la decoración de la casa, y fue hecha en piedra de Montjuich, un trabajo de primorosa escultura, elegante y original, donde se mezclan figuraciones muy propias de las utilizadas por Pascó, para la ilustración de libros y encuadernaciones, y completado con por artística reja de bronce que protege el hogar. En la decoración de esta chimenea, se mezclan motivos florales estilizados labrados sobre la piedra. Simbólicamente representa un monstruo marino de gran tamaño, donde la cabeza es el hogar, el cuerpo sería el frontis junto con el techo a un agua, que termina en la cola, rematada de motivos animales. Esta ornamentación, es un personalísimo juego que se permitió Pascó, dentro de su iconografía personal. Si nos fijamos en los detalles, el hogar, las columnas que representan animales guardianes de la entrada al hogar (Il.7), el techo, que son las escamas del animal, y finalmente la cola, que son cabezas de gallos fantasmagóricos, podemos observar que todos estos elementos son el mismo, si bien tratados de diferente manera. Para ello, hemos de recurrir a unos dibujos utilizados para la decoración de un comienzo de capítulo del libro Colón, que ilustrara en 1888 y que nuevamente utilizaría para una encuadernación de 1890 (24). La chimenea está flanqueada por estribos de modelado fundido, con volutas, terminados en cabezas de dragón, que custodian la entrada al hogar, esa cabeza monstruosa de fauces abiertas (Il.8) (que nos recordará la que realizó años después para la Peixera del Cercle del Liceu). Envuelven la boca del hogar, girasoles de metal fundido en «llameantes tallos simétricos, con un tapiz de roleos de acanto espinoso» (25), girasoles que hacen la vez de ojos del



monstruo, jugando siempre Pascó, con la unión de naturalezas diferentes, tanto en su simbolismo animal-flor, como en su materia piedra-hierro.

Para la llamada Sala de piano o Sala de música, hemos utilizado la catalogación de Sílvia Carbonell y de Josep Casamartina (26): «La moqueta, situada sobre el parqué, parece un diseño del mismo Pascó, y recuerda de lejos el dibujo central del pavimento número 400 de Escofet». Recordemos que la decoración de la bóveda del vestíbulo recuerda a sí mismo el pavimento 391. Según el mismo catálogo, «las sillas, que no parecen de ningún estilo concreto, es casi seguro que también estaban diseñadas por Pascó». Desgraciadamente, los artesonados que muestra la fotografía no se conservan, pero sí lo han hecho los esgrafiados del techo de esta sala, que representan las hojas del cardo, nuevamente estilizadas y hoy día de un color morado, sin destacar el fondo del dibujo.

## VI. Salón La Pecera, del Círculo del Liceo

Le decoración interior de todo el Círculo del Liceo y del salón denominado La Pecera, llamado así por tener unos enormes ventanales con vistas a las Ramblas, viene del deseo de su junta, recordemos que hablamos del fin de siglo, de proporcionar a dicha entidad un estatus artístico de altura. La época de las grandes intervenciones, las que han dado al Círculo fama de interior típicamente modernista, se inició justo en el cambio de siglo y se prolongaron durante los primeros años del novecientos. La filosofía de estas reformas respondía a una voluntad decidida de integrar grandes nombres del arte modernista catalán, entonces en la cima de su creatividad, después de una relativamente rápida ascensión a la fama de éstos. Para Fontbona, la conciencia plena de esta acción queda reflejada en el libro de memorias de la entidad, en un párrafo que demuestra la perspicacia de la junta de aquellos momentos: «La Junta ha procedido con el criterio de encargar cada sala a un artista diferente y de reputada fama artística, dejándoles con cierta libertad de acción para que pudieran desarrollar su concepción más o menos genial para tener el Círculo con la firma de cada uno de estos artistas una expresiva y elocuente muestra de lo que valen nuestros contemporáneos» (27).

La decoración realizada en 1886 se cambió totalmente en los años 1902 y 1903 con la restauración de Josep Pascó cuyo estilo era extremadamente modernista, y las pinturas murales de Oleguer Junyent i Sans (1876-1958). Antes de la intervención de Josep Pascó, este salón se conocía como La Pecera de Fontserè y estaba decorada con muebles de Thonet y Francesc Vidal, con pinturas de Josep Planella y con telas de Marqués y Urgell.

### VI. 1. La decoración

Para la decoración de este salón, Pascó realizó un cielo raso de cristal, un pavimento con un mosaico romano exquisito y una chimenea que nos recordará vivamente a la que ya realizara para la casa Casas.

### VI. 2. La chimenea

La chimenea (Il.9) está ubicada justo donde la sala comienza a curvarse. El hogar, semejante al hogar de la chimenea de la casa de Ramon Casas, representa las fauces de un monstruo (Il.10), realizado con motivos florales: dos girasoles son los ojos, y el pelo y los bigotes, las hojas y el tallo del girasol, todo sobre hierro. La pared que sujeta el hogar está decorada con pequeños mosaicos decorados: un murciélago de alas desplegadas, un girasol y una sección de la flor del cardo. Sobre el hogar, una vidriera con el dibujo de una gran nave capitana con las velas desplegadas al viento. Rodea la chimenea un artesonado de madera de motivos florales inscrito en la más puro estilo *Art Nouveau*.

## Notas

1. QUINEY, Aitor: “Josep Pascó. Un Esteta vinculado a las Artes del Libro catalán”, en *Encuadernación de Arte*, nº 29, Primer semestre 2007, Madrid, págs. 34-49.
2. QUINEY, Aitor: *Hermenegildo Miralles, arts gràfiques i encuadernació*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005. Catàleg d'exposició.
3. VÉLEZ, Pilar: “De les Arts Decoratives a les Arts Industrials”, en *Art de Catalunya*, vol. 11. Edicions L'Isard. Barcelona, 2000; Vid también, VÉLEZ, Pilar: “A l'Entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al Modernismo”, en el catálogo de la exposición: *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un Museu*, Palau de la Virreina, Barcelona, del 23 de setembre de 1994 al 8 de enero de 1995, págs. 20-29.
4. PUIG I CADAFALCH, Josep: “Del esperit regional en les industries artístiques de Catalunya”, en *La Tradició Catalana*, núm.10, Barcelona, 15 de juny de 1893.
5. CIRICI, Alexandre: “Un període poc estudiat, L'Esteticisme”, en *Serra D'Or*, núm. 165, Montserrat, juny 1973, págs. 49-51.
6. QUINEY, A. (2007) op. cit. p.40.
7. Para profundizar más en las influencias orientales en Barcelona, Vid: COLL, Isabel: “L'art orientaltzant, particularment el d'arrels japoneses, a Europa, i els seus reflexos a la Barcelona del vuitcents”, en *D'Art*, nº 11, Març 1985, págs. 245-254. Vid también, BRU TURULL, Ricard: “Japanese influence on decorative arts in Barcelona”, en *Design Discourse*, Vol. IV, No.1, July, 2008, págs. 1-9.
8. Los alumnos de Josep Pascó, y él mismo, recibieron Medalla de Segunda Clase, en la Exposición Nacional de 1899, por sus *Estudios de Flora y Fauna*. Vid. PANTORBA, Bernardino de: **Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de bellas Artes celebradas en España**, Madrid, Ediciones Alcor, 1948, p. 163.
9. FOLCH Y TORRES, Joaquín, “Mi maestro Pascó”, en *La Cataluña*, Año IV. Núm. 145, Barcelona, 16-VII-1910, págs.452-453.
10. QUINEY, A. (2007) op. cit. p. 40.
11. FOLCH Y TORRES, J. (1910) op. cit. p.453.
12. CIRICI, Alexandre, *El Arte Modernista en Cataluña*, Barcelona, Aymà, 1951.
13. CIRICI, A. (1951) op. cit. p. 208.
14. CIRICI, A. (1951) op. cit. p. 209.
15. Valentí Pons, en su *Inventari General del Modernisme*, Reial Càtedra Gaudí, 2004, pone como fechas de construcción del edificio 1898-1899, y como fecha de la decoración exterior e interior, 1902. Alexandre Cirici, por su parte, marca la fecha de la decoración en 1901. Sin embargo, he descubierto un dato, que hasta ahora ha pasado desapercibido por todos: bajo el techumbre de la chimenea una inscripción sobre la piedra: AÑO 1895, inscripción totalmente decorada y circunscritas por dos motivos

florales, obra del mismo Pascó. Lo más plausible es que Pascó decidiera dejar inscrita la fecha del proyecto de construcción de la casa, y no de la decoración. Dejo abierto este nuevo dato para quien quiera ahondar en él.

16. Datos extraídos de CANET, Margalida y GALMÉS, Antoni: “Antoni Rovira i Rabassa. L’eclecticisme en crisi”, en *Jornades Internacionals: Espais Interiors. Casa i Art (del segle XVIII al XXI)*, Perpinyà, 26 de enero de 2006, Barcelona 27 y 28 de enero de 2006. Consultado en: [www.ub.es/art/recerca/JORNADES/comunicaciones/galmestoni.pdf](http://www.ub.es/art/recerca/JORNADES/comunicaciones/galmestoni.pdf).

17. Vitruvio, en su libro *De Architectura*, Libro I. c. III.2., había establecido los principios de la arquitectura en tres etapas: firmitas, utilitas, venustas.

18. ROVIRA Y RABASSA, Antonio: *Consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica: discurso leído por Antonio Rovira y Rabassa en la sesión pública celebrada el día 29 de Diciembre de 1898*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1898, p. 10.

19. ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*. Lámina XC casa propiedad de los hijos de Don Ramón Casas i Gatell. Parera y cia. editors. Barcelona, 1897.

20. BERTRAN I ILARI, J.: *Antoni Rovira i Rabassa, arquitecte i professor de geometria descriptiva als inicis de l’Escola d’Arquitectura de Barcelona* / Josep Bertran Ilari sota la direcció de Miguel García Lisón, ETSAB, 1990. Dato extraído de CANET, M. y GALMÉS, A. (2006) op. cit., p. 21. GARCÍA MARTÍN, Manuel: *Los portales modernistas*, Barcelona, 1979, p. 17.

22. CIRICI, A. (1951) op. cit. p. 209.

23. CIRICI, A. (1951) op. cit. p. 111.

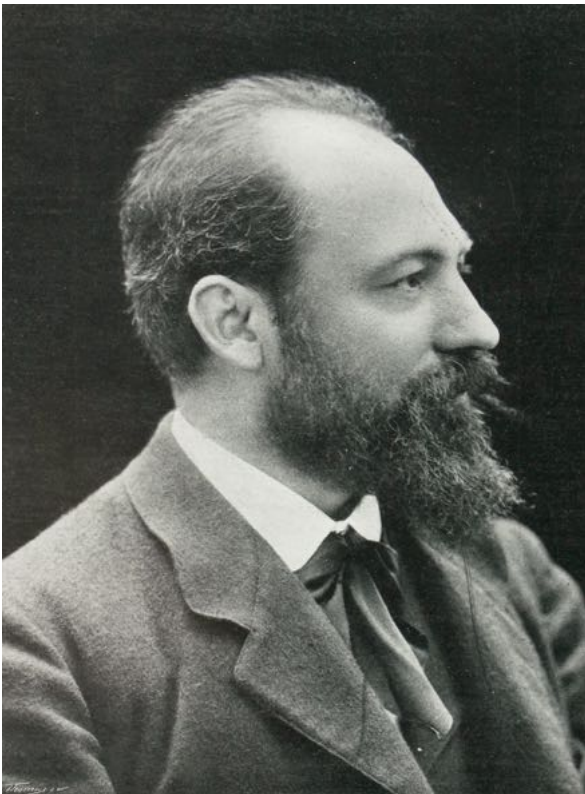
24. QUINEY, A. (2007) op. cit. págs. 44-45.

25. CIRICI, A. (1951) op. cit. p. 209.

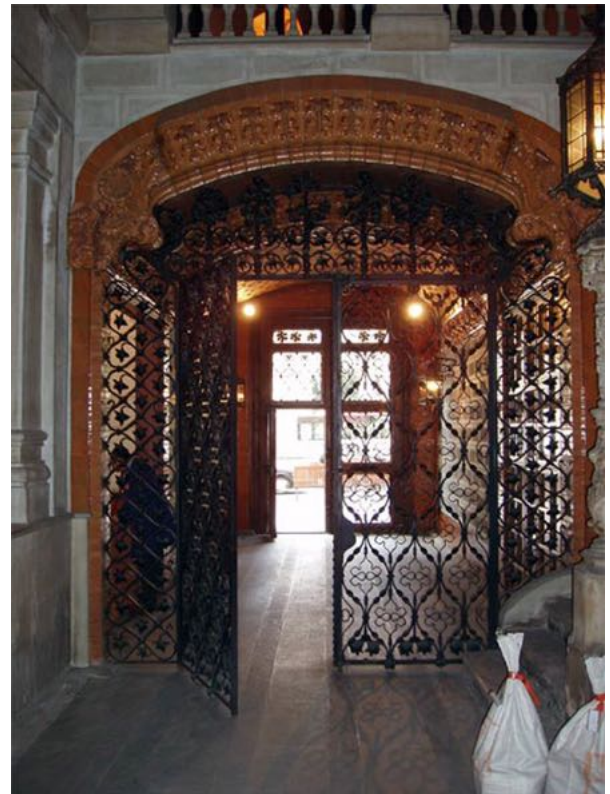
26. CARBONELL BASTÉ, Sílvia, CASAMARTINA PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*, Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Catàleg de l’exposició “Les fàbriques de somnis” organitzada pel Centre de Documentació i Museu Tèxtil, entre el 4 de juliol de 2001 i el 31 de maig de 2002, págs. 112-114.

27. FONTBONA, Francesc “El Arte en el Círculo del Liceo”, en *El Círculo del Liceo: historia, arte, cultura*, Barcelona, Círculo del Liceo, Edicions Catalanes, DL 1991, p. 113.

**Il·lustracions:**



1. Retrato de Josep Pascó



2. vvPASCÓ, Josep: Vestíbulo de la casa de Ramón Casas



3. PASCÓ, Josep: Cerámica para las jambas del vestíbulo





4. PASCÓ, Josep: Bóveda del vestíbulo

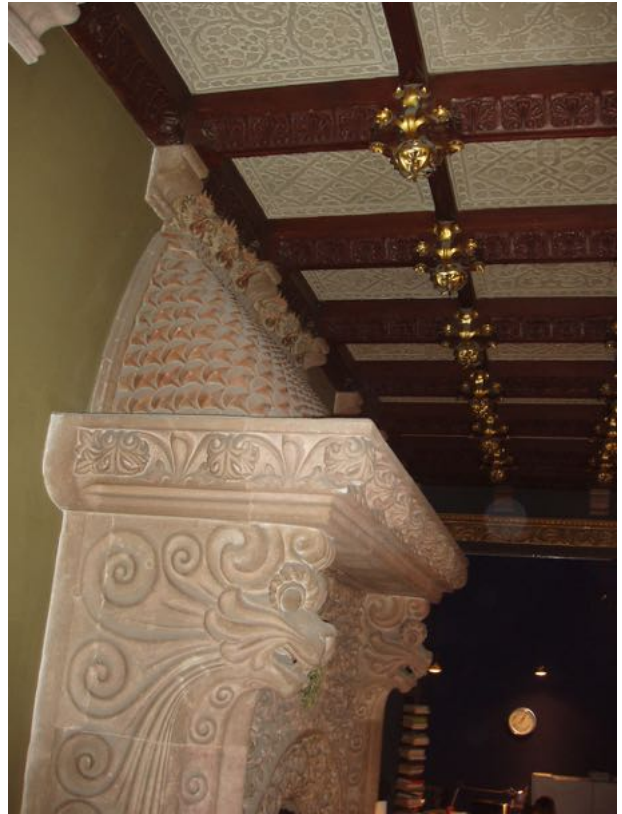


5. PASCÓ, Josep: friso de la escalera





6. PASCÓ, Josep: Chimenea de la casa de Ramón Casas

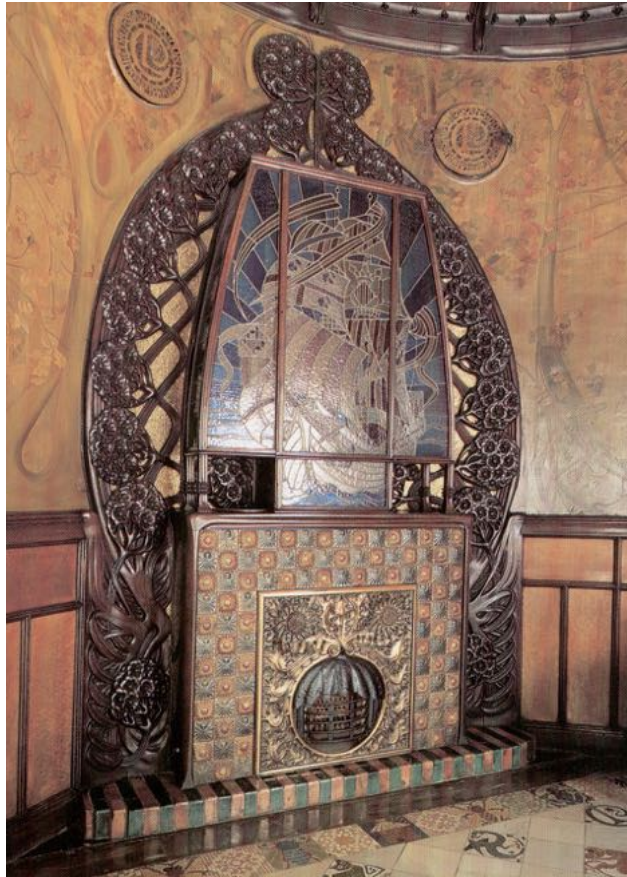


7. PASCÓ, Josep: Detalle de la chimenea



8. PASCÓ, Josep: Hogar de la chimenea





9. PASCÓ, Josep: Chimenea de la "Peixera" Círculo del Liceu



10. PASCÓ, Josep: Hogar de la chimenea



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El “orientalismo” tardomedieval a través de la pintura: Nicolás Francés como exponente de un concepto

Carmen Rebollo Gutiérrez  
Universidad de León

### Resumen

La idea que desde siempre se ha tenido de Oriente en Europa ha suscitado sentimientos encontrados, por un lado fascinación, por otro de rivalidad y conflicto. Hoy en día esa polaridad sigue siendo un tema de plena actualidad, con unas implicaciones políticas de primer orden. Desde aquí proponemos una reflexión de contraste acerca del concepto de “orientalismo” en una época y circunstancias muy distintas, a finales de la Edad Media a través de la pintura de uno de los más representativos artistas del “gótico internacional” en Castilla, Nicolás Francés.

### Abstract

*The East's concept in West has always inspired opposing feelings, as fascination as rivalry and conflict. Nowadays this polarity continues being a current importance issue with politic implications in first line. From here, our suggestion is a reflection on the problem about the “orientalism” at other period and with different circumstances, at the end of the Middle Age across the picture by one of most important artist of the “international gothic” in Castile, Nicolás Francés.*

Como una fuente de inspiración constante, la atracción que Oriente siempre ha ejercido sobre Occidente ha servido para estimular gran cantidad de creatividad que se ha visto reflejada tanto en la literatura, como en las artes figurativas de cada una de las renovadas estéticas que se han ido sucediendo desde la Antigüedad a lo largo de toda la historia.

Si bien, el concepto que actualmente se tiene de Oriente nos viene muy condicionado por el etnocentrismo europeo desarrollado a partir del siglo XIX a raíz de la época colonial, y que es desde esta perspectiva desde la que más bibliografía se ha producido, sin embargo podemos advertir que Occidente siempre se ha mostrado propenso a dejarse cautivar y ha hacer de Oriente un elemento de inspiración de sus propias fantasías.

Efectivamente el interés erudito acerca del concepto que se ha dado en llamar “orientalismo” se enfoca desde el contexto anteriormente descrito, y los más relevantes estudios lo plantean como un concepto surgido a partir de la visión unilateral de Occidente, colmada de unos estereotipos e interesadas interpretaciones alimentados desde la política imperialista que Europa practicó hasta bien entrado el siglo XX (1).

Desde luego son de una repercusión destacable la lectura que de lo oriental se planteó desde las estéticas simbolista, romántica y modernista. La traducción de Galland de *Las Mil y Una Noches* en 1704 (2) fue un preludio de la interpretación de lo Oriental en tiempos inmediatamente posteriores, y ya en los albores de la Época Contemporánea, la expedición de un triunfante Napoleón Bonaparte a Egipto en 1798 redefiniría las relaciones entre ambos mundos, reflejando la avidez de las potencias europeas de adueñarse no solo de las riquezas materiales, sino de también poseer la esencia de Oriente.

Pero esa fascinación por el lejano mundo oriental tiene unas raíces muy anteriores que por ejemplo podemos ver reflejadas en el concepto de “viaje” y en una literatura que con una antiquísima tradición gira alrededor de este tema. La búsqueda de rutas que enlazaran un mundo y otro se vio fomentada además de por los intereses comerciales, por el anhelo de alcanzar lo desconocido mucho antes de que el concepto de “orientalismo” se plantease desde unos presupuestos de tutela intelectual imperialista y finalmente resultase definido como un producto fantástico de una interesada creatividad occidental (3).

En la Castilla del siglo XV, en una época en que los turcos se habían hecho fuertes en el Mediterráneo, aún se hace más evidente el ahínco por no perder los nexos con Oriente. Cómo sino explicar la embajada de Ruy González de Clavijo a la corte mongola del Gran Tamorlán en época de Enrique III, e interpretar los relatos que inspiró dicho viaje (4). Desde luego los motivos políticos y económicos y el aspecto religioso suponen un importante estímulo para dicha empresa, pero el afán de aventura y la búsqueda de lo desconocido son causas también a tener en cuenta en ese objetivo oriental, que se presenta atractivo en exceso, sugiriendo lujo, exotismo y lejanía, y provocando paradójicamente la búsqueda de lo antagónico a la vez que de un origen remoto (5).

Desde estos supuestos nos proponemos evidenciar la presencia de lo oriental en las artes figurativas mucho antes de Moreau, Ingres, Delacroix, Fortuny o Aubrey Beardsley, y desde aquí planteamos una

sucinta descripción del “discurso orientalista” en Europa a finales del Medievo a través de la pintura gótica peninsular, en lo que se refiere principalmente al Próximo y Medio Oriente, valiéndonos de la representación de una serie de atributos paisajísticos, arquitectónicos, fisonómicos, pero sobre todo, de atuendos y artefactos que podemos apreciar en un conjunto de obras donde estos objetos, lejos del carácter ingenuo que comunican a simple vista, conllevan significados más profundos y se presentan capaces de transmitir concepciones mucho más reveladoras.

Durante la Edad Media, Oriente también fue identificado con un producto de fantasía generado desde la óptica occidental (6), que sobre todo fue mistificado, adquiriendo de esta manera un simbolismo utilizado, tanto como instrumento legitimador ligado al concepto de imperio, al concepto de origen, como, paradójicamente, a lo infame, a lo impuro, como cuna del infiel.

Cuando a finales de XIV, tras una generalizada crisis social y política, era más evidente la decadencia de la jerarquía eclesiástica y se hacía imprescindible la redefinición de un arcaico sistema feudal, en Europa se abría un camino sin retorno hacia la desacralización del estado y la secularización de la cultura, en base a un proceso cimentado ideológicamente en el racionalismo *ockhamtiano*. En torno al año 1400 surgiría una renovada corriente estética, el conocido como “gótico internacional”, propio de las artes figurativas y característico por su sensualidad inherente, a partir del que se produciría un selecto conjunto de obras, en las que sobre todo, se dedicó a ensalzar de forma dramática las formas cortesanas, las idílicas escenas pastoriles, las narrativas caballerescas, recurriendo de forma persistente al elemento oriental para impregnar las obras de un carácter exótico, incidiendo en lo fantástico y fabuloso. En estas obras no podemos ignorar la presencia de ciertos elementos: fisonomías, arquitecturas, armas, instrumentos y atuendos, ejecutados con un intencionado realismo e interpretarlos como un intento de plasmar la idea que del mundo oriental se tenía. Resulta, de esta forma planteado, un conjunto de obras que nos servirán como exponente gráfico del concepto que de Oriente se albergaba en Europa por entonces.

Por otro lado en la Península Ibérica el componente oriental presente en el arte adquiriría unas connotaciones características como respuesta al dilatado y conflictivo contacto con el mundo musulmán de Al’Andalus, mítico reducto de Oriente alojado en Occidente al que los reinos cristianos volvían sus ojos con tanto recelo como admiración.

La dilatada presencia del elemento islámico en el territorio peninsular supuso un complicado proceso de intercambio a todos los niveles: político, económico, social y cultural, y mantuvo abierta de forma constante una vía de asimilación de elementos vinculados a Oriente específica de la Península. Esto supuso una tendencia a la apropiación de muchos aspectos genuinos de la cultura islámica. En lo cultural no nos referimos únicamente a recursos formales de la artística, también debemos incluir lo referente a la moda, a la aplicación de distintas técnicas agropecuarias, a la utilización de instrumentos e ingenios, a la configuración urbanística de muchas ciudades y a comportamientos sociales como los de cortejo o de prácticas de ocio (7), que reflejados en la pintura de la época dotan a la obra de un carácter verídico en lo que se refiere a la plasmación de la realidad oriental a partir de la presencia de ciertos objetos en las obras.

De igual modo no debemos obviar el carácter de Cruzada con el que permanentemente se dotó a la



Reconquista y que supuso que la visión de Oriente se viera condicionada de una forma peculiar, y la obra de arte albergara en muchas ocasiones un mensaje ligado a esa predisposición de hostilidad manifiesta fundamentada en lo religioso, aspecto preponderante a lo largo de toda la Edad Media.

En la Corona de Castilla la llegada del “gótico internacional”, ralentizada tanto por cuestiones político-económicas como sociales, tuvo a uno de sus mayores representantes en la figura de Nicolás Francés, cuya personalidad artística reúne una serie de características idóneas que, reflejadas en su obra pictórica, muy bien pueden servirnos como vehículo para poner de manifiesto esos aspectos delatadores del concepto que se tenía de Oriente en el marco geográfico donde ejerció su arte durante las décadas centrales del siglo XV.

Maese Nicolás, aparece instalado en León a partir de los años treinta del siglo XV (8). Las primeras noticias que se tienen de él le sitúan formando parte de un selectivo elenco de artistas, responsables de la implantación definitiva en Castilla de una influencia europea que podríamos considerar de primera generación. Dicho grupo de virtuosos artífices aparecen trabajando en obras tan relevantes como la Capilla del Contador Saldaña en el Convento de Clarisas de Tordesillas en la provincia de Valladolid (9), o en la reactivación de mejoras en la fábrica catedralicia leonesa, en la que posteriormente esta misma corriente estética de influencia flamenca se vería renovada en varias ocasiones hasta verse agotada ya adentrado el siglo XVI (10), cuando desde planteamientos renacentistas se supere definitivamente.

Aun reconociendo aspectos sin resolver en la vida y trayectoria de este artista, las investigaciones más avanzadas inducen a reconocerle como francés de origen y formación (11). Pintor asociado al “gótico internacional”, Nicolás Francés muestra semejanzas, tanto formales como iconográficas, con artistas del entorno parisino que tenían como referente a los más exquisitos miniaturistas (12), exponentes del más refinado arte figurativo del momento, al servicio de exigentes clientes como fue la casa real de los Valois (13).

Asimismo Nicolás Francés, en permanente relación laboral con el cabildo catedralicio leonés (14), tuvo que satisfacer los encargos de un promotor de tradición inminentemente hispana, pero a partir de unos recursos foráneos de raíz europea, a lo que se añadiría el componente trecentista intrínseco en el repertorio formal del “gótico internacional”.

Con todo este sustrato técnico, formal e intelectual, la obra de este pintor, leonés de adopción, manifiesta un concepto de lo oriental acorde a su época, formación y condiciones de trabajo, a lo que intentaremos aportar alguna luz desde la descripción de determinados elementos representados, que se ajustan de forma coherente a la estética que practicaba el artista, caracterizada por la recreación de ambientes exóticos en cuanto había ocasión.

El retablo que actualmente preside el altar mayor de la Catedral de León, sin duda una obra sometida a la férrea supervisión del comitente, muestra recursos en los que inequívocamente se transmite cierto “orientalismo”. Si observamos la escena de la Presentación de la Virgen (il. 1), el atuendo de los sacerdotes, así como la escenografía del ritual, el altar o la lámpara votiva, inciden en ese propósito de consolidar el afán narrativo describiendo el ceremonial de tradición hebrea (15).

El colectivo hebreo en la Península tuvo una permanencia en la que no faltaron episodios conflictivos, sin embargo no cabe duda del protagonismo que ciertos sectores ejercieron en determinados ámbitos profesionales y la relevancia que desempeñaron algunos de sus miembros accediendo a las más altas esferas de poder. Una de las más inquebrantables reivindicaciones de lo que conocemos como Sefarad fue el ansiado reconocimiento de su origen procedente de la mismísima Jerusalén, y su establecimiento en la Península como consecuencia de la Diáspora acontecida tras la segunda destrucción del Templo del rey Salomón por Tito en el año 70 d. C (16). Se conseguía así la mayor conexión posible con los descendientes más directos de Moisés y los primeros pobladores de la Tierra Prometida. De esta forma los judíos hispanos lograban acercarse a la identificación con la Sefarad Bíblica que se menciona en el Libro de Abdías (17), y con ello que se transmitiera esa legitimidad como pueblo ligado al Antiguo Testamento. La presencia de la comunidad semita en León tuvo la suficiente entidad como para suscitar el suficiente interés por este colectivo, que involuntariamente protagonizaría algunos de los episodios más dramáticos de la historia de la ciudad durante el siglo XV (18). Su apariencia, ritos y costumbres representados en la pintura de Nicolás Francés plasman un concepto ambiguo que oscila entre el respeto a la Antigua Ley y la animadversión por los que no acataron el Nuevo Evangelio (19).

En lo que en su origen formó parte de esta misma obra, las numerosas tablas que constituían las entrecalles del mencionado retablo catedralicio, de las que pocas se pudieron recuperar tras su desmantelación en el siglo XVIII para la actual reconstrucción (20), el artista derrochó imaginación esforzándose en representar una gran variedad de santos, algunos con un evidente aire orientalizante, manifiesto sobre todo en sus atuendos; entre ellos San Tiburcio hace gala de un original sombrero que no pretende representar a un tipo oriental (il. 2), pero sí deriva de una paulatina evolución de los tocados bizantinos (21), en cuyo vestuario se inspiró en múltiples ocasiones la moda occidental, que implica el evidente concepto suntuoso que se tenía del imperio griego de Oriente.

Debemos volver a hacer referencia al impacto que supusieron las visitas y contactos diplomáticos entre las cortes europeas y la griega. Primero la visita de Manuel II Paleólogo a la corte de los Valois de junio de 1400 a noviembre de 1402 (22), y luego la estancia de Juan VIII en Ferrara y posteriormente en Florencia a raíz de los sucesivos traslados del Concilio de Basilea a partir de 1438 al que el emperador consideró oportuno asistir (23), provocaron la asimilación de muchos rasgos de la moda oriental propios del decadente imperio griego que se ponen de manifiesto en las representaciones pictóricas de entonces, tal como aparece frecuentemente reflejado en la miniatura francesa de principios del siglo XV (24) o posteriormente en los magníficos retratos de Juan VIII realizados por Pisanello (25), donde se presenta al *basileus* con un sombrero (il. 3), que tendría gran repercusión en los tocados masculinos de la época y que se verían muy influidos por este modelo. En la representación que Nicolás Francés hizo de San Tiburcio puede captarse esa semejanza tamizada en cierta parte por la moda francesa, una moda que conocería de primera mano teniendo en cuenta la procedencia del artista, al que como ya dijimos, se le atribuye un origen francés.

Otra obra atribuida a Nicolás Francés es el retablo de la Capilla del Contador Saldaña (26), de sus tablas exteriores, dedicadas prioritariamente a la vida de la Virgen María, algunas plasman ciertos rasgos orientales

en virtud de propósitos muy concretos: por un lado se intentó representar un ambiente orientalizante, con el que se pretendió ilustrar el marco físico en el que se desarrollaron los sucesos representados, de este modo se diseñaron arquitecturas tales como la casa de la Virgen para escenificar el episodio de la Anunciación y Encarnación del Verbo, y el Templo donde se presentó a Jesús y se Purificó la Virgen, o donde Jesús discutiría con los doctores. Ambos edificios, la casa y el Templo, este último idéntico en las dos escenas de las que forma parte, expresan un orientalismo pseudo-real mediante la representación de torres circulares, cubiertas abovedadas, cúpulas con tambor y estructuras turriformes, rematando en bolas todos los extremos de cada una de las techumbres (27). No se tenía la intención de conseguir una representación esencialmente real y veraz, como puede comprobarse al incluir ciertas incongruencias, como frisos de cuadrilóbulos en las fachadas o escultura monumental, elementos más propios del gótico europeo, más bien a ojos del artista y el cliente se intentaba lograr el equilibrio apropiado para, a la vez que se ilustraba la escena, dignificar la imagen sagrada que se pretendía dar de los distintos episodios.

No falta en las tablas de este retablo la utilización de elementos orientales que doten a las escenas un carácter suntuoso. Destaca sobre todo la representación de lujosos textiles, sobre todo brocados y damasquinados, telas preciadísimas, venidas de oriente, de gran prestigio y difusión, gracias a los intercambios mercantiles (28). Esto mismo se refleja en el exotismo con el que se representa a los Reyes Magos en la escena de la Epifanía, que con sus lujosos ropajes van tocados con turbante y corona.

Pero fue en el retablo catedralicio donde el artista, con una técnica más depurada, sería capaz de representar texturas textiles con gran realismo y plasmar esos tejidos lujosos, brocados como los que lucen las casullas de los discípulos de Santiago (il. 4) en la tabla que representa la escena del traslado del cuerpo del Apóstol a base de gofrados, estofados y esgrafiados, que transmiten ese aspecto suntuoso, demuestran el valor que se daba a esos paños ricos como símbolo de lujo y dignificación, y justifican la importancia de esas rutas mercantiles a lejanas tierras, la prestigiosa ruta de la seda que enlazaba con el Oriente más lejano (29). Pero en la Península Ibérica, aunque no faltaron importaciones procedentes de Oriente, de donde destacaron las telas venidas de Damasco o las que posteriormente se produjeron en los talleres de Lucca o Venecia (30), se tenía otro referente más cercano y de gran prestigio, la producción textil de los tiraz andalusíes (31), de larga tradición y que en los reinos cristianos tenían sus mejores clientes.

El artista repite estos recursos, por lo que nos encontramos de nuevo una afanosa representación de textiles mediante una virtuosa técnica de dorado al agua en cualquiera de las variantes antes mencionadas, para la escena de la Consagración de San Froilán en la que las vestiduras pontificales, sacerdotales o diaconales son testimonio de esa predilección por lo lujoso en los términos en que hemos hecho referencia. Esta pintura decorativa tiene importantes precedentes entre los artistas más prestigiosos del Trecento italiano como es el caso de Simone Martini, quien demostró un excepcional virtuosismo a la hora de representar lujosas telas para las vestimentas de su *Maestà*, de su Anunciación y de sus obras en general, a base de una depuradísima técnica con la que logra unos efectos que copian los modelos textiles de la época de forma totalmente veraz (32).

Otro recurso, utilizado para dar consistencia al afán narrativo propio del *gótico internacional*, sería la recreación de distintos tipos humanos en los que también aparecen elementos orientalizantes, a ello no

sólo se ayudó de rasgos fisonómicos con evidentes características como las semitas para la representación de hebreos, sino que recurrió también a ataviarles con atuendos apropiados, sobre todo en lo que se refiere a los tocados, que constituirían uno de los principales elementos para la caracterización de los distintos grupos étnicos y, de este modo, ambientar la escena con ese carácter exótico que la hiciera más creíble (33).

Tal carácter se agudiza en otras pinturas, como de hecho sucede en el retablo del Museo del Prado, conocido como de San Francisco. En la tabla que relata la Visita de San Francisco al Sultán de Babilonia podemos observar cómo el artista se entretiene en representar una escena cuyo exotismo radica en la variedad de tipos humanos, personajes entre los que se incluye un sayón de raza negroide, aunque el orientalismo vuelve a transmitirse principalmente haciendo hincapié en la representación de los tocados y atuendos que lucen tanto los sayones como el propio Sultán.

Credibilidad y suntuosidad son dos de los propósitos que el artista demuestra en la utilización de elementos orientalizantes, a los que debemos sumar la clara voluntad de transmitir un ideal de maldad, la demonización del infiel, del Islam, pese al anacronismo que conlleva el involucrar elementos característicos de la religión musulmana en la historia de Jesús. Podemos observar como se hace evidente en la tabla que cuenta la Matanza de los Inocentes, Herodes es representado con tocado oriental, turbante y corona, y el alfanje que empuña el soldado, considerado en aquel tiempo el arma árabe por excelencia.

Las particulares circunstancias de la Península Ibérica y las específicas relaciones que se establecieron con el mundo de Al-Ándalus, tuvieron por fuerza que suponer un condicionante para la gestación de ciertos matices iconográficos, inherentes en el colectivo hispánico, que logra manifestar a través de las artes figurativas una problemática político-social derivada de su devenir histórico.

Se transmiten imágenes aparentemente contradictorias, y en una época en la que la Reconquista aun estaba por concluir y su carácter de Cruzada necesitaba nutrirse con una propaganda suficientemente sugestiva como para mantener un nivel conveniente de alerta y hostilidad, a la vez, en la pintura podemos apreciar el reconocimiento de los reinos cristianos y sus monarcas hacia el mundo islámico. Cómo si no explicar el atuendo tan influido por la moda oriental que Alfonso III el Magno (il. 5) luce con turbante incluido en la escena que representa la visita del rey a San Froilán del retablo de la catedral leonesa al que nos hemos referido en repetidas ocasiones. Es de sobra conocida la preferencia que algunos monarcas castellanos manifestaron por el vestido musulmán, y de este modo citar al rey Pedro I del que las crónicas cuentan como vestía en privado al gusto islámico o también, en el siglo XV, coincidiendo con un resurgir de la influencia islámica en la moda (34), que el rey Enrique IV se vistiera en muchas ocasiones con atuendo musulmán (35).

La pintura mural fue la técnica que ocupó gran parte de la actividad en la última etapa del pintor, desaparecido a partir de 1468. La moderación de los recursos formales propios del "gótico internacional" de sus inicios y su aceptación de otros más acordes con un humanismo más avanzado, caracterizan unas obras en las que siguen apareciendo detalles orientales ambientando y transmitiendo un ideal acerca del concepto de Oriente en aquellos días. Tanto en la pintura del Ecce Homo en el trasaltar (il. 6), como en algunos de los murales que cubren los intercolumnios claustrales vuelve a representarse a algunos

personajes con atributos claramente alusivos a Oriente en unas escenas historiadas, en las que se pretende la caracterización de ciertos participantes en cada uno de los episodios, incidiendo en el rol que jugaron en los acontecimientos que narran la vida de Cristo. Pero se matiza mucho ese afán suntuoso en la obra y lo exótico pierde terreno en pos del carácter narrativo que prima en este conjunto al que nos referimos. Así es como podemos apreciarlo en las pinturas del claustro, la última empresa a la que se enfrentó Nicolás Francés que moriría en torno a 1468 tras una dilatada trayectoria profesional en la que nunca dejó de evolucionar en estilo y contenido(36).

Como conclusión podemos afirmar que la pintura se puede considerar como un recurso útil para abordar la percepción de Oriente en una época y en un ámbito geográfico con un entramado político y social concreto, teniendo en consideración las profundas consecuencias derivadas de la dilatada convivencia en territorio hispano de población mayoritariamente cristiana, con el colectivo islámico y judío durante el conflictivo periodo de Reconquista. Por supuesto esta concepción está sometida a la arbitrariedad de los ojos tanto del comitente como de un artista en el que se traslucen nociones foráneas adquiridas mediante su formación europea, que ejerció su arte en la decadencia del “gótico internacional” (37) y que conjugó aspectos descriptivos, fantásticos y simbólicos, pretendiendo a la vez: abundar en el componente narrativo, satisfacer unas necesidades estéticas concretas con gusto por lo exótico y fabuloso, y transmitir un juicio sobre ciertos grupos sociales, que ha seguido siendo definitivo en el devenir de la historia y trascendental en la configuración política internacional hasta nuestros días.



## Notas

1. Los recientes estudios acerca de lo que se ha dado en llamar “orientalismo”, vienen impulsados por el conflicto derivado de una persistente visión bipolar del mundo Este-Oeste a través de la historia, viéndose muy condicionado a partir de la época colonialista, a lo que se debe sumar las complejas relaciones actuales en materia de política internacional, factores que en conjunto ayudan a mantener de plena actualidad el tema. Todos estos aspectos aparecen puestos de manifiesto en los estudios de M. Foucault y de E. Said, y revisados por autores que considerarán el aspecto artístico como MACKENZIE, J. M. en su obra *Orientalism: History, theory and the arts*, Manchester, University Press, 1995.
2. GALLAND, A.: *Las Mil y una noches según Galland*, Madrid, Siruela, 1988 [1704], Trd. L. A. Cuenca con prólogo de José Luís Borges, a la primera traducción de 1704 por este autor le siguieron otras de las que podemos también destacar la de Richard R. Burton ya en 1872: BURTON, R. R.: *Las Mil y Una Noches*, Madrid, Siruela, 1985 [1872], Trd. J. Cabanillas con prólogo de José Luís Borges que indican el impacto que produjo la obra.
3. Tal y como se plantea el concepto de *orientalismo* desde la polémica obra de 1978 del escritor palestino-estadounidense SAID, E. W.: *Orientalismo*, Barcelona, Mondadori, 2003 [1978].
4. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, R.: *Embajada a Tamorlán*, Ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1999, con la transcripción de la crónica completa escrita entre 1403 y 1406.
5. Señalaremos el detalle del relato en el que se describe la ciudad de Calmarin o Çulmarun, descrita en la obra como la primera del mundo después del Diluvio Universal, como señal de esa búsqueda de un origen remoto y de unos ancestros que se transmiten en el Antiguo Testamento y del que se ansía encontrar datos constatables. *Idem*, págs. 189-191.
6. Este aspecto queda puesto en relieve principalmente en la producción de un tipo de literatura de viajes muy concreto, la que trata del viaje imaginado como es el caso del *Libro de las Maravillas* de John de Mandeville, donde la fantasía se propone como parte intrínseca del viaje a Oriente. DE MANDAVILA, J.: *Libro de las maravillas del mundo*, Valencia, 1540, Ed. realizada por E. Pérez Bosch, *Revista Lemir*, nº 5, Universidad de Valencia, 2001, Ed. Electrónica: <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Mandeville/Index.htm>.
7. Acerca de la influencia musulmana en los aspectos culturales de la España cristiana: GIL CUADRADO, L. T.: “La influencia musulmana en la cultura hispano-cristiana medieval”, en *Anaquel de estudios árabes*, vol. 13, Madrid, Universidad Complutense, 2002, págs. 37-65.
8. La referencia del artista como autor del retablo del altar mayor de la catedral leonesa que aparece en el relato atribuido a Pero Rodríguez de Lena acerca de la hazaña del Passo Honroso de Suero de Quiñones, ha servido para localizar a Nicolás Francés trabajando en la década de los treinta al servicio del cabildo leonés. Para la consulta del relato del Passo: LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A.: *El passo honroso de Suero de Quiñones, según el cronista Pedro Rodríguez de Lena*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977.

9. Así se presentan en opinión de GÓMEZ MORENO, M.: “¿Jooskén de Utrech, arquitecto y escultor?”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, T. V, Valladolid, Sociedad Castellana de Excursiones, 1911, págs. 63-66.

10. MERINO RUBIO, W.: *Arquitectura Hispano Flamenca en León*, León, Institución Fray Bernardino de Sahún, 1974, págs. 27-157; HERRÁEZ ORTEGA, M. V.: “Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI”, en *Estudios humanísticos, geografía, historia, arte*, n. 8, León, Universidad de León, 1986, págs.191-200.; VALDÉS, M. ET AL.: *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, Universidad de León, 1994, págs. 122-131.

11. Principalmente en YARZA LUACES, J.: “Un perfil de Nicolás Francés”, en VV.AA. *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, Valladolid, Banco Bilbao Vizcaya, 1997 págs. 11-23; YARZA LUACES, J.: “Artes del color en el siglo XV en la Catedral de León”, en *Actas del Congreso Internacional: La Catedral de León en la Edad Media, del 7 al 11 de abril de 2003*, León, Universidad de León, 2004, págs. 399-431. NIETO ALCAIDE, V.: *La vidriera española*, Madrid, Nerea, 1998, p. 99.

12. YARZA LUACES, J., (2003) op. cit., págs. 399-431.

13. El orientalismo imperante en los círculos cortesanos parisinos estaba condicionado por circunstancias concretas. La repercusión de enfrentamientos bélicos transcendentales derivados de las cruzadas, como la batalla de Nicópolis en 1396, o la visita del emperador bizantino a la corte de Carlos VI en 1400 y la permanencia de su séquito hasta su retorno a Constantinopla en 1402 sirvieron para alimentar los recursos figurativos de los miniaturistas que trabajaron en tan fructífero periodo. KUBISKY, J.: “Orientalizing costume in early fifteenth-century french painting (Citè des Dames Master, Limbourg Brothers, Boucicaut Master, and Bedford Master)”, en *Gesta*, Vol. XL, n. 2, New York, The Internacional Center of Medieval Art, 2001, págs. 161-179.

14. La relación laboral entre el cabildo leonés y Nicolás Francés aparece pródigamente en los documentos conservados en el museo catedralicio y sirven de base para una buena descripción de gran parte de la trayectoria profesional del artista que transcurrió ligada a dicha institución. La publicación más amplia del contenido de estos documentos fue llevada a cabo por Raimundo Rodríguez, y en lo referente al tema que nos ocupa de forma más concreta aparece en RODRÍGUEZ, R.: “Extracto de la Actas capitulares de la catedral de León”, en *Archivos leoneses*, n. 12, León, Diputación de León, 1952, págs. 95-109; n.18, 1955, págs. 151-166; n.19, 1956, págs.183-190; n.20, 1956, págs. 123-148; n. 22, 1957, págs. 147-175; n. 23, 1958, págs. 183-192; n. 24, 1958, págs. 317-368; n. 31, 1962, págs. 111-146 y 308-324.

15. Acerca del altar de sacrificios del Templo en el rito hebreo y de la identificación del sacerdote: DE SANTOS, A.: “Protoevangelio de Santiago”, VII, VIII, en *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 1975, p.149; “Libro sobre la Natividad de María”, IV, op. cit., p. 192.

16. Para profundizar en este aspecto: AYASO MARTÍNEZ, J. R.: “Antigüedad y excelencia de la Diáspora Judía en la Península Ibérica”, en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, sección Hebreo, n. 49,

Granada, Universidad de Granada, 2000, págs. 233-259, donde se aborda el tema del interés del colectivo judío hispano en esa búsqueda del origen más remoto posible y el empeño en encontrar los vínculos más directos de sus antepasados palestinos.

17. *Abdías (1: 20)*.

18. VV.AA. “Edad Media”, en *La Historia de León*, V. II, León, Universidad de León, 1999, p. 342.

19. Sobre la imagen de los judíos reflejada en la obra de Nicolás Francés: REBOLLO GUTIÉRREZ, C.: “Entre el rechazo y la veneración. La imagen de los judíos en la pintura de Nicolás Francés”, en *El mundo judío en la Península Ibérica, sociedad y economía*. (En prensa).

20. El retablo se desmontó para colocar uno barroco de Gavilán Tomé, que a su vez se desmontó para volver a restituir lo que se pudo recuperar de las tablas de Nicolás Francés que habían sido repartidas por humildes parroquias como las que se recuperaron de Trobajo del Camino o La Aldea de la Valdoncina. La obra del siglo XVIII se encuentra en la iglesia de los franciscanos en la capital leonesa y le preside la misma Virgen que originariamente pertenecía al retablo del XV de Nicolás Francés. DÍAZ JIMÉNEZ, E.: *El retablo de la Catedral de León*, Madrid, 1907; PRADOS GARCÍA, J. M.: “El retablo mayor del siglo XVIII de la Catedral de León”, en *Archivo Español de Arte*, n. 220, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, págs. 329-350.

21. VICKERS, M.: “Some preparatory drawings for Pisanello’s medallion of John VIII Palaeologus”, en *The Art Bulletin*, Vol. 70, n. 3, New York, College Art Association, 1978, págs. 417-424.

22. KUBISKY, J., (2001) op. cit., págs. 162-163.

23. VICKERS, M., (1978) op. cit., p. 417.

24. Se muestra muy claro en artistas de la categoría del Maestro de la Ciudad de las Damas, los hermanos Limbourg, el Maestro de Bedford o el Maestro del Mariscal Boucicaut tal y como se analiza en KUBISKY, J., (2001) op. cit., págs. 161-179.

25. Se trata de los dibujos preparatorios para la ejecución del medallón: VICKERS, M., (1978) op. cit., págs. 417-424.

26. Aunque aún no se ha precisado de forma definitiva el orden cronológico en lo que se refiere a sus primeras obras atribuidas, se considera el retablo del Contador, en la capilla funeraria que a sus expensas mandó construir Don Fernán López de Saldaña en el convento de clarisas de Tordesillas, el trabajo menos maduro en lo que a su ejecución se refiere, si bien cabe la posibilidad de la intervención de manos menos expertas que pudieran provocar este juicio. POST, CH. R.: “Nicolás Francés and his circle”, en *A history of Spanish painting*, Chapter XLI, V. III, Cambridge, 1930, p. 271 primero, y posteriormente YARZA LUACES, J., (1997) op. cit., p.14 y (2003) op. cit., p. 402.

27. HERSELLE KRINSKY, C.: “Representations of the Temple of Jerusalem before 1500”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 33, London, London University, 1970, págs. 1-19.

28. SAXE, E. B.: “Notes on medieval textiles”, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 20, n. 9, New York, Metropolitan Museum, 1925, págs. 220-225.
29. Acerca tanto del mundo laboral en torno a los tejidos lujosos, como a los mercados y rutas establecidas: NAVARRO ESPINACH, G.: “El arte de la seda en el Mediterráneo Medieval”, en *La España Medieval*, n. 27, Madrid, Universidad Complutense, 2004, págs. 5-51.
30. NAVARRO ESPINACH, G. (2004) op. cit.
31. Para profundizar en la repercusión que este tipo de paños lujosos tuvieron en la sociedad cristiana VV.AA.: *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340). Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid del 16 de marzo al 19 de junio de 2005*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005; PORTOARROYO LACABA, C.: “Tejidos andalusíes”, en *Anagrama: Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 22, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, págs. 371-420.
32. HOENIGER, C. S.: “Cloth of gold and silver: Simone Martini’s techniques for representing luxury textiles”, en *Gesta*, V. XXX, n. 2, New York, The Internacional Center of Medieval Art, 1991, págs. 154-162.
33. KUBISKY, J. (2001) op. cit.
34. BERNIS MADRAZO, C.: *Indumentaria medieval española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, p. 31.
35. GIL CUADRADO, L. T., (2002) op. cit., p. 62.
36. Una revisión crítica acerca de toda la historiografía del artista: REBOLLO GUTIÉRREZ, C.: “Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión”, en *De Arte*, n. 6, León, Universidad de León, 2007, págs. 107-130.
37. La presencia del componente exótico y orientalizante en la pintura tardomedieval ha sido puesta de manifiesto en muchos de los principales artistas del periodo tanto de ascendencia nórdica como italiana, recordemos entre otros a: Ambrogio Lorenzetti, los hermanos Limbourg, el Maestro Bedford, el Maestro Boucicaut, el Maestro Luçon, Gentile Fabriano, Andrea de Firenze, el mismo Pisanello o Benozo Gozzoli, todos ellos capaces de recrear magníficas ambientaciones en sus escenas.



**Ilustraciones:**



1. Nicolás Francés. Presentación de la Virgen. Retablo mayor de la catedral de León. c. 1434. Temple sobre tabla. (Foto: gentileza del cabildo catedralicio).



2. Nicolás Francés. San Tiburcio. Tabla procedente del retablo mayor de la catedral de León. Museo catedralicio. c. 1434. Temple sobre tabla (Foto: gentileza del cabildo catedralicio).



3. Pisanello, El emperador Juan VIII Paleólogo, 1438. París, Museo del Louvre, MS 2478.





4. Nicolás Francés. Traslado del cuerpo del Apóstol Santiago (detalle). Retablo mayor de la catedral de León. c. 1434. Temple sobre tabla (Foto: gentileza del cabildo catedralicio).



5. Nicolás Francés. Visita del rey Alfonso III a San Froilán, (detalle). Retablo mayor de la catedral de León. c. 1434. Temple sobre tabla (Foto: gentileza del cabildo catedralicio).



6. Nicolás Francés. Presentación del Jesús ante el pueblo. Trasaltar de la catedral de León. A partir de 1455. Pintura mural. (Foto: gentileza del cabildo catedralicio).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## 100 años de investigación en los tejidos del Valle del Nilo: claves para una nueva interpretación

Laura Rodríguez Peinado  
Universidad Complutense de Madrid

### **Resumen**

Los tejidos del Valle del Nilo comenzaron a coleccionarse a finales del siglo XIX; en general, están descontextualizados por los métodos en que se llevaron a cabo las excavaciones, por lo que en los primeros estudios sobre estas colecciones se aplicaron para su clasificación métodos iconográficos y estilísticos comparativos con otros objetos artísticos. En la actualidad los estudios sobre estas producciones se han centrado en la caracterización técnica y cronológica aplicando nuevos métodos de trabajo que permiten un conocimiento más profundo de estas colecciones gracias a los nuevos métodos de excavación, los análisis de tintes y de radiocarbono y los estudios de técnicas y materiales.

### ***Abstract***

*At the turn of the 20<sup>th</sup> century an enormous quantity of textiles was excavated at various sites in Egypt. At that time the primary purpose for digging was to win so far unknown artefacts which were sold as novelties to museums. We hardly have any information about the original context. For a long time chronology of textiles was based on iconographical and stylistic comparisons with other monuments, but these methods are vague. Today we have more possibilities to ascertain the chronological frame in which a textile was produced: new excavations methods, radiocarbon and dyestuff analyses as well as detailed examinations of textiles techniques and materials.*

Esta comunicación tiene como objeto dar a conocer los resultados del proyecto de investigación que hemos desarrollado entre 2005 y 2008 de título *Caracterización tecnológica y cronológica de las producciones textiles coptas: antecedentes de las manufacturas textiles altomedievales españolas*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (actualmente Ciencia e Innovación), dentro del Plan Nacional I+D+I (HUM2005-04610), en el que participan como investigadores Ana Cabrera, Pilar Borrego, Enrique Parra y Concha Herrero, como colaboradores científicos Lluís Turell, Rosa M<sup>a</sup> Martín Ros e Iván López Pérez, y el Instituto del Patrimonio Cultural de España (anteriormente IPHE) como EPO. Nuestra investigación se ha basado en la aplicación de las nuevas técnicas de análisis para el estudio de los tejidos coptos de las colecciones públicas españolas (1), obteniendo resultados que nos han obligado a modificar las clasificaciones que de estas producciones textiles se habían establecido al estudiarlas en función de métodos estilísticos comparativos.

Los tejidos del Valle del Nilo, denominados historiográficamente “tejidos coptos”, son aquellos encontrados o fabricados en Egipto entre, aproximadamente, los siglos III-IV y los siglos XI-XII d.C. Se trata de un amplio periodo que abarca la época bajoimperial, la separación del Imperio Romano (345 d. C.), la dominación bizantina, la persa-sasánida y finalmente la invasión musulmana hacia el 641 d.C.

La palabra copto, del árabe *qtb*, con el que los árabes denominaban a los egipcios, deriva del griego *Aegyptios*. A este vocablo se le atribuyeron connotaciones religiosas, identificando a los coptos con los cristianos egipcios. Se conoce como copta la lengua hablada en el territorio egipcio a partir de la época ptolemaica, derivada de la lengua faraónica y evolucionada a partir de las aportaciones del griego; la cual, a partir de la invasión musulmana quedó relegada a ser la lengua utilizada en la liturgia cristiana (2). Por su parte, el término copto fue adoptado por la historiografía para distinguir las producciones artísticas de los cristianos egipcios, pero en los primeros siglos de nuestra era convivieron en Egipto diferentes grupos sociales y religiosos que practicaron un arte basado en una tradición común en el que se combinaron aspectos del pasado faraónico con elementos de la cultura greco-romana y de los distintos pueblos que se fueron asentando en el territorio, siendo el carácter de las representaciones el que puede determinar el grupo al que corresponden, por lo tanto, el término arte copto no sería el más adecuado para caracterizar las producciones egipcias de los primeros siglos de la era cristiana (3).

Entre las manifestaciones artísticas del Valle del Nilo en la Antigüedad tardía y los primeros siglos de la Edad Media destaca la excepcional producción textil por el gran número de tejidos conservados (4). La razón de dicha conservación es consecuencia del cambio de las costumbres de enterramiento introducidas en Egipto a partir de la época romana que supusieron un progresivo abandono de la momificación en aras de la inhumación de los difuntos, los cuales eran sepultados con su indumentaria, se envolvían en sudarios -para los que se podían utilizar piezas textiles que habían tenido otros usos como colgaduras o cortinas, manteles, colchas, cobertores, etc.-, reposaban la cabeza y pies en cojines y eran introducidos en ataúdes de madera. Las condiciones medioambientales de las necrópolis, situadas en los márgenes del desierto y sometidas a condiciones de extrema sequedad, favorecieron la conservación de materias orgánicas (tejidos y madera) por lo que se ha podido exhumar gran parte de su ajuar en excelentes condiciones.



Estas producciones salieron a la luz a partir de finales del siglo XIX, cuando comenzaron a excavar las necrópolis de Akhmin, Arsinoé y Antinoé entre otras (5). Pero la metodología arqueológica con la que dichas excavaciones se llevaron a cabo es, al menos, cuestionable así como el interés que mostraron arqueólogos y coleccionistas, más preocupados en la cantidad de piezas obtenidas y en los hallazgos espectaculares que en la contextualización de los ajuares y su documentación (6). Además, muchos de los tejidos fueron recortados, repartiéndose los fragmentos entre distintos coleccionistas y museos, primando más el interés por las partes ornamentales y la variedad decorativa que la integridad de las piezas textiles, lo que ha añadido más dificultades para conocer la funcionalidad de muchas de las piezas en su estadio primario, antes de formar parte del ajuar funerario (7). Este panorama ha cambiado en los últimos años a partir de las nuevas campañas que se están llevando a cabo en la actualidad en nuevos enclaves arqueológicos lo que va a permitir un mejor conocimiento de la indumentaria y de los ajuares funerarios en su contexto (8).

Una de las vías más fiable para la datación fue fecharlos según los hallazgos numismáticos que se encontraban junto a ellos en las sepulturas (9), sin embargo, este criterio no está exento de problemas ya que en determinados momentos históricos está constatada la perduración en la circulación de monedas de emisiones de mayor antigüedad, por lo que la referencia cronológica hay que considerarla como término *post quem*. En este sentido, uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de hallazgos, cuya revisión ha sido publicada recientemente, se relaciona con las vestiduras y el ajuar de la tumba de Thaias procedente de la necrópolis de Antinoé. La tumba, con un ajuar textil muy vistoso -varias túnicas, un tocado, hojas de palmera, etc.-, ha vuelto a ser estudiada revisándose los informes de la excavación, la documentación aportada por estudios posteriores, la historia de la dispersión de los tejidos, las muestras sacadas, etc. El trabajo demuestra, gracias a la datación por C-14, que dos de los tejidos considerados como parte de su ajuar fueron, en realidad, posteriormente añadidos (10).

El interés por los tejidos coptos se inició con motivo de la Exposición Universal de París celebrada en 1900, donde se expusieron los hallazgos obtenidos desde 1896 por Albert Gayet en las necrópolis de Antinoé, patrocinados, entre otros, por Emile Guimet (11). A partir de entonces, se convirtieron en piezas muy apreciadas por los coleccionistas y museos europeos y americanos, llamando la atención de artistas como Fortuny y Matisse quienes reunieron una pequeña colección sirviéndoles de inspiración para sus obras, valorando su rico colorido y la franqueza de sus motivos (12). En la actualidad, son numerosos los museos repartidos por todo el mundo que cuentan entre sus colecciones con una, más o menos importante, de estos tejidos (13).

Una de las primeras monografías sobre tejidos coptos fue la publicada por Gerspach en 1890 (14). Pocos años después empezaron a darse a conocer colecciones como las del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín (15), la de los Museos Reales de Bruselas (16), la del Museo Victoria & Albert (17) y la del Museo del Louvre (18), entre otras. El estudio de estas colecciones se organizó para su clasificación y datación en función de los motivos decorativos, estableciendo comparaciones con otros objetos artísticos, siguiendo los criterios de Cox (19) quien había hecho uno de los primeros ensayos de clasificación. Atendiendo a criterios ornamentales e iconográficos, se establecieron distintos grupos: helenístico-romanos, sasánidas y

orientales, bizantinos y cristianos. Además, estos grupos se organizaron cronológicamente en función del estilo, considerándose más tempranos los más naturalistas y más tardíos los más esquemáticos y estilizados.

Los tejidos son principalmente de lino realizados en técnica de tafetán, mientras la decoración, con urdimbres de lino y tramas de lana se ejecutan en tapicería, sobre la cual, en ciertos tejidos, algunos detalles de la decoración superpuestos hizo suponer a los primeros estudiosos que eran bordados aplicados sobre el tejido fuera del telar, opinión expresada por Gayet, quién rechazó el término de “gobelinos coptos” con que se habían dado a conocer por la similitud técnica que guardaban con los paños de la manufactura francesa, aduciendo que, en la época copta en Egipto, la mayor parte de los motivos decorativos eran bordados (20). Sus teorías fueron seguidas en las primeras décadas del siglo XX, hasta que estudios posteriores precisaron como la decoración se ejecutaba principalmente con técnica de tapicería, en la que se utilizaban algunos efectos como el empleo de pasadas curvas para adaptarse a los motivos y el uso de una lanzadera adicional, llamada lanzadera volante, para ejecutar detalles como los plegados de la indumentaria, los rasgos del rostro, etc., y fue el modo de trabajar de esta lanzadera que expelía los hilos – generalmente de lino - superponiéndolos al trabajo de tapicería, lo que llevó a confundir su labor con los bordados. En el catálogo de los tejidos coptos del Museo del Louvre, publicado en 1964 por Pierre du Bourguet (21), se sistematizaron los aspectos técnicos; además, se establecieron una serie de grupos realizando una clasificación cronológica atendiendo a aspectos técnicos así como a estudios comparativos con otras producciones artísticas, en la que los motivos más naturalistas en los que no se hacía uso de la lanzadera volante se clasificaban en un período más temprano, mientras que la estilización y geometrización de los motivos, unido a diversos efectos técnicos y un uso más profuso de la lanzadera volante indicaba cronologías más tardías, llegando a prolongar la producción textil copta hasta, al menos, los siglos XI y XII. Por su parte, Wessel, en su estudio sobre Arte Copto publicado en la misma década no prolongaba la producción textil más allá de los siglos VII-VIII, época en la que Egipto cayó bajo la dominación islámica (22).

El estudio de la producción textil del Valle del Nilo se ha llevado a cabo con dicha metodología hasta finales de los años ochenta del siglo pasado. A partir de ese momento se están volviendo a estudiar estas producciones sometiéndolas a técnicas de análisis de fibras y tintes, y dataciones con C14 para establecer la cronología.

La cronología obtenida a partir de análisis de Carbono 14 ha deparado en las muestras analizadas resultados relativamente distintos, en algunos casos, a la cronología tradicionalmente establecida por métodos estilísticos comparativos. Así, aunque la mayoría de los autores mantienen que la cronología de los tejidos coptos abarca desde el siglo III al siglo XII d.C., eran pocos los tejidos reconocidos como tempranos hasta que ha empezado a utilizarse el método de C14 (23). El avance en los análisis de C14 ha sido posible gracias a la técnica de Espectrometría de Absorción de Masas - AMS (*Accelerator Mass Spectrometry*) -, que permite realizar análisis con una cantidad mínima de tejido, factor de gran importancia al ser una técnica destructiva, ya que se mide el número de átomos presentes en éste por lo que las muestras necesarias para datación reducen notablemente su tamaño (24). Con este método no se obtiene una fecha concreta sino un rango de fechas que estadísticamente tienen mayor probabilidad de ser la adecuada, de



modo que cuanto más reducido sea el valor de la desviación estándar, mayor precisión se conseguirá en la datación, es decir el rango de fechas probables será más corto. Las dataciones absolutas obtenidas están permitiendo establecer un marco cronológico general en el que las evoluciones estilísticas y decorativas no son tanto cronológicas como relacionadas, posiblemente, con distintos talleres y centros productores, donde entrarían en juego los cartones utilizados y la destreza de los tejedores.

Algunos investigadores que estudian los tejidos coptos en función de las comparaciones estilísticas son escépticos en el uso de la técnica del radiocarbono. Así, por ejemplo, Bourguet, que realizó el estudio de una túnica copta que había sido datada por C14 rechazó la fecha obtenida, no por que no fuera precisa -habitualmente las dataciones realizadas por comparaciones estilísticas suelen darse con intervalos de uno ó dos siglos-, sino por considerarla demasiado temprana ya que, según sus teorías, pertenecía a un grupo tardío (25).

La idea de que los tejidos coptos puedan datarse según características estilísticas en comparación con las pinturas, esculturas en marfil, hueso o madera, así como las decoraciones o relieves de los edificios presenta varias dificultades. La principal es que el arte textil es fuertemente conservador, y pocas veces novedoso (26), lo que implica que determinados motivos tienen una larga perduración en los tejidos. Además, algunos métodos y técnicas textiles permanecieron en uso durante bastante tiempo, como fue el caso de la lanzadera volante. Por último, la carencia de inscripciones en los tejidos coptos, a diferencia de las que aparecen en los de época islámica, no aportan fechas de referencia.

A pesar su fiabilidad, la datación por C14 no es el primer paso para obtener la cronología de manufactura de un objeto, en este caso los tejidos, sino que su objetivo es confirmar o comprobar si hay concordancia entre la cronología obtenida mediante C14 y la datación propuesta por el registro arqueológico, las fuentes históricas o la investigación en Historia del Arte (27).

En el proyecto de investigación que hemos desarrollado, precedido por otro financiado por la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid (06/0036/2003) que tenía como objeto el estudio de la colección de tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, hemos procedido a analizar 16 muestras para establecer su cronología con C14 (28), habiendo obtenido resultados muy interesantes que abarcan un arco temporal desde la época imperial romana al siglo X, demostrándose que son más tempranos muchos de los tejidos de lo que se había considerado aplicando un método de clasificación estilístico comparativo.

Algunos de los tejidos con decoración geométrica monocroma, considerados manufacturas de en torno a los siglos V al VI d.C. (29), pasan a clasificarse en época tardo-romana, como es el caso de un tejido del MNAD (13.963) cuya cronología absoluta se establece entre el 40-250 d.C. (il. 1).

Entre los siglos III-V se han clasificado una serie de tejidos monocromos con decoración geométrica y diseños en relación la musivaria (MAN-15.061, MNCV-1.710, MTIB-27.894, MMM-5), (il. 2) y tejidos policromos con motivos vegetales naturalistas, roleos y aves picoteando los frutos (MNCV-529 y 1.706, MAN-16226), (il. 3).

Un frontal de túnica del Museo Nacional de Artes Decorativas (CAS-1), que siguiendo la clasificación estilística propuesta por Bourguet se dataría entre los siglos IX-XI, tras el análisis de C14 ha pasado a tener una cronología entre 440-640 d.C. (30) (il. 4). Dataciones entre el 420-640 d.C. ha resultado del análisis de una túnica del Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona (28.162) y de dos túnicas del Museo del Monasterio de Montserrat (18 y 37). Entre el 420-600 d.C. se fecha un tejido con escenas mitológicas monocromas, probablemente del ciclo de Hércules, que formaría parte de una túnica (MNAD-13.948) y un puño de túnica con decoración policroma en el que se representa un *putto* y cuadrúpedos (MAN-15.062) fechado entre 530-640 d.C..

Entre el 490-520 d.C. se clasifica un gran tejido del Museo del Monasterio de Montserrat (2) decorado con flores policromas que se usó como sudario, como muestran las marcas del cordelaje (il. 5).

Por último, un medallón con escenas veterotestamentarias y en relación con los que narran la historia de José, que se atribuía a los siglos IX-X (31), con los datos del radiocarbono se fecha en un período algo más temprano entre el 700-900 d.C. (il. 6), al igual que otros medallones con similar decoración (32).

El análisis de fibras permite conocer, no solamente su composición, sino la torsión a que están sometidas.

Los tejidos del Valle del Nilo utilizaron habitualmente lino, tanto para las urdumbres como para las tramas. El lino se cultivó en Egipto desde el Neolítico y fue la fibra textil egipcia por excelencia desde tiempos faraónicos, controlándose su producción por el estado. El lino es resistente y permite someter las fibras a fuertes tensiones, lo que le hizo muy adecuado para formar las urdumbres de los tejidos. Por su poca capacidad para absorber el color se utilizó principalmente blanqueado o sometiéndolo a ligeras tinturas. En algunos tejidos se ha detectado cáñamo como sustituto del lino (33).

A partir del periodo ptolemaico se fue introduciendo el uso de la lana a gran escala. Aunque se utilizaba en la época faraónica para hacer pelucas y tejidos bastos para protegerse del frío, su uso en los templos y tumbas no estaba permitido al considerarla impura por desengrasarse y limpiarse con orina fermentada – rica en amoníaco -. Las fibras de lana son menos resistentes, más cortas y elásticas, por lo que al someterse a una tensión media, vuelven a su estado normal cuando ésta deja de ejercerse. Los hilos de lana tienden a adherirse y estar en contacto, lo que los hace más aptos para formar las tramas porque aporta densidad y cubre por completo las urdumbres. La lana era apreciada por su capacidad para absorber las distintas sustancias tintóreas, lo que la hizo muy apta para formar las tramas de los motivos decorativos, en los que se valoraba la policromía.

La seda se introdujo en el Valle del Nilo en época más tardía, son pocos los tejidos conservados en las colecciones estudiadas con este material. En algún caso se emplea para formar la decoración (MNAD-3.951 y 21.511) y, en el caso de emplearse en urdumbres y tramas, su producción se relaciona con talleres abiertos a influencias externas (MAN-130/14, MTIB-32.862, 32.863 y 32.874, MTT-321, 2.972, 3.926, 5.964, 6.000, 6.316, 6.317 y 6.318).

El estudio de las fibras textiles puede permitir clasificar algunos tejidos que han planteado dudas de adscripción. Es el caso de dos piezas del Museo Nacional de Artes Decorativas (13988 y 13989) cuyas

fibras de trama y urdimbre han sido analizadas con el microscopio electrónico de barrido mediante la técnica SEM. En la primera pieza, se determinó la utilización de fibras de algodón, algo poco corriente en los tejidos coptos. En el segundo caso, se identificó el tipo de lana de la trama tras realizarse un corte transversal, resultado ser lana de camélido. Aunque habíamos clasificado esos tejidos como producidos en el Valle del Nilo (34), en realidad pertenecen a manufacturas peruanas de época virreinal, debiéndose las razones de su clasificación errónea a que la técnica textil empleada, la tapicería, es la misma que la de los tejidos coptos, así como ciertas similitudes formales en los motivos decorativos.

El análisis de las fibras también conlleva el estudio de las torsiones, que puede ser en *S* o en *Z*. La torsión en *S* es de tradición autóctona, debido a que la fibra de lino cuando está húmeda tiende a torsionarse de manera natural en *S*. Esta misma torsión se emplea en Egipto en los hilos de lana. La torsión en *Z* es de tradición foránea aparece y se ha detectado en los tejidos en seda, la cual no se cultivaba en Egipto, o en tejidos de lana con decoraciones similares a los tejidos sasánidas lo que podría explicarse por tratarse de tejidos exportados de Persia, realizados con lana procedente de Oriente – la torsión habitual en las zonas limítrofes con Egipto era en *Z* -, o por la presencia de tejedores de otras procedencias que incorporarían nuevos procedimientos a la vez que nuevos diseños textiles, porque hemos comprobado que dicha torsión también se da, en algunos casos, en fibras de lino.

Los análisis de tintes nos han permitido determinar, en primer lugar, tres métodos para la obtención del color: a partir de un solo tinte, por la mezcla de dos tintes, o por la torsión simultánea de fibras de dos colores distintos creando el efecto visual de otro color. Hemos documentado la última técnica en varios de los tejidos estudiados y en combinaciones de color distintas: de modo que se obtiene el morado de la mezcla de fibras azules y rojas; se consigue el color verde mediante la mezcla de fibras azules y amarillas y el color naranja mezclando fibras amarillas y rojas (MNAD-13.960 y MNCV-1.708); se obtiene el púrpura a partir de una fibra índigo y otra granza (MNAD-13.956); se obtiene el naranja a partir de una fibra granza y otra gualda (il. 7 y 8).

Para la identificación de colorantes orgánicos se ha utilizado la cromatografía de capa fina (TLC) y la cromatografía de alta precisión (HPLC) (35). La HPLC permite diferenciar con gran precisión entre colorantes o tintes muy próximos químicamente, como las púrpuras obtenidas de distintos moluscos o los rojos extraídos de insectos de diferentes especies (kermés, cochinilla armenia, cochinilla americana, etc.). También permite distinguir los diferentes componentes de los tintes obtenidos en varios baños, como son las llamadas “púrpuras de imitación” o “púrpuras vegetales” muy comunes en los denominados tejidos coptos. Los resultados de los análisis de tintes se resumen básicamente en la obtención de tres colores: rojo, amarillo y azul. Los tintes o colorantes empleados mayoritariamente son granza para el rojo, gualda para el amarillo e indigotina para el azul, que puede proceder tanto del índigo como del añil o pastel. Además pueden mencionarse los taninos como fuente para colores como el marrón y negro.

Es muy interesante el hallazgo en dos piezas de tinte gualda para obtener el color amarillo en los hilos de lino del tejido (MMM-2 y 5). Estos hilos a primera vista parecían no tener color, pero tras su examen al microscopio se observaron atisbos de tintado, por lo que se analizaron mediante HPLC. El resultado positivo obtenido de tinte gualda es importante ya que se asumía que el lino no se teñía en esta época,

debido a las dificultades para su tinción. Las dos piezas en las que se ha identificado el tintado del lino son de gran tamaño (más de 170 centímetros de alto) por lo que se supone serían tejidos de amueblamiento: cortinas, manteles o colchas, de modo que al estar la base teñida de amarillo produciría un mayor efecto haciendo resaltar más la decoración.

Parece que, en general, se mordentaban todos los hilos, los teñidos y los no teñidos. El mordiente es una mezcla compleja de sales minerales en la que normalmente se combinan proporciones variables de alumbre, sulfato ferroso y sulfato cúprico. En algunas ocasiones alguno de ellos está ausente, excepto el alumbre que es denominador común de todas las mezclas.

Los datos obtenidos en los análisis permiten realizar una comparación con las fuentes escritas de esta época. Así, se puede confirmar la extensión de la receta de la “falsa púrpura” o “púrpura vegetal” (mezcla de tintes azules y rojos) tal y como se recoge en el Papiro de Leiden (36) y la escasa incidencia de la púrpura verdadera, que de momento no ha sido detectada en ningún tejido en las colecciones españolas estudiadas, y sólo ha sido encontrada en dos tejidos coptos a nivel europeo (37).

Los tintes pueden servir como elemento para establecer una datación relativa, ya que algunos aparecieron o dejaron de usarse en determinadas épocas: el cártamo no se ha encontrado, de momento, con posterioridad al siglo VI d.C. (38). El tinte laca, identificado en uno de los tejidos del Museo Arqueológico Nacional (15.049), parece que no se utilizó en Egipto hasta la llegada de los musulmanes, es decir mediados del siglo VII d.C., por lo que si aceptamos los comentarios de Pfister, recogidos también por Verhecken (39), dicha pieza tendría que ser posterior a esa fecha.

Las técnicas de análisis para el estudio de los tejidos antiguos permiten ampliar la investigación hacia campos todavía poco desarrollados como las materias primas, la tecnología textil, la circulación de materias primas, la llegada de nuevas técnicas textiles o la funcionalidad de estos tejidos, campo este último al que se está prestando gran atención, intentando diferenciar entre tejidos de indumentaria y de amueblamiento, comprobando el tipo de decoración, su disposición, etc.

Todos estos nuevos enfoques, junto con el desarrollo de un nuevo marco cronológico establecido mediante los análisis de C-14, están ayudando a conocer estos tejidos y abriendo campos de investigación inéditos.

Por último, destacar que este tipo de estudios es de especial relevancia en el caso de nuestro país, dada la riqueza del patrimonio textil conservado con un gran número de tejidos tanto antiguos como de la Edad Media.

Para contemplar todas estas variables y realizar estudios completos de los tejidos antiguos y arqueológicos es fundamental la formación de equipos interdisciplinares para proceder a caracterizar y clasificar los tejidos en función de 4 variantes: materias primas (fibras, tintes y mordientes), técnica textil, decoración y cronología, lo que permite la obtención de una gran cantidad de datos que dan una visión de conjunto de estas producciones. Además estos datos no sólo sirven para la investigación, sino que también son de utilidad para su conservación y restauración.

Los resultados de este proyecto, llevados a cabo por un equipo interdisciplinar, están en la línea de otros similares que se están ejecutando por parte de otros grupos de investigación que están estudiando, con métodos análogos, las distintas colecciones europeas, entre los que cabe destacar el grupo belga, dirigido por Antoine De Moor, el Museo del Louvre dirigido por Dominique Bénazeth, y la Fundación Abegg con la que colabora Sabine Schrenck. La metodología común nos está permitiendo establecer agrupaciones y comparaciones que evitarán tener que analizar de manera exhaustiva todos los tejidos por lo que se pretende formar grupos con la suficiente entidad como para encajar en ellos tejidos de similares características, cuyo análisis minucioso no se pueda realizar por razones de manipulación, de conservación, económicas o cuales quiera que estas fueren.



## Notas

1. Las colecciones públicas estudiadas han sido las del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (MNAD), el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (MAN), el Museo Nacional de Cerámica de Valencia (MNCV), el Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona (MTIB), el Museo Textil de Tarrasa (MTT), el Museo del Monasterio de Montserrat (MMM), el Museo Marés de Barcelona, el Museo de Historia de Sabadell y el Museo Episcopal del Vic. Desde aquí queremos mostrar nuestro agradecimiento a estas instituciones por las facilidades que nos han ofrecido en todo momento para que el estudio pudiera alcanzar los objetivos marcados.

2. CANNUYER, Christian: *L'Égypte copte. Les chrétiens du Nil*, París, Institut du Monde Arabe, Gallimard, 2003.

3. Aunque ya en los primeros estudios de arte copto se incide en el carácter cristiano de sus producciones, se incluyen numerosas obras cuya iconografía nada tiene que ver con el cristianismo, observándose una continuidad tanto estilística como iconográfica con las obras de la tardoantigüedad: *Pagan and christian Egypt. Egyptian art from the first to the ten century A.D.*, New York, The Brooklyn Museum, 1941; WEITZMANN, Kurt (ed.): *Age of spirituality: late antique and early christian art, third to seventh century*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1979; *L'art copte en Égypte: 2000 ans de christianisme*, Paris, Institut du Monde Arabe, Gallimard, 2000 ; ZIBAWI, Mahmoud: *Images de l'Égypte chrétienne: iconographie copte*, Paris, Picard, 2003.

4. La producción textil egipcia sería similar a la desarrollada en otras provincias del Imperio, aunque las condiciones ambientales no han favorecido su conservación. A este respecto, véase: PFISTER, Rodolphe: *Textiles de Palmyre*, Paris, Editions d'art et d'histoire, 1934 ; PFISTER, Rodolphe: *Nouveaux textiles de Palmyre*, Paris, Editions d'art et d'histoire, 1937 ; PFISTER, Rodolphe: *Textiles de Palmyre III*, Paris, Editions d'art et d'histoire, 1940 ; PFISTER, Rodolphe: *Textiles de Halabiyeh (Zenobia)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Gueuthener, 1951 ; PFISTER, Rodolphe y BELLINGER, Louise: *The excavations at Dura-Europos. Final report IV. Part II. The textiles*, New Haven, Yale University Press, 1945.

5. GAYET, Albert: "L'exploration des ruines d'Antinoé", en *Annales Guimet*, XXVI, vol. 3, Paris, 1897 ; GAYET, Albert: "L'exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoé", en *Annales Guimet*, XXX, vol. 2, Paris, 1902 ; GAYET, Albert: "L'exploration des nécropoles de la montagne d'Antinoé", en *Annales Guimet*, XXX, vol. 3, Paris, 1902 ; DEL FRANCIA BAROCAS, Loretta: *Antinoe cent'anni dopo*, Firenze, Gemmelaggio Europeo, 1998.

6. Es significativa la colección del Museo del Monasterio de Montserrat, donación de los herederos del industrial Ramón Soler Vilabella que patrocinó una campaña arqueológica en Antinoé a Albert Gayet: TURELL COLL, Luis G.: "Los tejidos coptos del Museo de Montserrat. Presentación de la colección", en *Antiquité tardive*, vol. 12, Paris, 2004, págs. 145-152.

7. Sirva como ejemplo un *clavus* del que un fragmento se conserva en el MNAD (13.960) y otro en el Museo de Historia de Sabadell: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, *Los tejidos coptos en las colecciones*

- españolas: las colecciones madrileñas*, Madrid, UCM, 2003, págs. 474-476; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La decoración de los tejidos coptos. Museu d’Historia de Sabadell” en *Antiquaria*, nº 116, Madrid, 1994, págs. 53-54.
8. SCHRENK, Sabine (ed.): *Textiles in situ. Their find spots in Egypt and neighbouring countries in the first millenium CE*, Riggisberg (Suiza), Abegg-Stiftung, 2006.
9. PRITCHARD, Frances: *Clothing culture: dress in Egypt in the first millenium AD*, Manchester, The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester, 2006, págs. 1-27.
10. BÉNAZETH, Dominique: “From Thais to Thaias: reconsidering her burial in Antinoopolis (Egypt)”, en SCHRENK, S. (2006) op. cit., págs. 69-83.
11. GAYET, Albert: *Exposition universelle de 1900. Palais du Costume. Le costume en Egypte du III au XIII siècle*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1900.
12. RUTSCHOWSCAYA, Marie-Hélène: *Tissus coptes*, Paris, Adam Biro, 1990, págs. 7-21; *Au fil du Nil. Couleurs de l’Égypte chrétienne*, Musée Dobrée, Nantes, Somogy, 2001, págs. 177-182.
13. RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2003) op. cit., págs. 82-89 y 653-673. Entre los catálogos de colecciones recientes cabe destacar: BOURGON-AMIR, Y.: *Les tapisseries coptes du Musée Historique des tissus. Lyon*, I-II, Montpellier, 1993; BRUNE, K.-H.: *Die koptischen Textilien in museum kunst palast Dusseldorf. Teil 1: Wirkereien mit figürlichen motiven*, Wiesbaden, Sprachen un kulturen des christlichen orientis 13, 2004; *Egipte. Entre el sol i la mitra lluna*, Centre de Documentació i Museo Textil, Terrasa, Barcelona, Àmbit, 1999; *Koptische Textilien aus dem Besitz des Deutschen Textilmuseum*, Krefeld, 2003; LORQUIN, Alexandra: *Les tissus coptes au Musée National du Mooyen Âge – Thermes de Cluny. Catalogue des étoffes égyptiennes de lin et de laine de l’Antiquité tardive aus premiers siècles de l’Islam*, Paris, 1992 ; LORQUIN, Alexandra: *Etoffes égyptiennes de l’antiquité tardive au Musée Georges Labit*, Toulouse, 1999 ; DE MOOR, Antoine: *Coptic textiles from flemish private collections*, Zottegem, 1993; *Österreichisches Museum für angewandte Kunst gegenwartskunst*, <http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/>; RIZZARDI, C.: *I tessuti Mopti del Museo Nazionale de Rabean*, Roma, 1993; SCHRENK, Sabine: *Textilien des Mittelmeerraumes aus Spätantiker bis Frühislamischer zeit*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2004 ; STAUFFER, Annemarie: *Textiles d’Égypte de la collection Bouvier. Antiquité tardive, période copte, premiers temps de l’Islam*, Fribourg y Bern, 1991 ; TÖRÖK, László: *Coptic antiquities II. Textiles*. Roma, L’Erma di Bretschneider, 1993.
14. GERSPACH, Édouard: *Les tapisseries coptes*, Paris, Maison Quantin, 1890.
15. STRZYGOWSKI, Josef: “Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich Museum”, en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIV, 1903, págs. 147-178.
16. ERRERA, Isabelle: *Musées Royaux du Cinquantenaire. Catalogue d’Étoffes anciennes et modernes*, Bruxelles, 1927.
17. KENDRICK, Albert Frank: *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*, London, Victoria & Albert Museum, 3 vols, 1920-1922.

18. PFISTER, Rodolphe: *Tissus coptes du Musée du Louvre*, Paris, Ernst Henri, 1932.
19. COX, Raimond: “Essai de classement des tissus coptes”, en *La revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXIX, Paris, 1906, págs. 417-432.
20. DILLMONT, Thérèse de: *Motifs de broderie copte*, Dornach (Alsacia), 1929 (1891).
21. DU BOURGUET, Pierre: *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes I*, Paris, Musées Nationaux, 1964. Sistematiza el estudio de las distintas técnicas.
22. WESSEL, Klaus: *Christentum am Nil. Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung “Koptische Kunst”*, Essen, Villa Hügel, 1963 ; WESSEL, Klaus: *L'art copte*, Bruxelles, Meddens, 1964.
23. DE MOOR, Antoine: “La datation des textiles coptes”, en BRUWIER, Marie-Cécile: *Égyptiennes. Étoffes coptes du Nil*, Mariemont, Musée Royal de Mariemont, 1997, págs.107-109.
24. El sistema de datación del C14 fue desarrollado por el equipo del Profesor Lybby en la Universidad de Chicago en la segunda mitad de los años 40. El método convencional exigía una cantidad de muestra significativa que permitiera las mediciones de la radiación emitida por desintegración, pero a partir de 1977 se desarrolla la nueva técnica de datación AMS que reduce el tamaño de la muestra utilizada a menos de un centímetro.
25. DU BOURGUET, Pierre: “Carbonne 14 et Tissus coptes”, en *Bulletin des Laboratoires du Musée du Louvre*, nº 2, págs. 57-59.
26. DE MOOR, A. (1997) op. cit., p. 108.
27. VAN STRYDONCK, M., VAN DER BORG, K. y DE JONG, A.: “The dating of Coptic textiles by radiocarbon analysis” en DE MOOR, A. (1993) op. cit., págs. 65-71.
28. Los análisis de C-14 se han realizado en los laboratorios Beta Analytic Inc. de Miami (EE.UU).
29. RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2003), op. cit., págs 408-410; VAN STRYNDOCK, M., DE MOOR, A. y BÉNAZETH, D.: “C-14 dating compared to art historical dating of Roman and Coptic textiles from Egypt”, en *Radiocarbon*, vol. 46, nº 1, 2004, págs. 235-238.
30. VAN STRYNDOCK, M., DE MOOR, A. y VERHECKEN-LAMMENS, C.: “Radiocarbon dating of a particular type of Coptic woollen tunics”, en *Coptic Studies on the threshold of a New Millennium, Orientalia Lovaniensia Analecta*, 2004, págs. 1425-1456; VAN STRYNDOCK, M., DE MOOR, A. y BÉNAZETH, D. (2004), op. cit., págs. 239-240; PRITCHARD, F. (2006) op. cit., p. 16.
31. RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2003), op. cit., págs. 498-501.
32. BRUWIER, M.C. (1997) op. cit., págs. 206-208; PRITCHARD, F. (2006), op. cit., p. 16.
33. MAN-15.077 y 16.226. Según informes de Enrique Parra, que ha utilizado para detectarlo el reactivo Sweitzer, que diferencia el cáñamo del lino.

34. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: “Los tejidos coptos del MNAD. I”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. 11, Madrid, UCM, 2001, págs. 25-26, figs. 6-7.
35. Los análisis de TLC han sido realizados por Andrés Sánchez en Arte Lab. (Madrid). Los de HPLC han sido realizados por Enrique Parra, investigador del proyecto y por Ángela Arteaga, del IPCE, que ha colaborado como EPO.
36. CARDON, Dominique: *Le monde des teintures naturelles*, Paris, Belin, 2003, p. 31.
37. HOFMANN-DE KEIJZER, R. VAN BOMMEL, M.R., DE KEIJZER, M.: “Coptic textiles: dyes, dyeing techniques and dyestuff analysis of two textile fragments of the MAK Viena”, en DE MOOR, Antoine y FLUCK, Cécilia: *Methods of dating ancient textiles of the 1st millenium AD from Egypt and neighbouring countries*, Tielt (Bélgica), 4th meeting of the study group “Textiles from the Nile Valley”, Lanoo, 2007, p. 228.
38. VERHECKEN, André: “Relations between age and dyes of 1st millinnium AD textiles found in Egypt”, en DE MOOR, A. y FLUCK, C. (2007) op. cit., p. 210.
39. PFISTER, Rodolphe : “Teinture et alchimie dans l’Orient hellénistique”, en *Seminarium Kondakovianum*, 7, 1935, p. 84. VERHECKEN, A. (2007) op. cit., págs. 208 y 210.



**Ilustraciones:**



1. Orbiculus con decoración geométrica, 40-250 d.C. (fecha calibrada), tafetán, tapicería y lanzadera volante, púrpura obtenido por mezcla de índigo y granza, 60x28.5 cm., Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 13.963.



2. Fragmento de tejido con orbiculus con decoración geométrica, 250-420 d.C. (fecha calibrada), tafetán, tapicería y lanzadera volante, 31 x 23 cm., Valencia, Museo Nacional de Cerámica, 1.710.



3. Fragmento de tejido con motivos policromos, siglos III-V d.C. tafetán y técnica de bucle, Valencia, Museo Nacional de Cerámica, 529.





4. Frontal de túnica con danzarines, 440-640 d.C. (fecha calibrada), tafetán, tapicería y lanzadera volante, 115 x 74,5 cm., Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, CAS-1.



5. Fragmento de colgadura con motivos florales, 300-400 d.C. (fecha calibrada), tafetán y tapicería, tafetán de lino teñido con gualda, 145 x 130 cm., Montserrat, Museo del Monasterio, MMM-2



6. Orbiculo con escenas veterotestamentarias, 700-900 d.C. (fecha calibrada), tafetán, tapicería y lanzadera volante, verde obtenido por la mezcla de gualda e índigo, 27 x 29,5 cm., Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 13955.





7. Clavus con escenas nilóticas, siglos VIII-IX d.C., tafetán, tapicería y lanzadera volante, 38,5 x 10,5 cm., Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 13960.



8. Fibra de lana, el color púrpura se obtiene por la torsión de un hilo índigo junto con otro granza. Detalle de la il. 7.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## L'evolució dels interiors del tombant del segle XIX al XX a través dels mosaics hidràulics de la Casa Escofet

Maribel Rosselló Nicolau  
Universitat Politècnica de Catalunya

### **Resumen**

En la comunicació que presentem ens proposem mostrar, posant en paral·lel els interiors de l'arquitectura de l'habitatge al voltant del canvi de segle XIX al XX i la producció de mosaics hidràulics de la Casa Escofet entre 1886 i 1916, els valors que s'esmercen en aquests interiors i el debat entorn a la qualitat artística de la producció industrial que caracteritza aquest període.

### **Abstract**

*In the communication that we are presenting we draw a parallel between the interior design of houses in the late nineteenth and early twentieth century and the production of encaustic cement tiles by Casa Escofet from 1886 to 1916 in order to discuss the high artistic quality of these interiors and of industrial output in the period.*

En la comunicació que presentem ens proposem mostrar, posant en paral·lel els interiors de l'arquitectura de l'habitatge al voltant del canvi de segle XIX al XX i la producció de mosaics hidràulics (1) de la Casa Escofet (2), els valors que s'esmercen en aquests interiors i el debat entorn a la qualitat de la producció industrial que caracteritza aquest període.

Ens cenyim al període comprés entre 1886, l'any en que es funda la Casa Escofet, i 1916, any en que la Casa Escofet publica dos catàlegs, un que segueix la línia dels catàlegs anteriors i l'altre que mostra uns models completament nous. Per tant, són uns límits que ens marca la producció de la empresa i que ens permeten copsar els canvis formals que es donen durant aquests anys.

La visualització dels models més significatius de cada un dels catàlegs, tan els que són nous com els que es mantenen, ens proporciona un escenari excepcional per a argumentar els valors presents en els interiors del tombant del segle i la seva evolució, així com la seva imbricació en les corrents del pensament arquitectònic europeu de l'època.

A més, la producció dels mosaics hidràulics ens permet reflexionar entorn a la qualitat artística i la riquesa de la producció industrial en un moment de fort creixement de la ciutat. Per aquest motiu hem estructurat el text en dues parts. En la primera estudiem l'evolució dels interiors i el seu paral·lelisme amb els models de la Casa Escofet. En la segona part plantejem el debat de la producció industrial i el paper que juga la Casa Escofet en aquest àmbit.

## **1. Evolució dels interiors en el tombant del segle i els canvis en els models de la Casa Escofet**

A partir de les dècades centrals del segle XIX, l'habitatge de l'alta burgesia barcelonina esdevé reflex de la posició adquirida per una classe social que s'ha enriquit arran de la seva participació activa en el desenvolupament econòmic. L'interior de l'habitatge els permet mostrar que, alhora que s'ha produït un enriquiment econòmic, es va accedint a un món cultivat, sensible a les arts, a la moda i a les normes del gust. El luxe i l'enriquiment es palesen a partir del joc d'estímuls sensorials i de la presència en les estances d'objectes evocadors de la nova sensibilitat cultural i de la personalitat dels que hi viuen. Cap a final de segle la valoració de l'experiència sensible s'incrementa i adquireix una força esclatant. El joc cromàtic es fa més intens, els estímuls lumínics i tàctils es reforcen i es multipliquen. Aquests estímuls els proporciona tot l'arranjament de l'estança, des dels paviments, les cortines i el mobiliari, fins als objectes i els records que, alhora que proporcionen referents sensorials, tenen un marcat caràcter autobiogràfic.

Els interiors del final del període que estudiem, la primera i la segona dècada del segle XX, incorporen un nou valor, el confort. Alhora que el prestigi social, també es busca una millor qualitat de vida quant a lluminositat, assolellament i comoditat. La sensibilitat, la subjectivitat i la cultura també estan vinculades a la idea del confort. Les classes altes que ja no són als palaus sinó als pisos principals, també busquen la

qualitat de la vida familiar, l'espai íntim i còmode que permeti una certa llibertat personal. Ens trobem amb unes residències que han abandonat la rigidesa del palau per donar cabuda als valors que, cada vegada més, s'associen amb l'habitatge.

Francesc Rogent i Pedrosa, en el seu llibre *Arquitectura Moderna* (3), exposa implícitament aquests nous valors en descriure la Casa Simon: «*Tiene de palacio este edificio el refinamiento de lujo así en su construcción como en su mobiliario, cual puedan desearlo las grandes viviendas patricias; mas en cuanto a sus dimensiones, al aspecto de intimidad que se origina de su construcción, podría con más justicia calificársele de chalet, en la acepción con que hoy se admite esta palabra aplicada a la construcción urbana*».

A poc a poc, es van estenent a tot l'habitatge uns valors que inicialment només els trobem en les estances més estrictament privades. Es va diluint la exuberància sensorial, per sobre de l'expressivitat s'imposa la voluntat d'uns espais còmodes i confortables on els qui habitin s'hi trobin bé i protegits de l'exterior. L'habitatge ja no és només aquell lloc per evidenciar la posició social, sinó un lloc per a la intimitat de la vida personal i familiar. Aquells interiors plens de marques, records i estímuls són cada vegada més buits i més blancs. Ara, entre la primera i segona dècada del segle XX, ens trobem amb uns interiors que, per una banda, van integrant cambres i estances especialitzades dedicades a la higiene i a la cura personal. I, per altra banda, responen a la nova sensibilitat menys retòrica, més convençuda de que la urbanitat pressuposa la contenció de l'expressió subjectiva, l'home modern és objectiu. Aquesta nova sensibilitat és reactiva davant de les expressions modernistes que es veuen individualistes, elitistes i fruit d'una moda efímera desvinculada de la tradició.

### **El paper dels terres dins d'aquests interiors**

A les cases benestants fins als anys setanta del segle XIX, el paviment s'entenia, majoritàriament, com una superfície estrictament funcional. Les catifes d'hivern i d'estiu eren les que donaven calidesa i confort a l'estança. El tipus de paviment més generalitzat és el ceràmic, fins i tot en salons i sales rellevants. És encara habitual cobrir completament els terres amb catifes i estores per proporcionar color i riquesa.

Tot i així, podem afirmar que en aquesta dècada s'inicia un procés que porta a donar al paviment els valors que fins aleshores només proporcionava la catifa. El paviment ja no només s'entén des del criteri d'estricta funcionalitat sinó que es comencen a valorar els seus aspectes formals i qualitatius.

En aquest sentit és exemplificadora l'evolució, en aquest aspecte, de l'arquitecte Elies Rogent (1821-1897). En el plec de condicions de dues de les seves cases, la Casa Almirall (1870-1871) i la Casa Albà (1872-1876), especifica que el paviment ha de ser ceràmic i que s'han de col·locar llistons, coincidint amb el paviment, al perímetre de les habitacions per clavar-hi les catifes. El paviment que proposa segueix sent estrictament funcional.

La documentació que hem pogut consultar ens permet veure que durant el procés de construcció de la



Casa Albà la proposta inicial del projecte es modifica i els terres de les habitacions principals incorporen jocs cromàtics i motius geomètrics. .

L'arquitecte entra en contacte amb l'empresa de Miquel Nolla i Bruixet (Reus 1815-Meliana 1879) i modifica el paviment inicial per un altre amb un cert joc geomètric i de tres tintes. En aquest sentit és molt rellevant la carta que escriu l'industrial Miquel Nolla a Elies Rogent on li retreu la senzillesa dels models que ha encarregat per a la Casa Arnús al Passeig de Gràcia (1868-71) i li esmenta la qualitat cromàtica i de models que ha posat a punt la seva fàbrica.

El nou paper dels terres s'ha assumit plenament a finals dels anys vuitanta: en aquests moments el canvi es fa plausible i es generalitza. Els paviments més habituals que trobem en els interiors de finals de segle semblen catifes. Són de colors intensos, de dissenys complexos i atapeïts. Cada una de les estances té un motiu central, una sanefa que l'envolta i l'emmarca, i una faixa perimetral que acaba de cobrir tot el terra. Respecte al moment anterior, s'ha donat un canvi molt significatiu. La catifa que cobreix tota la superfície és el mateix paviment, que es capaç de proporcionar la riquesa sensorial requerida. El paviment esdevé una metàfora de la catifa tèxtil.

Aquesta disposició no és casual. A mitjans de segle XIX, Gottfried Semper (1803-1879), arquitecte alemany que elabora una de les teories arquitectòniques que més influeix en el conjunt de l'arquitectura europea, planteja l'origen tèxtil del tancament de l'espai arquitectònic. En aquest sentit la catifa i, en el seu lloc, el paviment són una representació metafòrica i mimètica d'aquesta idea. A més, aquests terres, entesos com a catifes, contribueixen a l'increment d'estímuls sensorials que, tal com hem comentat, caracteritzen els interiors de finals de segle.

Però, tal com la sensibilitat dels interiors es va transformant en les primeres dècades del segle XX, també variarà la definició dels terres. Es va deixant, a poc a poc, la voluntat de fer dels terres una representació mimètica de la catifa, a poc a poc desapareixen les sanefes i les faixes que encerclaven cada una de les estances. Els motius ornamentals esdevenen més senzills i els colors es fan més càlids i més lluminosos. Cada vegada són més freqüents els terres continus que traspassen d'una estança a una altra. Uns terres que s'adiuen als nous valors d'ordre i d'intimitat, i als nous referents culturals vinculats a la mediterrània que es van afirmant en els interiors d'aquest moment.

Com ja s'ha vist, la sensibilitat que defineix aquests interiors és menys retòrica, defuig dels excessos modernistes i busca en la tradició mediterrània, popular i clàssica els seus referents. Els colors càlids, els dibuixos senzills i de poca varietat cromàtica s'hi adiu plenament.

Aquest recorregut que hem traçat a través dels interiors i de l'evolució dels terres també es fa plausible a partir de l'observació i l'estudi dels diferents catàlegs de mosaics hidràulics editats per la Casa Escofet durant aquests anys. Per tal de poder copsar-ho a continuació exposem quins són els diferents catàlegs i les seves característiques.

## L'evolució dels valors a través dels models presents en els diferents catàlegs d'Escofet entre 1886 i 1916.

Durant aquests anys tenim constància que es publiquen onze catàlegs, dels quals n'hem localitzat nou :

Primer catàleg (no localitzat).

Segon catàleg (no localitzat).

*Álbum artístico* 1891. Període Escofet Fortuny

*Álbum general Escofet Tejera y Cía S. en C.*, Barcelona, Madrid, Sevilla, s. d., es publica amb posterioritat a 1895.

Escofet Tejera, *Álbum - Catalech* núm. 6, Barcelona, 1900.

*Álbum Escofet y Cía, S. en C.*, núm. 7, Barcelona, 1904.

*Mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, núm. 7, Barcelona, 1908.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, catàleg núm. 7, Barcelona, 1912.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía S. en C.*, catàleg núm. 7, Barcelona, 1913.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, catàleg núm. 7, Barcelona, 1916.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, catàleg núm.9, Barcelona, 1916.

En el conjunt dels catàlegs hem de diferenciar, per una banda, els que es publiquen inicialment, el de 1891 i el posterior la 1895, per l'altre el de 1900 que constitueix una proposta singular, i finalment els que es publiquen a partir de 1904.

Els dos primers són prou diferents entre sí com perquè ens porti a pensar que l'empresa no te encara un plantejament de col·lecció. El primer te un format horitzontal i una organització diferent a tots els altres. El posterior a 1895 és de format vertical, la qual cosa serà habitual a partir de 1904. Els paviments es presenten un per pàgina, exceptuant els bàsics. D'un catàleg a altre es mantenen alguns models, alguns dels quals són vigents més enllà de 1916.

El catàleg de 1900 és un excepció en tots els aspectes, tan des del punt de vista de format com dels models que s'hi presenten, cap d'aquests models apareix en catàlegs posteriors. A més, tots els models d'aquests catàlegs estan fets amb rajoles de 15x15cm, en canvi en els altres quasi bé sempre són de 20x20cm.

A partir del catàleg de 1904 trobem un plantejament comú, d'un catàleg a l'altre es manté el format i la composició. Es van repetint alguns dels models, els que tenen més acceptació, i se n'incorporen de nous.

El conjunt dels catàlegs és un exemple molt significatiu de com evolucionen les formes i els gusts en aquests anys. Resseguint cada un d'aquests catàlegs podrem anar mostrant aquests canvis.

### *Álbum artístico* 1891. Període Escofet Fortuny

Els mosaics recollits en aquest àlbum són, majoritàriament, de dissenys força complexos, molts recorden dibuixos tèxtils d'inspiració oriental. Abunden els jocs geomètrics i encadenats, i els motius d'inspiració mudèjar.

Una part significativa dels models són signats per Josep Pascó (il. 1) que treballa de manera continuada per a la Casa Escofet. L'altre artista que col·labora amb aquest catàleg és Alexandre de Riquer.

La majoria dels mosaics signats per Josep Pascó són de colors terres, els ombres i ombres torrats hi són molt presents, un to que és extensible, amb algunes excepcions, al conjunt del catàleg. Els dissenys de Riquer mostren una més gran diversitat cromàtica.

Un dels mosaics més singular és el de les fulles de margalló signat per Josep Pascó, hi ha una clara referència a la reixa de la Casa Vicenç.

En aquest catàleg trobem alguns mosaics que simulen una falsa perspectiva, aquesta és una pràctica que, com veurem més endavant, en la crítica artística de l'època es demana de deixar de banda ja que es considera una composició inadequada per a un terra.

*Álbum general Escofet Tejera y Cia S. en C.*, Barcelona, Madrid, Sevilla, s. d., es publica amb posterioritat a 1895.

Aquest catàleg, respecte a l'anterior, ens permet conèixer els models nous, saber cap a on apunten les tendències més noves. Però alhora, podem veure quins són els models que es mantenen des del catàleg anterior, per tant, constatar quins són els que tenen més acceptació.

Alguns dels models de Josep Pascó fan fortuna i es produeixen durant tot el període que estudiem. També es dona el cas que alguns dels mosaics que en el catàleg anterior eren molt secundaris ara s'emmarquen amb una sanefa i una faixa.

Pel que fa als mosaics nous són molt freqüents els que el dibuix es compon a partir d'una sola peça combinada de quatre en quatre.

En el conjunt del catàleg la gamma cromàtica respecte a l'anterior és més àmplia i s'han deixat de banda els dissenys més complexos. Podem afirmar que, en general, respecte al catàleg anterior, bona part dels mosaics són d'un disseny menys complex però alhora és més contundent pel que fa a la composició i al color.

Es fa palès la presència de mosaics d'inspiració naturalista, en algun cas amb una forta coincidència en els models d'inspiració en la natura que presenta Owen Jones en la seva gramàtica (4).

Escofet Tejera, *Álbum - Catalech* núm. 6, Barcelona, 1900

Aquest és un catàleg excepcional en el conjunt de la producció de la Casa Escofet. És d'un format apaïsat i molt més gran que els altres. Tots els models, excepte un, són signats. Com a catàleg no incorpora els paviments més senzills que produeix la casa ni, tampoc, aquells que són d'àlbums anteriors i tenen èxit. Per altra banda, cap dels models que aquí es presenta es recull en un catàleg posterior. És molt probable que aquest catàleg sigui un encàrrec concret per a presentar l'empresa en una fita internacional com potser l'Exposició Universal de París de l'any 1900.

*Álbum Escofet y Cía, S. en C.*, núm. 7, Barcelona, 1904.

Aquest àlbum dona continuïtat a la producció de la casa des del catàleg del període Escofet Tejera. Per una banda hi trobem recollits els mosaics més senzills, els monocroms i bicromats que ja hi eren als dos primers. Alguns dels que en catàlegs anteriors eren continus ara apareixen encerclats per una sanefa i una faixa, també es fan variacions sobre models anteriors.

Els dissenys dels models nous són molt significatius de com evolucionen els gustos, bona part d'aquests mostren una clara vinculació a les formes que en aquests moments triomfen a Europa, les formes ondulades i sinuoses de *l'art nouveau* internacional. En aquest catàleg s'han deixat de banda els models més historicistes o d'inspiració mudèjar. El joc geomètric complex de catàlegs anteriors aquí dona pas a models més lleugers conformant efectes òptics.

*Mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, núm. 7, Barcelona, 1908.

Aquest catàleg, des del punt de vista cromàtic apunta cap una més gran presència dels colors càlids i clars. El conjunt dels models és més lluminós encara que no és la tendència comú a tots els models. Els ocres i grocs predominen en bona part dels dissenys.

Des del punt de vista del dibuix podem veure com, per una banda, encara hi trobem una presència significativa de models amb un motiu ornamental complex, en els que el dibuix s'obté a partir del joc de quatre peces molt treballades. Però, al costat d'aquests ens trobem amb uns altres models nous en els que el motiu ornamental s'obté a partir del joc d'una sola peça, conformant uns paviments més nítids menys pretensiosos.

Volem remarcar la presència de dos models que trenquen amb la composició que ha manat durant

aquests anys, la conformada per un motiu de fons, una sanefa i una faixa. Es tracta del paviment de Joan Rubio i Bellver que trenca aquests límits molt subtilment, i del model proposat per Antoni Gaudí en el que ja es prescindeix de la composició habitual.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, catàleg núm. 7, Barcelona, 1912.

El canvi cromàtic i de disseny que hem començat a apuntar en el catàleg anterior aquí s'està confirmant. Però hem de tenir en compte que aquest canvi es dona només en els models nous i que persisteixen models que es produeixen des de 1891 i que mantenen les seves pautes formals. A través d'aquests catàlegs podem veure com la Casa Escofet concilia els models fets des de sempre i que probablement tenen un públic fidel que els segueix comprant, i els models que són afins a les noves tendències.

En aquest catàleg hi ha un procés de simplificació de dibuix, també en aquells que es conformen a partir de quatre peces, ara són dibuixos més nets. En bona part dels models nous es remarca menys la diferència entre fons i sanefa, tendeix a ser el mateix motiu mínimament canviat.

Els colors dominants són els ocres i verds terres. Alguns dels nous signats són bicromats o fan servir una paleta de colors molt limitada.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía S. en C.*, catàleg núm. 7, Barcelona, 1913.

Aquest catàleg és una nova edició, amb petites modificacions, del de 1912. El gruix de la col·lecció és manté i només s'afegeixen tres models nous, un dels quals està signat per Antoni Saló. Aquests nous dissenys insisteixen en els canvis formals que ja s'han iniciat en els dos catàlegs anteriors. La paleta de colors és poc variada, tots tres estan dins la gama cromàtica dels verds terres. La composició s'ha fet més senzilla sobretot en el model proposat per Saló. En canvi, en els dos no signats es presenta una sanefa molt rica i diversa respecte al fons.

*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, catàleg núm. 7, Barcelona, 1916.

Aquest és un moment molt interessant i, de fet, central per a nosaltres alhora de plantejar la comunicació. L'any 1916 la Casa Escofet edita dos catàlegs, el primer és una nova edició del número 7. El segon, com veurem després, canvia de numeració i tots els models són nous.

Entenem aquest catàleg com una síntesi de la trajectòria de l'empresa des dels seus inicis fins al 1916, com si es fes un estat de qüestió en el moment en que l'empresa es proposa un canvi de línia. És un catàleg que recull tots aquells models anteriors acceptats per als clients i significatius per a la casa. Només hi ha un model nou, de Rafel Masó en blanc i negre. Podríem dir que és la síntesi del període modernista amb tots els seus matisos i variants que s'han anat donat al llarg de vint anys.



*Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C.*, catàleg núm.9, Barcelona, 1916.

Com hem dit abans, el mateix any 1916, la Casa Escofet edita l'àlbum número 9 en el que tots els models són nous, només comparteix amb l'altre el model de Masó però aquí és en tons verds.

El catàleg número 9 ens mostra com s'ha fet palès un canvi de gust, tant que des de l'empresa es veu convenient assumir una producció que sigui sensible a les noves tendències.

Tots els canvis encetats en els tres catàlegs anteriors aquí s'han assumit plenament tan des del punt de vista cromàtic com de motiu ornamental. A més dels ocres i colors lluminosos ara hi ha diversos models en que el blanc juga un paper important.

En molts models s'ha deixat de banda la composició a partir d'un motiu de fons, una sanefa i una faixa. Són freqüents els paviments continus signats per a artistes de renom, en una clara aposta per un altre plantejament formal (il. 2).

A través d'alguns dels paviments, com un altre de Masó, podem entreveure una mirada cap a motius propis de l'arquitectura vernacular en aquests moments en alça per la mirada noucentista. També hi trobem models inspirats en la tradició clàssica com el de R. Puig i Gairalt.

Després de l'estudi i anàlisi de cada un dels catàlegs ens interessa concloure emfatitzant dues qüestions: en primer lloc, evidenciar la riquesa de la producció de la Casa Escofet que permet visualitzar el pas del modernisme al noucentisme. A partir d'un material tan concret com és el paviment podem resseguir l'evolució estilística del període.

En segon lloc, demostrar la fortalesa que ja tenien al 1916 les formes noucentistes. El fet que una empresa produeixi una col·lecció completament imbricada en les noves formes ens indica que hi havia una certa demanda al mercat. Això vol dir que aquesta corrent ja està prou arrelada i que, malgrat les formes modernistes s'allarguen més enllà d'aquesta data, coexisteixen les dues sensibilitats.

Mostrada i estudiada l'evolució dels interiors i la seva relació amb la producció d'Escofet, continuarem la comunicació en la segona qüestió que volem analitzar: la qualitat dels dissenys i el debat entorn a la producció industrial que es produeix en aquests anys. Aquí també la Casa Escofet ens serveix de referent.

## 2. Debat a l'entorn de la qualitat de la producció industrial. Artistes i arquitectes entren en el procés de disseny

A finals del segle XIX, la urbanització dels nous eixamples permet fer un gran nombre d'habitatges per a un ventall social més ampli, fet que coincideix amb la generalització de la valoració de l'habitatge. La voluntat de fer de l'habitatge un referent de la família i de la posició social adquirida ja no és només exclusiva de les classes altes. La petita i mitjana burgesia, professionals lliberals, intel·lectuals i artistes, també volen gaudir dels valors associats a l'habitatge.

En aquest sentit, és molt clarificador l'exemple de la novel·la *Desil·lusió* de Jaume Massó i Torrents. Un dels personatges d'aquesta novel·la, Maria Bruguera, dedica un any a triar el mobiliari, el paper i les tapisseries de la seva habitació. Per a aquest personatge, la qualitat, la sensibilitat, les satisfaccions sensorials que proporciona l'habitatge són tan importants com per a les classes altes. El que canvia dels uns respecte als altres són els mitjans.

Aquesta situació suposa la posada a punt de sistemes de producció que proporcionen un ampli ventall de solucions, des de la gran categoria fins a les més assequibles. És a dir, cal fer servir solucions estandarditzades, sense renunciar als valors expressius.

En les dues últimes dècades del XIX emergeix una indústria amb una forta capacitat d'experimentar i de posar a punt nous materials. L'enginy d'alguns industrials i la seva capacitat de buscar arreu novetats i noves patents posen a l'abast de l'arquitectura nous materials i noves tècniques o bé n'actualitzen d'altres d'existents, com ara paviments, papers pintats, teixits, etc.

Un dels problemes amb què topa bona part de la producció mecanitzada dels anys seixanta i setanta del segle XIX és la baixa qualitat formal dels objectes que proporciona. La facilitat de producció i l'accés a nous materials no sempre van acompanyats d'un tractament formal adequat. La majoria de vegades es reproduïen mimèticament els objectes produïts fins aleshores de manera artesana. Però ara, com que el procés no és tan costós i es poden aconseguir diferents acabats amb gran facilitat, la indústria té una actitud poc crítica i poc discriminatòria en l'ús de la capacitat productiva.

La dificultat que es constata, en un primer moment, és la poca qualitat artística dels dissenys. Algunes fàbriques que produeixen mosaics hidràulics o papers pintats, entre altres, ofereixen uns models en què la qualitat del dibuix, el tractament del color i les combinacions cromàtiques són deficientes. D'aquí vénen els retrets que fan els crítics d'art en acudir a les diferents exposicions i mostres. A l'Exposició Universal de 1888 a Barcelona Pablo de Alzola (5) qüestiona la qualitat dels papers pintats produïts a Espanya. També esmenta que la primera casa que produeix mosaics incrustats al foc, Àngel Anchisi, d'Arenys de Mar, presenta uns models poc reeixits malgrat la qualitat del material.

L'exigència formal de materials com paviments, papers pintats, etc. és que el disseny sigui de qualitat, tant el dibuix com el tractament del color, i que s'adeqüi a la funció. Si es tracta d'un disseny per a paviment, s'han de tenir en compte que s'ha de trepitjar. S'han d'evitar efectes òptics que puguin fer la

impressió d'inestabilitat, o motius figuratius, animals o persones, per estalviar la percepció desagradable que pot ocasionar trepitjar-los. En aquest sentit, són interessants les recomanacions que fa Charles Blanc (6). Per Blanc, en la decoració dels terres hi ha tres coses essencials: la desigualtat real o aparent dels materials emprats, el predomini d'un color i la divergència de les juntes. Les peces han de ser diferents per dir coses als ulls. La perspectiva i la figura humana són poc adequades.

A Catalunya la preocupació sobre la qualitat dels models i dels dissenys de la producció industrial es present tant en els àmbits dels organismes que aglutinen els industrials, com l'Ateneu Barcelonès i el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, i les publicacions especialitzades, com entre els intel·lectuals i artistes. Alguns d'aquests aporten propostes concretes, com Lluís Rigalt (7) i Josep de Manjarrés (8); d'altres esperonen les administracions i els mateixos industrials a emprendre diferents iniciatives per canviar la situació. Entre aquests hi ha les propostes de Salvador Sanpere i Miquel, molt properes a les empreses a Anglaterra. Aquesta proposta corregeix la situació a partir de la millora de l'ensenyament artístic, de l'organització d'exposicions i la creació de museus. En la conferència duta a terme el 1888 (9) també s'afegeix la necessitat de publicar una gramàtica de l'ornament.

A través de la bibliografia (10) podem copsar que la proposta de creació de museus és molt costosa i lenta. Es fan diferents exposicions; la primera d'arts decoratives a Espanya és de 1880, a Barcelona, a més de l'Exposició Universal de 1888, la de 1892 i la de 1896 van posar sobre la taula el nivell artístic de la producció industrial catalana i espanyola.

Pel que fa a la formació, s'emprenen diverses iniciatives; l'any 1894 es crea el Centro Artístico de las Artes Decorativas per a la formació artística dels seus membres, i a més des de Llotja i des de l'Escola d'Arquitectura també es fan diferents propostes.

Per altra banda, tenim constància d'alguns llibres de models que, si bé no són gramàtiques nacionals, busquen proporcionar dissenys concrets per a la indústria. Ginés Codina i Sert publica "*Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*" a l'entorn de 1888 (11); proporciona models per a papers pintats, pintures i teixits. L'any 1897 es publica l'obra dirigida per Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch, el cinquè tom és *La ornamentación*, realitzat per Federico Cajal Pueyo (12). S'assembla molt a la gramàtica d'Owen Jones, de fet hi ha làmines idèntiques.

No sabem les conseqüències directes o immediates d'aquestes iniciatives, però sí que podem afirmar que creen un estat d'opinió que porta als industrials a incorporar artistes reconeguts al procés de disseny. Un exemple és el de la casa de material ceràmic J. Romeu Escofet, al catàleg de 1898 fa servir el fet d'haver incorporat un director artístic com un argument publicitari, de reclam. La millora formal per a moltes indústries es concreta en la incorporació d'artistes o arquitectes per tal de que siguin aquest els autors dels models. D'aquesta manera se supera el disseny anònim fet des de la indústria que a vegades assumien persones sense una preparació adequada.

En el moment en que els artistes i els arquitectes són els autors dels dissenys, aquests van assumint els reptes i les expectatives formals que se'ls hi exigeix. En aquest sentit és molt significativa la quantitat i la

diversitat d'artistes que col·laboren amb la Casa Escofet durant els anys en els que centrem la comunicació. La relació dels artistes que són autors dels dissenys dels mosaics ens permet constatar la voluntat de la Casa Escofet per aconseguir uns models de qualitat.

Al catàleg de l'any 1891 hi col·laboren Josep Pascó i Alexandre de Riquer.

A l'editat posteriorment al 1895 hi ha mosaics signats per Joan Fabré i Oliver, Josep Triadó i J. Mario López, a més de Josep Pascó que col·labora de manera continuada amb l'empresa.

La relació d'artistes i arquitectes que treballen en el catàleg de 1900 és extraordinària i ens mostra per on passava en aquest moment el reconeixement artístic. Es tracta (seguint l'ordre dels models dins el catàleg) d' Enric Moya, J. Mario López, Carles Pellicer, Alexandre de Riquer, Josep Pascó, Jeroni F. Granell, Antoni Rigalt, Martín Almiñana, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Josep Fabré i Oliver, Antoni Gallissà, Arturo Mélida, Josep Puig i Cadafalch, J. Font i Gumà i Tomàs Moragas.

En el catàleg de 1904 s'incorporen nous models dissenyats per Joan Fabré i Oliver, M. Culell, J. Font i Gumà, a més de Josep Pascó.

L'any 1908 col·laboren amb la casa Escofet: Bonaventura Bassegoda, Enric Sagnier, Antoni Gaudí, Joan Rubió i Bellver i també de Josep Pascó.

L'any 1912 trobem models nous d' Enric Moya, Jeroni Martorell, Josep M<sup>a</sup> Pericas, Miquel Massot.

Al 1913 hi ha un model nou d'Antoni Saló.

A l'edició de 1916 del catàleg número 7 només hi ha un model nou el de Rafel Masó. En canvi, al catàleg número 9 de 1916 hi col·laboren un ampli nombre d'artistes com són Lluís Muncunill, Rafel Masó, Antoni Saló, Manuel Gausa i Raspall, Bonaventura Bassegoda, Pedro J. Bassegoda amb Ramon Pallejà, R. Puig Gairalt, J. Ràfols i s'hi afegeix el de Sagnier ja present el 1908.

En definitiva, la relació de tots aquests artistes palesa la qualitat formal dels paviments produïts per la Casa Escofet. Permeten elevar la qualitat artística de la producció sistematitzada. Alhora que, a més de fer un producte industrialitzat de qualitat, s'obté un material que també potser considerat exclusiu, de gran categoria. És a dir, que també sigui vàlid per a espais excepcionals.

## Notas

1. El mosaic hidràulic es conforma a partir de rajoles de morter de ciment hidràulic emmotllades i premsades, normalment quadrades de 20 centímetres de costat (però també n'hi ha de més petites i de més grans i de formes poligonals diverses), amb un acabat llis, jaspiat o fent un dibuix que cobreix tota la superfície d'una estança.

Les diferents peces poden anar conformant un paviment continu, en el sentit que una mateixa composició cobreix tota la superfície. Són paviments fets a base de dues o tres peces, a vegades de forma, dimensió i color diferents, de manera que es van combinant per formar un dibuix. Són normalment els més senzills i són presents a pràcticament tots els catàlegs que hem consultat.

Per altra banda, també són molt habituals els paviments que es componen per a cada estança, a partir d'un dibuix de fons, d'una sanefa i d'una faixa. Les rajoles de fons són les que ocupen la part central de l'estança; pot ser una mateixa que es va repetint o a partir de combinacions de diferents rajoles. Les rajoles de la sanefa normalment fan un dibuix diferenciat que permet encerclar l'estança. Les rajoles de la faixa són llises, van des de la sanefa fins a la paret, cosa que permet encaixar el dibuix o assumir les irregularitats de l'estança. És una disposició de peces que conforma un dibuix per a cada estança.

2. La Casa Escofet es funda l'any 1886, els socis fundadors són Jaume Escofet i Teòtim Fortuny. És un moment de forta expansió a Catalunya de les indústries vinculades a la producció de materials derivats del ciment. Jaume Escofet ha treballat anteriorment amb la Casa Orsolà i Solà i coneix el funcionament de la nova indústria de mosaic hidràulic. Des de bon començament viatgen a França, país on ha arrelat fortament aquesta indústria. D'allà arriben les premses, el ciment i els pigments necessaris per al funcionament de l'empresa Escofet Fortuny.

El febrer de 1888 entra un nou soci a l'empresa i es passa a dir Escofet, Fortuny y Compañía, S. en C. Durant aquest any 1888 l'empresa participa a l'Exposició Universal de Barcelona el que li valdrà el reconeixement dels crítics que veuen en la producció d'Escofet, respecte del conjunt d'indústries que produeixen mosaic hidràulic, una més gran atenció cap a la qualitat artística dels seus productes

A finals del mateix any 1888 es fa soci de l'empresa José Maria Tejera el que suposa una ampliació de capital i un augment de les expectatives de l'empresa. L'any 1891 obren una fàbrica a Madrid el que permet augmentar la producció i obrir mercats nacionals i internacionals per a l'exportació, sobretot cap a Amèrica llatina.

L'any 1895 es liquida la societat Escofet, Fortuny y Cía y es crea la societat Escofet, Tejera y Compañía. L'empresa agafa una nova embranzida i instal·la una fàbrica a Sevilla. S'inicia un període de producció molt variada de materials i productes derivats del ciment. Tot i així els mosaics hidràulics són centrals en la producció i en el prestigi de la casa.

L'any 1903 es ven la fàbrica de Madrid i, el 1904 en dissoldre's la societat Escofet, Tejera y Compañía la



fàbrica de Sevilla es queda només en mans de José Maria Tejera. L'any 1904 Jaume Escofet inicia una nova etapa creant la societat Escofet y Cía, S. en C. una etapa molt curta ja que Jaume Escofet mor l'abril del mateix any.

El novembre de 1905 es crea la societat E.F. Escofet y Cia, S. en C. les inicials que s'afegeixen al nom de l'empresa corresponen al nou soci, el gendre de la casa, Emili Fabré. Aquesta etapa és la més llarga fins aleshores, es manté fins a la mort d'Emili Fabré, l'any 1937.

3. ROGENT, Francesc: *Arquitectura moderna en Barcelona*, Barcelona, Parera i Cia Editors, 1897.

4. JONES, Owen: *Grammaire de l'ornement*, London, Bernard Quarich, 1868 [1856].

5. ALZOLA, Pablo: *El arte industrial en España*, Madrid, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 2002 [1892].

6. BLANCH, Charles: *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Librairie Renouard, 1882.

7. RIGALT, Lluís: *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984 [1857, 1859].

8. MANJARRÉS, Josep de: "Las artes industriales en las modernas exposiciones" en *Almanaque del Museo de la Industria para 1873*, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1872, págs. 125-128.

9. SANPERE, Salvador: "Las artes industriales" en *Ateneo barcelonés. Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de la Reinaxensa, 1889.

10. VÉLEZ, Pilar: "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives , de 1851 fins al modernisme" en *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994, págs. 20-29.

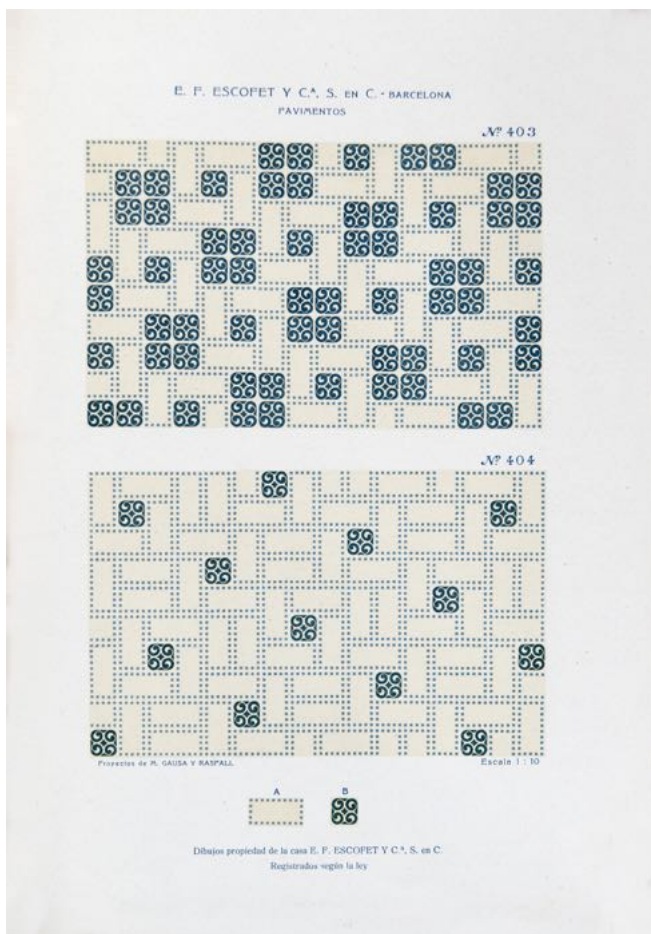
11. CODINA, Ginés: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, entorn 1888.

12. CAJAL, Federico: *Historia General del Arte. La ornamentación*, Barcelona, Editorial Montaner y Simon, 1897.

Ilustraciones:



1. Model de Josep Pascó per al catàleg Album artístic, 1891. Fotografia de Chopo, 2008. Model que representa molt bé el moment inicial del període que hem estudiat.



2. Model de M. Gausa i Raspall per al catàleg E.F.Escofet y Cia, S. en C., de 1916. Fotografia de Chopo, 2008. Model representatiu de la sensibilitat noucentista que emergeix en aquest catàleg.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Rememorar és avançar. “Un viatge pel túnel dels temps de l’art”

Núria Ruiz Comin

Associació per a l'Estudi del Moble

### Resum

A partir de la posada en escena de l'obra *La famiglia dell'antiquario* de Carlo Goldoni per Lluís Pasqual, farem un viatge pel túnel del temps de l'art, des de l'antiguitat fins els nostres dies, des de la comèdia d'Aristòfanes, fins els estereotips de Cindy Sherman passant per les màscares de la Commedia dell'Arte i la creativitat de gent com Watteau o Picasso. Aquesta obra ens permetrà alhora mitjançant la utilització d'un utensili, la cadira, reivindicar el mobiliari perquè aquest sigui valorat i considerat un Art Major, alhora que intentarem la recuperació de termes com “artefacte”, “atifell”, «*atuendo*», perquè en endavant sigui considerat com quelcom: fet amb art. Ho farem a partir de la utilització de la nostra memòria i la de tots els protagonistes de l'article per demostrar que rememorar és avançar.

### Abstract

*From the staging of the play *La famiglia dell'antiquario* by Carlo Goldoni managed by Luis Pasqual, we will make a trip through the tunnel of time of art, from the Antiquity to the present time, from Aristophanes' Comedy to Cindy Sherman's stereotypes, getting through the masquerades of Commedia dell'Arte and the creativity of people like Watteau or Picasso. This play will enable us, by using an utensil as it is the chair, to claim for the furniture to be valued and well considered, as a Great Art, trying at the same time the recovering of terms like “artefacte”, “atifell”, «*atuendo*», in order to treat them in the future, like something in some way: done with art. We will make it by using our memory together with that of all protagonists of the article, to demonstrate that recall is progress.*

L'article intentarà opinar sobre algunes de les qüestions que va proposar el XVII Congrés Nacional d'Història de l'Art, començant el discurs pel tema central que donava títol al Congrés: “Art i Memòria” el qual tenia com objectiu: discutir com l'art beu del passat alhora que mostrar com la nostra ment reinterpreta tot el que l'envolta i com ens proposa una realitat artística (de vegades) nova, fins a centrar-nos en el de “Rememorar els “artefactes”, “atífells”, «*atuendos*»” que potser ens permetrà situar en el seu lloc aquelles arts, que tal com proposava la Mesa IV, varen quedar al marge de la tríada acadèmica de las Arts Majors, com és el cas del mobiliari, que per aquesta raó s'inclouen dins les Arts Decoratives.

Per poder explicar les nostres opinions vers aquestes qüestions de memòria, rememorar i reivindicar les arts, hem triat el teatre perquè és sens dubte l'art més complet, on hi són representades totes les manifestacions artístiques, des de la interpretació, text, paraula, poesia, música, dansa, gest, mim, cant, arquitectura, decoració, pintura, escenografia, fins el mobiliari, perquè el teatre sempre és una revisió i compilació constant del passat, per tant memòria, alhora que és la disciplina que presenta més novetats en les seves propostes doncs acull totes les noves tecnologies i avanços, per tant ens permet veure millor aquesta mirada al passat i la seva evolució, que és el que pretén explicar aquest article: Rememorar és avançar “un viatge pel túnel del temps de l'art”.

En el Festival de Barcelona Grec 2007 es va representar l'obra de teatre: *La famiglia dell'antiquario* de Carlo Goldoni, sota la direcció de Lluís Pasqual, presentada els dies 26-29 de juliol al Teatre Romea de Barcelona, amb producció dels “Teatro Stabile del Veneto i Teatro Stabile de Génova” que ens facilita el nostre discurs doncs a partir de l'obra de Goldoni, farem una mirada al nostre passat més immediat però que ens remetrà a la Commedia dell'Arte, alhora que comprovarem com aquesta també fa una mirada al seu passat i les influències que va aportar al teatre i a l'art posterior i fins als nostres dies. Intentarem mostrar com aquest rememorar ha estat una constant en la història de l'art, per altra banda com és imprescindible per no caure en la repetició i per evolucionar, així com que en aquest procés han intervingut altres factors.

Carlo Goldoni al segle XVIII va rememorar i transformar la Commedia dell'Arte, intentant revitalitzar les comèdies populars, abans improvisades, escrivint els textos dels seus diàlegs i fent-les més realistes. Va caracteritzar la vida quotidiana, els costums i els caràcters especialment venecians, va treure les màscares i la bufonesca, però mantenint uns personatges tot i humanitzant-los reconeixibles. En definitiva va voler reformar el teatre italià eliminant les màscares i escrivint comèdies a la manera de Molière, però basant-se en personatges i costums italianes. La mateixa Commedia dell'Arte rememorava i recollia personatges, aspectes, mims, gest, cant, dansa, acrobàcia, prestidigitació dels joglars de l'Edat Mitjana, de la farsa Atel·lana, de les comèdies d'Aristòfanes, de la Comèdia Nova de Meandre o del teatre llatí de Plaute i Terenci.

Lluís Pasqual al segle XXI en dirigir aquesta obra també rememora, recull, però sobretot reinterpreta. Pasqual dirigeix l'obra de Goldoni respectant el text i l'idioma original doncs es representa en venecià i italià, amb subtítols en català i interpretada per actors italians. Els personatges convencionals, els de la Commedia dell'Arte i les màscares es barregen en aquesta obra de Goldoni que Lluís Pasqual ambienta en nou èpoques diferents que transcorren des del 1780, 1820, 1870, 1900, 1920, 1949, 1969, 1980 fins al 2007.



Pasqual ens situa l'acció mitjançant una sola escenografia (Ezio Frigerio) on en l'espai escènic veiem solament una taula situada al centre, al darrera un decorat fix pintat, un «*trompe-l'oeil*», que simula una sala noble de qualsevol palau venecià del segle XVIII, però aquest per la part central gira 180° sobre si mateix donant la sensació com si s'obris una porta, presentant-nos per l'altra cara el mateix decorat, o sigui quan aquesta porta finalitza el seu gir, s'atura, recuperant la seva primera fisonomia per tant tornem a veure l'interior d'un palau. Aquest moviment ens remet a la *Commedia dell'Arte* on els decorats solien ser uns bastidors i cortinatges que dividien l'escenari i que proporcionaven guies per les entrades i sortides dels actors a escena, entre d'altres, evidentment abans d'aparèixer la perspectiva la qual va permetre l'acció i visió simultània i l'entrada i sortida dels actors. Pasqual utilitza aquesta escenografia junt amb la música i el vestuari per facilitar els canvis d'escena i alhora mostrar el pas del temps.

La música del compositor italià Antonio di Podi, és una mateixa melodia, que es va adaptant a les nou èpoques que ens vol mostrar Pasqual, iniciant-se al segle XVIII amb un «*clave*» interpretada per un clavicordi fins arribar al segle XXI convertida en un rap que ens permet veure l'evolució. Aquesta voluntat de donar-li importància a la música, ens remet de nou als orígens, doncs la música ha estat una part important en el teatre des de l'antiguitat, recurs que també utilitzava la *Commedia dell'Arte* mitjançant la música popular que alhora també definia els personatges.

El vestuari (Franca Squarciapino) també pateix una transformació cronològica però hi ha un «*leit motiv*», el color no canvia sempre és el mateix, potser amb alguns matisos, recurs que també caracteritzava a la *Commedia dell'Arte* – tonalitat fixa dels vestits – per tant en tot moment l'espectador pot reconèixer el personatge. Pasqual com Goldoni no necessita de màscares per mostrar-nos els personatges però els fa reconeixibles, aquesta és una qüestió molt important en l'art, cal reconèixer el que veiem, cal tenir memòria.

El fil conductor del decurs dels temps a més de la música i el vestuari és un moble «*atuendo*» en realitat nou cadires portades a escena pels propis actors cada cop que canvia l'acció, les quals a partir d'aquest moment formaran part de l'escenografia fins arribar al final de la representació on tots els protagonistes acabaran seguts en elles, produint-se una fusió entre actor – cadira, formant un sol cos i per tant valorats de la mateixa manera sense jerarquies. Aquestes seguiran també un temps cronològic i estilístic.

Lluís Pasqual en posar en escena aquesta comèdia ens ha aportat la realitat artística que la seva ment ha re-interpretat i ens ha mostrat l'evolució de l'art tant cronològica com estètica, però en el decurs dels temps hi ha hagut altres factors que han propiciat aquesta evolució, des del pas del temps, de la història, canvis de pensaments o de renovació, com és el cas de la Comèdia per part de Carlo Goldoni o de l'aparició del director d'escena sorgit a França, amb André Antoine o el seu precursor el Duc Jorge II de Saxe-Meiningen. Evidentment el paper de director ha existit des de sempre, en la *Commedia dell'Arte* era el “Corago” qui donava les ordres tèdriques i tècniques, però el naturalisme fou el responsable de l'aparició de la figura del director teatral modern, en quant a un individu que interpreta el text, crea un estil d'actuació, suggereix decorats, vestuari i dóna cohesió a la producció. Aquest és el cas de Lluís Pasqual, director, que ha creat la seva pròpia obra, aportant la seva experiència i vivències, alhora que ha utilitzat la seva memòria no sols per recordar a Goldoni o els seus precedents, també voluntària o involuntàriament ha recordat altres artistes que com ell han fet ús de la memòria. Autors, artistes, directors que s'han servit del teatre, de la *Commedia*



*dell’Arte* i els seus personatges, les màscares, la comèdia, per dir-nos coses. Així, podem observar com Goldoni volia mostrar-nos la seva societat. Pasqual, com Itàlia no ha canviat tant. Luigi Pirandello recollirà recursos de la *Commedia dell’Arte* per renovar el teatre, utilitzant l’element sorpresa i l’imprevist. Eduardo de Filippo al segle XVIII va fer renéixer el personatge de Pulcinella, alhora que es basa amb els seus caràcters que utilitza per reivindicar problemes contemporanis. N’hi ha d’altres com Jean-Antoine Watteau - a qui se li atribueix la creació del gènere de les «*fêtes galantes*» -, qui en les seves obres reflecteix la vida cortesana, elegant i la recerca artificial d’un contacte amb la naturalesa i temes relacionats amb el teatre, la música o personatges de la *Commedia dell’Arte*, els quals utilitza per mostrar-nos la seva època (*Pelegrinatge a l’Illa de Citera*, 1717 o *Gilles*, 1721). A França vers el 1700 apareix l’Arlequí però el seu caràcter primitiu o ingenu es converteix en més enginyós, més àgil, més barroc, en definitiva evoluciona, el qual anirem trobant-lo al llarg de la història de l’art. Així, el trobem en Pablo Picasso qui va pintar moltes vegades el món del teatre i el circ, que tant li agradaven i naturalment a personatges de la *Commedia dell’Arte*. Ens diu Josep Palau i Fabre parlant de l’època rosa de Picasso «A partir d’aquest moment és fàcil de constatar una veritat que caldrà no oblidar mai l’obra de Picasso reflecteix sempre les seves vivències, és un diari personal, fins i tot un diari íntim molt més que no pas una obra purament objectiva» (1).

Volem destacar a Cindy Sherman qui en un altre context històric i geogràfic, amb altres formats, utilitza estereotips per denunciar el seu entorn, el seu país, però que ens recorden novament els personatges de la *Commedia dell’Arte*, o potser d’Aristòfanes, doncs aquests utilitzaven la burla o l’humor per denunciar. Sherman ho fa en to grotesc, recorre a artificis teatrals, màscares estrofolàries, natges de plàstic, sens i nassos risibles que ens remetent al teatre. En la seva sèrie de fotografies en color i emmarcades *History Portraits* realitzada entre 1989 i 1990, revisa grans arquetips femenins de la Història de l’Art Occidental, des de la Fornarina a Judith o des de Salomé a Maria, obres que ens són conegudes perquè han estat creades per grans artistes, que naturalment Sherman ha re-interpretat. Cindy Sherman ens interessa en quant rememora l’art del passat, alhora que ens mostra la seva evolució doncs ens presenta una altra categoria estètica: la lletjor, lo objecte, com allò oposat a lo sublim a lo bell, trencant amb tot el concepte modern vers la bellesa, unitat, ordre, etc. Això ha estat possible gràcies a un altre avenç: la llibertat de l’artista.

Lluís Pasqual a més de rememorar, de crear una realitat nova, de dir-nos coses, utilitza la música, el vestuari i mobiliari, fins i tot per reivindicar. Podem observar com les cadires: “*utensilis*”, esdevenen protagonistes de l’obra. Pasqual ha valorat de la cadira la seva pròpia funció: seure, alhora que amb la seva participació en el desenvolupament de l’obra ens mostra com aquests “*artefactes*”, “*atuells*” o «*atuendos*», han patit una evolució paral·lela a la història de l’art, ho fa presentant-les cronològicament igual que el vestuari i la música.

Personalment penso no es podia fer d’una manera més visible per explicar l’evolució de l’art, fins i tot ho fa en la manera d’interpretar que en arribar l’any 2007 ho fa amb llenguatge televisiu. Per altra banda ens mostra com l’art beu del passat, com l’artista el re-interpreta i utilitza una obra de teatre per reivindicar el paper del mobiliari que sempre ha estat a l’ombra, donat que ha estat considerat des de sempre més com objecte útil i funcional i per tant considerat un Art Menor. Pasqual el fa protagonista però no ho fa de manera fortuïta, ha buscat i ha trobat la clau per explicar l’evolució de l’art, mitjançant un «*atuendo*»,

una cadira, iniciant el recorregut amb una d'estil Lluís XVI i avança fins al segle XX amb una de disseny de Phillippe Starck.

Anteriorment, l'any 1984 Pasqual havia dirigit una altra obra de Goldoni *Un dels últims vespres de carnaval*. L'escenografia consistia en una arquitectura clàssica amb columnes al fons i darrere una porta central que facilitava l'entrada i sortida dels actors, que ens apropa de nou a com haurien de ser les representacions de la *Commedia dell'Arte* i un altre cop el mobiliari n'era el protagonista: en la primera escena ja podem apreciar que en l'espai lliure que queda davant d'aquesta arquitectura, l'escenari pròpiament dit, sols hi ha dues cadires (de les dites fraileros) aquest mobiliari va canviant al llarg de la representació incorporant-se: una taula, tamborets, banquetes, on també hi seuran els protagonistes tot envoltant la taula, mentre es diverteixen amb un joc de taula. Fins i tot, darrera de la columnata veiem, com amagades, cadires estil *Reina Ana* i *Sheraton*. De totes maneres observem una gran diferència vers la posada en escena d'una obra i l'altra. *Un dels últims vespres de carnaval*, és fidel a l'època tant en el mobiliari com amb el vestuari, els actors porten perruques i fins i tot en la manera d'actuar (una mica exagerada i bufa). Per tant observem com Lluís Pasqual en posar en escena dues obres d'un mateix autor, Goldoni, ha evolucionat. En els dos casos ha rememorat, però hi ha una gran diferència, un avenç, una evolució en el decurs d'aquests 20 anys.

No és massa habitual que en qualsevol disciplina artística el mobiliari prengui protagonisme, doncs fins i tot en el teatre normalment aquest ha servit per contextualitzar l'escena, encara que des de fa uns anys algunes representacions han fet d'un objecte mobiliari el protagonista, com ha estat el cas de *La caiguda* de M. Camus, dirigida per Carles Alfaro, on un llit d'hospital es converteix en protagonista junt amb l'actor. Hi ha altres exemples com *El Dret d'escollir* (també amb un llit d'hospital) de Brian Clark dirigida per Josep M. Flotats (1987), *O regreso ao deserto* (2007) de Bernard – Marie Koltés (més aviat que un moble, un cub de fusta amb rodes que va organitzant tota l'escena i que té diferents usos, des de taula, llit, sofà, escala, cadira). El mes de gener d'enguany el Gran Teatre del Liceu, va representar l'òpera *La Cenerentola* de Gioachino Rossini, per l'escenografia es va utilitzar una calaixera de les dites de Barcelona (segle XVIII) simulant que era la carrossa del conte (era una reproducció decorativa, no una peça autèntica) on els calaixos es convertien en escales per pujar-hi. Però centrar-nos en els mobles de seure cal dir que ha estat el grup teatral Tricycle qui ha utilitzat la cadira com a co-protagonista en moltíssimes situacions, gags i esquetxos dels seus espectacles, *Èxit* (1984), *Slàstic* (1986) o *Entretres* (1996) però potser l'exemple més clar és *Sit* (2002). L'obra és una ficció sobre la història de la cadira, dels seus usos i situacions quotidianes, des de la seva invenció fins els nostres dies, on ens parlen de les primeres persones (fictícies) que van fer servir la cadira no solament per seure i descansar sinó també per a les seves primeres relacions socials com per exemple el teatre. Ens diu el Tricycle vers la cadira en l'obra *Sit* «Avui la triem com a punt de partida principal i idea-eix del nostre nou espectacle (...) que vol ser un treball teatral on l'estètica i la funcionalitat de la cadira la converteixen en un actor més» (2). Sense oblidar-nos del pallasso Charlie Rivel que com a única escenografia utilitzava una cadira i una guitarra, elles feien de co-protagonistes fins i tot supliren al text i la música, doncs Rivel sols treballava amb el mim (que novament ens transporta al passat) i onomatopeies. També Tortell Poltrona (avui Circ Cric-Cric) on un dels seus "números" més coneguts ha estat el d'aguantar amb la cara o el nas una estructura composta per moltes cadires.

El mobiliari ha estat per tots els directors de teatre de les obres citades, alguna cosa més que un objecte d'utilitat o amb una funció establerta, el mobiliari ha esdevingut doncs protagonista de les posades en escena i han estat valorats igual que la resta d'elements, formant un “corpus”.

No podem oblidar a l'espectador, part imprescindible, perquè és a qui va dirigida l'obra d'art. El teatre que es realitza avui dia, requereix d'uns coneixements per part del qui va a veure'l, doncs una majoria d'obres són adaptacions o noves versions de textos, tant de clàssics, com moderns o contemporanis, alhora que utilitzen molts elements, des de la música, fins a vídeos i altres tecnologies, elements que formen part avui tant de l'art com de la vida quotidiana. Podem posar com exemple el tipus de teatre que fan els directors Calixto Beitio i Alex Rigola on les seves obres són un catàleg d'elements diversos que un altre cop ens remetent al teatre antic: medieval que es valia d'“artificis” o la mateixa *Commedia dell'Arte* i el teatre barroc. El mateix succeeix amb els actors, els de la *Commedia dell'Arte* havien de ser plurals: cantar, ballar, tocar instruments, fer de saltimbanquis, mim, interpretar, però sobretot tenir una excel·lent memòria. Els actors de teatre d'avui i especialment els dels directors citats, requereixen a més a més, d'una gran preparació física doncs se'ls exigeix un esforç constant, esgotador dalt de l'escenari. En el teatre que realitzen aquests directors els personatges, igual que passa amb Goldoni i Pasqual, ja no porten màscares, però cal reconèixe'ls, els espectadors necessitem tenir un mínim d'informació, de memòria.

L'espectador però, pot ser de dos tipus, el que recorre a la seva memòria vers el que està veient o el que sense tenir-ne fa les seves pròpies conclusions, en els dos casos però incorpora les seves pròpies vivències i re-interpreta l'obra, independentment potser del que ha volgut dir el director o el propi autor, fent una realitat artística nova. Però aquesta memòria individual pot tenir matisos, pot ésser espontània davant d'una obra de qualsevol tipus ens poden venir a la memòria de sobte, sense parar-se a pensar altres obres semblants o potser ni semblants senzillament ho hem relacionat. O la memòria pot ser voluntària, davant d'una obra intentem recordar tot allò que sabem referent a ella o el que volem explicar, com podria ser el cas de Lluís Pasqual. Quan es tracta d'obres noves o d'autors novells, sembla sigui més fàcil, però de vegades se'ns fa més difícil, perquè la nostra memòria no té on buscar referents. Vers aquesta qüestió, cal veure les paraules de Pasqual quan parla vers el director davant d'una obra contemporània desconeguda. «Es difícil muntar una obra d'autor contemporani, perquè no tens referències teatrals ni històriques ni tampoc estètiques, ni els que interpreten l'obra ni els que la venen a veure» (3).

Aquesta referència o memòria a la que al·ludeix Pasqual és la que ens permet observar com en el decurs de la història, el mobiliari ha seguit els mateixos passos que la resta de l'art: tendències, modes, simbolisme, canvis de comportaments socials, protocols, també evolució per creences religioses, per política, poder, en definitiva un llarg etcètera.

Coneixem de l'existència dels mobles de seure des dels egipcis pels exemplars conservats a les tombes o els dels grecs mitjançant les peces de ceràmica, del curul romà per relleus o de faldistoris, setials o cadirats de bisbe, conservats encara “in situ” en algunes esglésies o museus, així com de cadires de braços o trons reials, que resten encara en els palaus, sense oblidar altres tipologies, sobretot de cadires, que encara perviuen en galeries, antiquaris, monestirs i amb especial abundància en cases particulars.

Respecte a la cadira cal a dir que és un moble que tot i la seva senzillesa constructiva ha estat una de les tipologies que més ha evolucionat tant en estètica com en innovacions. Ho confirma la quantitat de llibres i monografies que existeixen dedicades a la cadira, així com l'interès al llarg de la història de molta gent, tant artistes, com dissenyadors, en la seva realització i experimentació.

En el decurs del segle XIX i XX assistim a una proliferació de tipologies de cadira, propiciat, per una banda, pel descobriment d'un sistema per corbar la fusta, pels avenços en el sistema constructiu degut a la industrialització i especialment, per la quantitat de materials nous que van aparèixer i que van possibilitar crear una gran quantitat de tipologies diferents a preus més assequibles destinats a les classes mitjanes, en molts casos molt innovadores. La cadira en aquest moment deixa de ser solament un objecte d'ús amb una funció (ser útil) i més enllà del seu seguiment proper o llunyà a les modes o estètica, provoca que ara l'artista estigui en una constant recerca de noves formes i d'adaptació als nous salons de vida burgesa i a un nou concepte de família. No podem oblidar que fou precisament en el segle XIX on l'art va tornar a fer una mirada al seu passat (memòria) esdevenint una de les etapes i especialment en el mobiliari on han sorgit més reinterpretacions dels estils.

Malgrat però aquesta vessant innovadora que ofereixen els nous materials i la cerca per part dels artistes, especialment en el segle XX, moltes vegades aquests nous models ens transporten en el temps, ens fan recordar altres tipologies que ens resulten reconeixibles. Podem citar la cadira Barcelona realitzada pel Pavelló de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 per Mies van der Rohe que ens recorda al curul romà. Van der Rohe va voler fer el tro del segle XX. Tipològicament reprèn el model dels trons egipcis i romans però el fa amb el material més revolucionari del moment: l'acer cromat. Aquesta fou la seva utilitat, servir com a Tro reial dels reis d'Espanya quan varen visitar l'Exposició. Alhora, ens remet a la cadira de tissors medieval.

També incidir en la memòria històrica, referent a la reconstrucció o recuperació d'aquest pavelló, el qual fou enderrocat en acabar l'Exposició i que arrel de l'adjudicació de les Olimpíades a la ciutat de Barcelona de l'any 1992, es va dur a terme aquesta recuperació l'any 1986, segurament pel fet espontani de relacionar les Olimpíades 1992 amb aquest altre afer que fou tant important per Barcelona. Independentment de si aquesta proposta de recuperar la memòria ens pot agradar o no, perquè finalment es converteix en una reconstrucció, no una re-presentació, però això comportaria un debat diferent.

Però aquesta mirada enrere, aquesta memòria que tenen acumulada tots els artistes, en aquest cas els del mobiliari, no nega en cap moment la idea, la creativitat de l'artista, com podem comprovar doncs algunes de les seves obres més enllà de ser creades tenint en compte la seva utilitat, han esdevingut en el temps obres d'art, com podria ser la cadira de Charles Renie Mackintosh per la casa Hill House, que ens remet a les cadires amb respall d'escala i alhora ens remet al moment gòtic (res estrany doncs la seva obra uneix la tradició local -medieval escocesa- alhora que la delicadesa de la nova modernitat) en definitiva aquest goticisme que és una de les característiques del segle XIX. Però la seva obra també deu molt a l'art celta i a la cultura japonesa. Per altra banda ell va crear aquesta cadira perquè fos situada o recolzada a la paret de la cambra de dormir i alhora transmetre espais de clar i ombra, una constant en la seva obra i que novament ens transporta a l'època del barroc amb el seu clarobscur o potser a la vessant religiosa, espiritual. Ara

quan veiem aquest model o d’altres fets per ell o obres d’altres artistes com la de Mies descontextualitzats en els salons d’antiquaris o en subhastes, se’ns mostren com una escultura. És aquí on veiem la creativitat de l’artista, en la que hi té molt a veure la utilització de la seva pròpia memòria. Aquesta creativitat o personalitat, ens l’explica molt bé Luis Feduchi, quan diu: «*La silla es quizás, entre todos los elementos mueblísticos el que acusa más claramente la personalidad del artista creador. Su propia forma adaptada a la medida humana, al desembarazo y comodidad del individuo - altura de las patas, forma del asiento, proporción y líneas del respaldo - da origen a un mueble sumamente expresivo y que así ni por el volumen ni por la silueta nos sugiere ninguna forma arquitectónica*» (4).

Aquesta recerca de l’adaptació de la cadira a la morfologia humana, l’hem pogut observar en les formes còncaues que va assajar Gaudí, també amb artistes amb plantejaments racionalistes com Le Corbusier o com Alvar Aalto interessat per la relació personal, intel·lectual i funcional dels mobles amb l’usuari, el qual definia la fusta com material humà. N’hi ha d’altres com els artistes americans: Eero Saarinen i Charles Eames els quals van presentar una proposta per un concurs del Moma a Nova York l’any 1940 de cadires ergonòmiques de formes revolucionàries que han arribat a ser un objecte de culte. Una vegada més podem comprovar com l’evolució va lligada a la memòria. En aquest cas, no perdre la funció de la cadira: seure però adaptant-se a la nova manera de viure, de sociabilitat i de pensament.

També és cert que de vegades algunes peces semblen fugir d’aquesta adaptació al cos humà i fins i tot se’ns presenten o ens sembla que no tenen per objectiu la comoditat, sinó que s’utilitzen per transmetre altres missatges, com ara la cadira *Vermella i blava* (1917-1918) de Gerrit Rietveld que recull les idees del moviment De Stijl.

L’avenç i la memòria caminen juntes. Hem assistit al constant desig dels artistes, creadors o dissenyadors en aconseguir alliberar o eliminar les quatre potes de les cadires, que ja veiem a l’Edat Mitjana quan es va aconseguir que tinguessin sols tres amb l’objectiu que fossin més estables en els terres desiguals. Amb Mies hem vist el pas a sols dues, encara que abans cal parlar de la cadira Cesca, predecessora de la Barcelona tot i que l’experimentació per primer cop d’una cadira amb sols dues potes, fou feta primerament per Mark Stam l’any 1926 amb l’estructura dita «sin fin». Però caldrà esperar a Saarinen i la seva cadira Tulipa (1940) per sintetitzar-la en un sol peu (aquesta però de plàstic) encara que això no l’allunya de ser considerada una peça de mobiliari. Aquesta experimentació dels artistes amb altres materials no oblida per res la fusta que continua sent el material més utilitzat. Aquest desig d’innovar ve de lluny, però ha estat per la conseqüència dels nous materials que aquesta fita s’ha aconseguit, però altre cop hi té molt a veure la memòria.

Al segle XX la tipologia de cases petites va crear la necessitat d’apilar les cadires, objectiu que van aconseguir Breuer i la Bauhaus, entre d’altres, però segurament aquestes s’emmirallen a les cadires de tisores medievals que s’aplegaven per poder-les dur de viatge i alhora perquè ocupessin menys espais, podem comprovar com un altre cop ens aflora la memòria.

Com també ens recorda el passat la *Poltrona di Proust* d’Alessandro Mendini, on les seves formes ens remetent novament al barroc, en la que utilitza molts colors una mica “horror vacui” potser ens recorden els múltiples colors del trencadís d’en Gaudí al Parc Güell o altres de les seves obres, potser els de Miró o



el puntillisme de Seurat. Precisament la característica de Mendini és re-interpretar objectes creats per altres artistes, com per exemple les cadires de Breuer, però ell ho fa en quant forma però se n'oblida del sintetisme o minimalisme de Breuer i les fa plenes de color.

Referent a l'obra *La famiglia dell'antiquario* no tenim massa clar el criteri que ha seguit Lluís Pasqual a l'escollir les diferents èpoques, ni quina és la relació entre les dades i el vestuari i la música però especialment respecte al mobiliari. Si estan relacionades amb totes i/o solament amb una d'elles, o si corresponen a fites concretes però resulten indesxifrables per a nosaltres, si potser ha estat una tria arbitrària o senzillament pertanyen a la memòria íntima, privada de Lluís Pasqual. En qualsevol cas nosaltres només podem especular, doncs no hem trobat cap explicació per la seva part, però estem convençuts que l'autor ha escollit aquest «*atuendo*» perquè és un objecte que el públic identifica, reconeix amb facilitat, més enllà de conèixer les tipologies i per tant aquesta varietat els permet comprendre perfectament l'evolució, alhora que ho utilitza per mostrar-nos com també les cadires beuen del seu passat.

En el mobiliari igual que en qualsevol altre tipus d'art, hi té a veure la creació de l'artista, la idiosincràsia del seu lloc, país, ciutat. Evidentment que no és l'únic factor que propicia els canvis o evolucions, però alhora, igual que dèiem abans referit al teatre, cal afegir-hi les seves pròpies vivències i experiències i si el mobiliari, en aquest cas concret la cadira, ja ha esdevingut una obra d'art caldran també les memòries i experiències dels consumidors-espectadors i serà indiferent si aquests coneixen els estils o han vist alguna vegada algun objecte-obra semblant, perquè podran experimentar i aportar la seva pròpia memòria, encara que potser serà aliena a l'art.

Pasqual ens diu que amb aquesta obra de teatre vol mostrar que Itàlia en el decurs del temps no ha canviat tant, per fer-ho evident utilitza com a punt de partida del discurs una cadira Lluís XVI (segle XVIII) neoclàssica i acaba amb una de disseny (anys 80 del segle XX) de Phillippe Starck també neoclàssica, naturalment de plàstic o sigui amb materials moderns. Queda patent doncs que tant Itàlia com el mobiliari, en definitiva l'art no ha canviat tant. Per altra banda, que tant els artistes com les obres també beuen del passat, ho veiem molt clar amb l'exemple: dues cadires d'estil neoclàssic entre les quals hi ha un recorregut en el túnels del temps de tres segles. Pasqual recorre a aquest espai de temps i fa un nexa, un lligam, doncs precisament aquesta obra es va representar amb motiu de la celebració del naixement de Carlo Godini, feia exactament 300 anys. Tota l'obra és una mirada constant al passat des del present.

El títol de l'obra de teatre *La famiglia dell'antiquario*, també ens serveix perquè tot i que en parlar d'ella, Goldoni en el fragment del capítol VII de la segona part de les seves Memòries (extret del programa de teatre) ens deixa clar que el significat d'antiquari defineix: a qui es dedica a l'estudi de l'antiguitat i també a aquells que confonen les «*baratijas*» amb peces importants (és el que succeeix en l'obra) a nosaltres ens va bé, perquè a l'extrapolar el significat als nostres dies segons diu l'Enciclopèdia Gran Larousse Català: «antiquari és la persona que compra, ven o col·lecciona objectes antics» (5). Precisament és entre d'altres aquesta gent, la qui aprecia i dóna valor als seients o cadires, o sigui les valora com obres d'art. Ja hem vist com cadires de Mackintosh o de Mies van der Rohe avui les trobem a les grans fires d'antiquaris, o sales de subhastes, naturalment perquè tenen un públic a qui els interessa, tot i que encara aquest sigui una minoria. La mateixa estima que es percep en Lluís Pasqual i que exemplifica mitjançant el medi que coneix millor: el Teatre.

Algunes de les coses exposades en aquest article com per exemple que rememorar és avançar ens ho ratifica Lluís Pasqual quan ens diu: «M’agrada el teatre perquè el teatre avança i continua avançant mentre nosaltres sovint ens quedem a la vora del camí» (6). O quan diu, parlant del teatre català en època franquista «hi havia en allò una utilitat, servia per mantenir desperta la consciència, per afirmar una fe, una creença en una llengua» (7). «Shakespeare ja ho havia dit tot?. Es clar que es poden dir les coses de maneres diferents» (8). «Cada director aporta una part de la seva cultura» (9). «El teatre deixa de vegades una senyal en la memòria de la gent (...) Però es tracta de una memòria íntima i privada» (10). «Al teatre, reproduïm el passat i el prenem com a present,;caminem per un fil» (11). «El teatre té diverses maneres de ser un reflex, un mirall de d’aquesta societat» (12).

Totes aquestes frases sintetitzen molts dels conceptes que hem volgut transmetre, memòria, reivindicació, utilitat, avenç, etc. Evidentment no hem pogut citar en cap cas tots els protagonistes, ni totes les tipologies, ni exposar tots els exemples vàlids. Som conscients que la nostra memòria ens ha reconduït cap aquests i no d’altres, així com sabem que en els lectors d’aquest article la seva pròpia memòria els hi farà aflorar uns altres exemples.

En conclusió: creiem ha quedat clar que Art i Memòria van lligats en el decurs de la història i per altra banda que el mobiliari cal valorar-lo com un objecte d’art, donat que així el consideren alguns sectors de gent relacionada amb el món de l’art, així com també gent aliena a aquest món que va a fires d’antiquaris per adquirir i gaudir de peces de mobiliari o subhastes, interès que va més enllà de la seva finalitat o utilitat. Però sobretot, perquè hem demostrat que fins i tot en la posada en escena d’obres de teatre se’ls considera protagonistes igual que la música, l’escenografia, o d’altres, fins i tot equiparables als propis actors i que aquesta disciplina, per altra banda la que més s’apropa a l’art total, és la que precisament ha utilitzat la seva memòria per valorar i reivindicar el mobiliari.

Per altra banda: que la re-interpretació o l’obra d’art nova, ens mostra una nova mirada dels artistes a la pàtina deixada pel transcórrer del temps, a més de les seves pròpies aportacions, ideològiques, d’estètica, ètica, moral, etc. i les seves vivències i experiències, a les quals s’hi afegeixen les dels espectadors, creant cadascú una realitat artística nova. Que en aquest procés s’hi sumen molts factors i els avenços tecnològics que fan possible una evolució. Per altra banda dir que el camí recorregut fins aquí ens mostra que rememorar, tenir memòria vers l’art, és sens dubte avançar, perquè mirar el passat ens ajuda a entendre el nostre ara. Hem posat com exemple l’art del teatre i hem escollit una obra que ens ha permès desenvolupar el nostre discurs, alhora que parlar del mobiliari, art relegat de la tríada i per tant considerat art menor, el qual volem reivindicar, junt amb la recuperació de termes com: “artefacte”, “atifell”, «*atuendo*», perquè en endavant sigui considerat com quelcom: “fet amb art”.

## Notes

1. PALAU I FABRE, Josep: *Picasso*, Barcelona, Edicions Centenari 1881-1891, Edicions Polígrafa S.A., 1981, p. 12.
2. <http://www.20minutos.es/noticias/349373/0/historiad/silla/tricicle/>.
3. YTAK: *Lluís Pasqual. Camí de teatre*, Barcelona, Alter Pirene Escena, 1993, p. 42.
4. FEDUCHI, Luis M.: *Antología de la Silla Española*, Madrid, Afrodisio Aguado S.A. Editores - Libreros, sense data, pàgs. 9-10.
5. *Enciclopèdia Gran Larousse Català*, Barcelona, Edicions 62 S.A., 1990, vol. 1.
6. YTAK, (1993) op. cit., p. 11.
7. YTAK, (1993) op. cit., p. 39.
8. YTAK, (1993) op. cit., p. 42.
9. YTAK, (1993) op. cit., p. 51.
10. YTAK, (1993) op. cit., p. 91.
11. YTAK, (1993) op. cit., p. 107.
12. YTAK, (1993) op. cit., p. 183.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Mangas pardas bordadas de pardo

Sílvia Saladrigas Cheng

Joan Soler i Jiménez

Centre de Documentació i Museu Tèxtil (Terrassa)

### Resumen

Presentación del catálogo de los fondos documentales del Centre de Documentació i Museu Tèxtil (Terrassa) comprendidos entre los siglos XIV y XVIII, relacionados en su totalidad con temas vinculados a los tejidos, la indumentaria y la legislación relacionada con las formas de trabajo y el control del lujo.

### Abstract

*Presentation of the catalogue of the documentary funds of the Centre of Documentació i Museu Tèxtil (Terrassa) covering the 14th until the 18th century, treating on the whole issues related to weaving, clothing and to the legislation with respect to the forms of work and the control of the luxury.*

Cada cultura describe sus objetos en función de la propia mirada y de la lectura que de ellos nosotros hagamos dependerá a su vez nuestra capacidad para comprenderlos.

De ahí la importancia de los documentos de época, porque nos permiten recuperar palabras, visiones y aspectos de elementos desaparecidos hoy en día, a la vez que nos aportan información sobre la vida cotidiana, la cultura material, la economía y el vocabulario del momento histórico en que se producen y de sus protagonistas.

Con esta comunicación queremos presentar y ofrecer el trabajo realizado sobre un total de 325 documentos escritos, de tipología diversa, pertenecientes a la colección de Ricard Viñas i Geis (1893-1982), adquirida por la Diputación provincial de Barcelona en el año 1957 y ubicada actualmente en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), en Terrassa.

Estos documentos se han digitalizado, catalogado, transcrito, indexado y publicado con el nombre de *“El arte real de perseguir sombreros. Textos y documentos para la historia del tejido y de la indumentaria en las monarquías hispánicas (s.XIV-XVIII)”* (1). Se trata de un material que hasta el momento ha permanecido en su mayoría inédito y que tienen en común abordar aspectos relacionados con la indumentaria y el tejido.

El catálogo se ha organizado en 9 bloques temáticos: “Inventarios” (il.1, 2), “Memoriales, cuentas y cartas dotales”, “Negocios”, “Disposiciones Reales en la Monarquía Hispánica” (il.3), “Disposiciones Reales en la Corona de Aragón”, “Del gremio a la fábrica”, “Obras morales y consejos políticos”, “Tratados técnicos” (il.4) y “Catálogos de imágenes” (il.5, 6, 7) con un índice rerum final más un índice toponomástico, de oficios, cofradías, gremios y fábricas que completan la edición.

Las aportaciones que para los estudiosos de la vida cotidiana y de la cultura material se desprende de todo este material son obvias: vocabulario textil, historia de la indumentaria, evolución de las técnicas, pero con esta presentación queremos sugerir otras interpretaciones a partir de la perspectiva que desde otras disciplinas se puede obtener. No pretendemos desarrollar ningún tema en concreto sino que intentamos despertar el interés por estos textos para que de ellos se realice una lectura abierta y múltiple.

La primera propuesta se relaciona con el título de la comunicación: *“Mangas pardas bordadas de pardo”*. El contexto de la frase se halla en una relación de las ropas de la duquesa de Gandía fechada hacia 1650 (2). La redundancia que se hace en la frase al describir unas “mangas” como “pardas bordadas de pardo” nos remite directamente al tema que nos interesa destacar y que es el de los colores.

No es fácil imaginar cómo eran en su momento los colores originales de las obras y los objetos que han llegado hasta nosotros a través de años de historia. El paso del tiempo ha desgastado los soportes y con ello sus colores. Es por ello interesante encontrar textos en los que estos se describan con riqueza de vocabulario tonos y matices. En este caso los textos hacen referencia a tejidos e indumentaria, pero cabría preguntarse si pueden servir de material de trabajo para otras áreas.



Queremos citar a manera de ejemplo parte del léxico recogido en la catalogación citada: colores canelados, pansados y castañados, colores *onestos*, color *rrosaseca* para un chamelote de aguas o para un tafetán doblete destinado a cuchilladas, o el color *pardomonte* para la lana parda sin teñir; bronceados, verdosos, negreados de clavo, canela, plumados, plateados, perla, pizarra, venturina o el color esmeralda y toda la gama de los más “podridos y renegridos de los verdes”; o la chupa hecha en tela de “lluvia de plata” a la que se refiere el sastre Manuel Rodríguez, en su relación de cuentas de las piezas confeccionadas para la boda de María Teresa Folch de Cardona, en el año 1750.

Los ojos atentos de un historiador del arte, es probable que encuentren en estos términos pistas que le sugieran una posible aplicación en la descripción de otro tipo de piezas.

Otro aspecto que se desprende de la lectura de los textos catalogados es la influencia y el interés que por otras culturas siempre ha existido. Ponemos por ejemplo los «*108 bestidos riquísimos bordados al más extremado gusto, unos a la turca, otros a la griega y otros a la morisca, y los demás ideales pero todos suspenden la admiración*» que encontramos en la lista del vestuario que trajo la infanta Mariana de Portugal para su boda con don Gabriel de Borbón y Sajonia, en el año 1785; o las continuas prohibiciones que del uso de “vestir a la francesa” se encuentran en las disposiciones reales o en el intento de instaurar un traje nacional para las mujeres, que se adaptaría según la clase social y que llevaría en función de ésta el nombre de “Española”, “Carolina”, “Borbonesa” o “Madrileña”. Las colecciones de estampas para colorear que se vendían por cuadernos, también recogidas en este catálogo, con los «*trages que usan actualmente todas las naciones del mundo*» y en las que podía encontrarse desde una danzarina del Mogol, un mandarín de Siam o un bailarín de las Islas de Sandwich, así lo atestiguan y podrían ser punto de partida para un trabajo sobre los modelos e influencias en la cultura y el arte en la España de finales del XVIII.

Se trata sólo de dos aspectos que quisiéramos dejar apuntados como posibles líneas de trabajo y que desde la perspectiva de un historiador del arte pueden ser ampliadas. Parte del trabajo del investigador se centra en la localización y sistematización de documentos, por nuestra parte ofrecer agrupada y catalogada esta colección es la aportación que desde el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa queremos ofrecer con la presentación de este material ahora publicado.

## Notas

1. SALADRIGAS, Silvia; SOLER, Joan: *El arte real de perseguir sombreros. Textos y documentos para la historia del tejido y de la indumentaria en las monarquías hispánicas (s. XIV-XVIII)*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2008.
2. ver doc.20: *Cuentas presentadas por el mayordomo del Duque de Gandía*, Gandía, 1643-1649.
3. ver doc.23: *Memoria de los trajes y vestidos hechos a la princesa de Cardona para su boda*, Madrid, 1750.
4. ver doc.13: *Lista de lo que trae particular la serenísima señora infanta doña María Ana de Portugal*, 1785.
5. ver doc. 300: *Discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional*, Madrid, 1788.
6. ver doc. 282: *Colección general de los trajes que usan actualmente todas las naciones del mundo descubierto dibujados y grabados con la mayor exactitud por R.M.V.A.R.*, Madrid, 1799-1801.

## Ilustraciones:

Lista de lo que trae particular la Serenísima <sup>ma.ª y</sup> Infanta <sup>1</sup> Doña María Ana de Portugal.

108. Vestidos riquísimos bordados al mar con tremado gusto, unos á la Turca, otros á la Griega, y otros á la Morisca, y los demás ideales, pero todos suspenden la admiración: las guarniciones que los adornan varían el gusto, pues unos están adornados de Diamantes, otros de piedras preciosas, y otros de perlas finísimas, otros de Cristal de Laca, otros de Brillantes, y los demás de Encages magníficos.

12. Vestidos lisos de gusto mui delicado.

26. Dozenas de Camisas guarnecidas de Encages preciosos.

30. Dozenas de Onaguas guarnecidas de Purcato de Almon de tres cuartas de ancho.

1. Cubierta de Cama color Rosa con orío todo en encages que ha costado 2000-

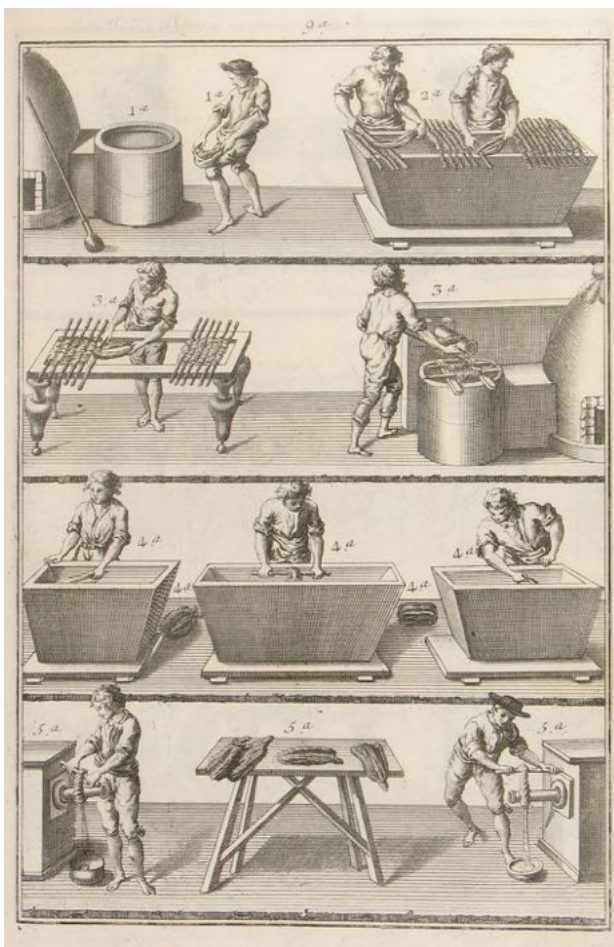
1. Lista de lo que trae de particular la serenísima infanta doña María de Portugal, ms., 1785, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 13, fol. 1r.

Este m... de mantos al mar...  
 1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º 8.º 9.º 10.º 11.º 12.º 13.º 14.º 15.º 16.º 17.º 18.º 19.º 20.º  
 21.º 22.º 23.º 24.º 25.º 26.º 27.º 28.º 29.º 30.º 31.º 32.º 33.º 34.º 35.º 36.º 37.º 38.º 39.º 40.º  
 41.º 42.º 43.º 44.º 45.º 46.º 47.º 48.º 49.º 50.º 51.º 52.º 53.º 54.º 55.º 56.º 57.º 58.º 59.º 60.º  
 61.º 62.º 63.º 64.º 65.º 66.º 67.º 68.º 69.º 70.º 71.º 72.º 73.º 74.º 75.º 76.º 77.º 78.º 79.º 80.º  
 81.º 82.º 83.º 84.º 85.º 86.º 87.º 88.º 89.º 90.º 91.º 92.º 93.º 94.º 95.º 96.º 97.º 98.º 99.º 100.º

2. Inventario de los bienes de Alonso Anriquez, que aya en gloria, que yzo en Sevilla, ms., 1512, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 3, fol. 17v.



3. Pregmativa en que se permite hazer sedas labradas, 1590, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 70, p.1.



4. FERNÁNDEZ, LUIS: Tratado instructivo práctico sobre el arte de la tintura, 1778, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 314, p.288.





5. El Viajero universal, 1799-1802, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 282, p.10.



6. El Viajero universal, 1799-1802, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 282, p.44.



7. El Viajero universal, 1799-1802, Terrassa (España), Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Biblioteca, doc. 282, p.32.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El recuerdo a través de los objetos devocionales. Las medallas del Born y de la plaza Villa de Madrid de Barcelona

Maria Gràcia Salvà Picó  
Diputació de Barcelona

### Resumen

El año 2007, el Museu d'Història de Barcelona nos encargó un estudio de un conjunto de elementos religiosos de culto procedentes de diversas excavaciones arqueológicas realizadas en la ciudad. El ámbito cronológico de los estratos dónde se hallaron dichos materiales va desde el siglo XVI hasta 1716. Se han analizado una treintena de medallas, algunas cruces y varios rosarios. El trabajo pretende poner en relieve el valor documental y artístico de éstos objetos votivos, que la mayoría de las veces sólo se miran desde la perspectiva religiosa o etnográfica. Al mismo tiempo, hemos intentado contextualizar éstos objetos con la indumentaria de la época. Para el estudio de las piezas, hemos establecido una tipología seguida de una catalogación, sin dejar de lado un examen artístico, tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico.

### Abstract

*In 2007 the 'Museu d'Història de Barcelona' assigned a study to us of a series of objects of religious worship found in several excavation sites in Barcelona. The layers in which they were found date from the XVI century to 1716. Thirty medals, several crosses and various rosaries were analysed. The study aims to emphasise the documental and artistic value of the said objects which are almost invariably only ever contemplated from a religious or ethnographic viewpoint. We also endeavoured to contextualize them with garments from the corresponding periods. For their study we established a typology prior to their classification and at the same time carrying out an artistic inspection in terms of style and iconographic content.*

El año 2007, el Museu d'Història de Barcelona nos encargó un estudio de un conjunto de elementos religiosos de culto procedentes de excavaciones arqueológicas realizadas en la ciudad (1). Un grupo de objetos procedía de diversos lugares del barrio de la Ribera y el otro del Convento de las Carmelitas Descalzas que había estado en el lugar que hoy ocupa la plaza de la Villa de Madrid. Todas las piezas están depositadas en el área de reserva de dicho museo. El ámbito cronológico de los estratos donde se hallaron dichos materiales va desde el siglo XVI hasta el año 1716, fecha en que fue destruida la parte del barrio de la Ribera donde más tarde se erigió el mercado del Born, que ha llegado a nuestros días y cuya adaptación a nuevos usos originó importantes trabajos arqueológicos. En total, hemos estudiado una treintena de medallas religiosas, además de otros objetos devocionales.

El principal objetivo estriba en poner de relieve el valor documental y artístico de estos objetos votivos, que la mayoría de las veces sólo se analizan desde la perspectiva religiosa o etnográfica y que, en general, han sido poco estudiados. En el caso de Cataluña, contamos con sendos trabajos sobre las medallas de la Virgen de Montserrat, fundidas en el propio monasterio, o las emitidas en el monasterio de Sant Magí de la Brufaganya (Santa Perpètua de Gaià, Tarragona) (2).

Para el estudio de las piezas, en primer lugar, hemos establecido su clasificación tipológica, seguida de su catalogación, sin dejar de lado su examen artístico, tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico. Aunque las informaciones que teníamos sobre el contexto estratigráfico nos han facilitado el establecimiento de su cronología, las conclusiones de nuestra investigación también han ayudado a concretar aquellas fechas que, por diversos motivos, no se habían podido obtener mediante el método arqueológico. Así pues, el intercambio de informaciones ha resultado muy provechoso para ambas disciplinas.

Casi todas las medallas estudiadas parecen ser de bronce aunque también podrían ser de latón. Para discernir claramente el metal sería necesario realizar un análisis metalográfico. De momento, hemos podido intercambiar informaciones con un grupo de investigadores de la Universidad Cristiana de Beppu, de la región de Oita, en Japón. El doctor Y. Hirao, físico de este centro, está analizando los metales de unas medallas del siglo XVI, muy similares a las nuestras, procedentes de las excavaciones urbanas de Beppu. Sus trabajos han puesto de relieve que las medallas son mayoritariamente de latón, aunque también las hay de bronce, de plomo y de una aleación de plomo y estaño. Habrá que esperar los resultados de los análisis de unas medallas conservadas en el Gabinete Numismático del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona), realizadas por el propio doctor Hirao, para comprobar si los metales usados son los mismos (3). Esta información nos será de gran utilidad para completar nuestro trabajo, pues, al tiempo que iniciábamos el trabajo que aquí resumimos, empezamos a ocuparnos de la colección de medallas religiosas de este museo.

Respecto a la técnica de fabricación, parece que las piezas se fundieron mediante el sistema de la cera perdida. Con un molde de arcilla del siglo XVI, como el encontrado en las excavaciones de Beppu, citadas más arriba, o con un molde de metal en rama, como el que se conserva en el monasterio de Sant Magí

de la Brufaganya, fechado en el siglo XVII. Seguramente este último sería el más utilizado. Por lo que se refiere a los talleres emisores de medallas, las informaciones de que disponemos no son muchas. A partir de la documentación escrita y del estudio de los objetos, se puede deducir que esta actividad se habría iniciado mayoritariamente en Roma. La Ciudad Santa era una de los principales centros productores de recuerdos para los peregrinos. Sobre todo de medallas de celebración de los años jubilares. Algunas de las medallas estudiadas, pertenecen a esta categoría. Se pueden reconocer porque, la mayoría, tienen la inscripción Roma en el exergo y en el anverso un relieve con la Puerta Santa. En ciertas ocasiones están fechadas. En Cataluña el Monasterio de Montserrat también emitía medallas. Sabemos que hacia 1661, fray Pierres Fouquet, de origen francés y ermitaño del monasterio, fundía medallas de estaño y plomo con la Virgen de Montserrat en el anverso y la Inmaculada Concepción en el reverso (4). Asimismo, tenemos noticias sobre algún orfebre que hacía medallas para otros monasterios. En Barcelona, a principios del siglo XVII, el Maestro Tomás de Barcelona había fabricado medallas de plata y latón, cruces y rosarios para el monasterio de Sant Magí de la Brufaganya (5).

Las medallas podían formar parte de los rosarios, de los que en las excavaciones se han hallado algunos, aunque también se llevaban colgadas de una cinta, que en Cataluña se denomina *mida*. Era un recuerdo que los peregrinos adquirirían en los monasterios. Unos medallones octogonales de tamaño y peso considerables, llamados *capezzali*, se usaban como amuleto de protección del hogar y se colocaban encima del cabezal de la cama. Protegían contra la muerte súbita y por ello solían tener representado a san Cristóbal (6). Además, en determinadas ocasiones, las medallas de la Inmaculada Concepción se asociaban a la fertilidad y a la protección durante el parto.

### Tipología

Dentro del lote de medallas estudiado hemos identificado seis modelos diferentes. En primer lugar, hemos creído conveniente establecer su tipología para facilitar su clasificación e inventario. Se ha realizado en función de criterios técnicos, formales, iconográficos y cronológicos. Para los códigos de enumeración hemos usado una nomenclatura alfanumérica básica (7) (il. 1 y 2).

Al primer tipo, denominado convencionalmente **MR I**, corresponden las medallas de perfil ovalado con tres lengüetas soldadas a los lados y en el extremo inferior. Estos apéndices podrían ser un recuerdo de las asitas de las insignias de peregrinación medievales que servían para coserlas a la ropa. La anilla colgadera está de través. Miden entre 2 y 3 centímetros y pesan aproximadamente unos 3 gramos. En el anverso, suelen tener representada de perfil la efigie de algún personaje religioso, un santo o un Papa, o bien alguna escena del Nuevo Testamento. Las medallas jubilares presentan la Porta Sancta en el reverso. La Puerta es un pequeño templo *in antis* con el frontón convexo y partido por la mitad; en el interior de su hornacina suele haber un ángel ceriferario. Se trata de unas medallas editadas para recordar los jubileos, generalmente fabricadas en Roma, ya desde 1500.

La variante **MR I/VM** siempre tiene la imagen de la Virgen de Montserrat en el anverso, y en el reverso se van sucediendo las Crucifixiones, las Inmaculadas o las Custodias flanqueadas por ángeles. Fueron

fundidas en el monasterio de Montserrat (il.3). La producción de este modelo comienza a mediados del siglo XVI y continúa hasta los primeros decenios del siglo XVIII. Para afinar su datación hemos recurrido a tres fuentes de información. Algunos de los paralelos usados tienen la fecha inscrita o el nombre del Papa representado en el anverso. Es el caso de las medallas jubilaires emitidas en Roma. Además, las de la Virgen de Montserrat están estudiadas y fechadas (8). Otra fuente de información la proporciona el conjunto de medallas procedentes de las excavaciones de la ciudad japonesa de Beppu, a las que nos hemos referido más arriba. Corresponden al período de cristianización de la región llevada a cabo por san Francisco Javier y otros sacerdotes jesuitas entre 1549 y 1551. San Francisco, consiguió convertir al daimio Otomo Yoshisigue, señor feudal de Bungo, en la isla de Kyoshu, actual Beppu, en 1551. Construyó una especie de palacio cristiano, con templos y cementerio, de donde proceden los objetos votivos. En 1578 el recinto fue incendiado y el cristianismo perseguido, especialmente a partir de 1597. Las medallas de este modelo son muy parecidas a las nuestras, tanto en el tipo como en la iconografía, aunque se trate de producciones locales, teniendo en cuenta los rasgos orientales de los personajes. En todo caso, este hallazgo nos indica que el modelo MR 1 era el que estaba de moda a mediados del siglo XVI y el que usaban los misioneros en la época. Por otra parte, la archiduquesa María de Baviera, retratada por Bartolomé González entre 1608 y 1617, lleva un rosario de ámbar y oro del que pende una medalla de oro de tres lengüetas, muy similar al tipo que estamos analizando, lo que confirmaría que este modelo se hallaba en pleno uso en la primera mitad del siglo XVII (9). Además, debe destacarse que las medallas estudiadas proceden de yacimientos arqueológicos, en los que, la mayoría de las veces, conocemos las fechas de los estratos en que fueron halladas. El arco cronológico de estos contextos se extiende desde 1600 hasta 1716 (10).

El tipo **MR 2**, se caracteriza por su perfil ovalado, contorneado con bordón de media caña resaltado y una anilla de través soldada a una base en forma de pirámide truncada. Mide unos 3 centímetros y pesan unos 6 gramos. Por lo que se refiere a las imágenes representadas, en el anverso siempre aparece el *Salvator Mundis*, de perfil, con barba y pelo largo y ondulado. La mayoría de las veces, lleva un pequeño nimbo en la coronilla. En el reverso, la *Mater Salvatoris*, también de perfil, tocada con un velo corto y nimbada. Las leyendas, inscritas en el campo superior enmarcan las efigies. Suelen ser jaculatorias sobre la salvación, normalmente escritas en latín.

Se trata de una medalla que sigue el modelo formal establecido en el Renacimiento por Antonio Abondio, discípulo de Pompeo Leoni, autor de medallas devocionales con diversas variantes del busto de Cristo de perfil. En la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid se conservan un pinjante esmaltado, atribuido al círculo de Abondio, una medalla y dos plaquetas de bronce dorado con la iconografía de Salvador. Están fechadas en el siglo XVI y pertenecen a la escuela italiana (11).

Hemos localizado medallas de este tipo entre los cargamentos de los barcos españoles que navegaban hacia las Indias. Los misioneros viajaban junto con los objetos devocionales que usaban para cristianizar. En la galera Trinidad de Valancera que naufragó en 1588, entre otros tipos de medallas había dos ejemplares de éste modelo (12). Los misioneros jesuitas que fueron a Japón también introdujeron el uso de este modelo. En las excavaciones de la región de Oita, ya citadas, se han hallado cuatro medallas de metales diversos del mismo tipo e iconografía.

La buena factura de las medallas, la existencia de modelos diseñados por artistas italianos y la presencia de la palabra Roma en el exergo de algunas de ellas nos hacen pensar que la mayoría se fundieron en talleres italianos. No obstante, en uno de los paralelos encontrados la leyenda está escrita en francés, lo que indicaría uno de los talleres locales no itálicos. Creemos que este modelo se fabricó desde mediados del siglo XVI y que seguiría en uso hasta, como mínimo, el primer tercio del XVIII.

Existen dos variantes de este mismo modelo, clasificadas en función de las escenas figuradas. La **MR 2/IC** corresponde a una medalla en la que la Inmaculada Concepción aparece en el anverso, mientras que en el reverso suele ostentar un cáliz flanqueado por dos ángeles. (il. 4) La **MR 2/AM** presenta en el anverso el arcángel Miguel luchando y venciendo al demonio-dragón. En el reverso, los temas son cambiantes, pudiendo observarse otros episodios de la hagiografía del arcángel como la *Mater Dolorosa* o algún que otro santo (il.5).

El tipo **MR 3** es contemporáneo de los anteriores. Los ejemplares más antiguos se pueden fechar a mediados del siglo XVI aunque se siguió fabricando hasta mediados del siglo XVIII. Comprende piezas circulares contorneadas por un ancho bordón. Resiguiendo el perfil, por la parte interna del campo, presentan un borde de media caña que en algunos modelos está decorado con motivos perlados o vegetales. Tiene una anilla colgadera de través soldada a una base piramidal plana. Mide unos 3 centímetros y pesa algo menos de 3 gramos. En muchas ocasiones, tienen exergo en una o ambas caras. En el del anverso suele estar inscrita la leyenda *Roma*. No está claro que el mero hecho de llevar ésta inscripción indique que todas las medallas se hubiesen fundido en la Ciudad Santa, ya que también pudieron haberse fabricado en otros centros. Por ejemplo, en algunas medallas producidas en Montserrat está inscrita la palabra *Roma* en el exergo.

Los temas más frecuentemente representados son, entre otros, la Puerta Santa flanqueada por los santos Pedro y Pablo, la Verónica acompañada por estos dos mismos santos, la Anunciación, la Virgen de Montserrat, el Sagrado Corazón o la efigie de algún santo. A partir de la iconografía representada, consideramos que este modelo se usó para dos fines. Las piezas que presentan en el anverso la Puerta Santa eran un recuerdo de la celebración del año jubilar. La Puerta era el símbolo del ritual que debían celebrar los peregrinos que acudían a Roma para obtener el perdón de sus pecados. En la basílica de San Pedro hay cinco puertas, de las que tres eran seguras y dos inciertas; estas últimas eran la *Sancta* y la *Giudovea*. El Papa Pablo II reconvirtió este ritual e instituyó la liturgia de la apertura y cierre de la Puerta cada veinticinco años. La mayoría de Papas emitían medallas para conmemorar dicha festividad.

Existen otros ejemplares en los que, en el anverso, suele aparecer la imagen de san Ignacio de Loyola u otro santo jesuita, así como en el anverso de algunas, el Sagrado Corazón. Ignacio de Loyola (1491-1556) fundador de la orden de los Jesuitas, fue uno de los principales impulsores de la devoción al Corazón de Jesús. Ya hemos señalado más arriba que los sacerdotes misioneros de dicha orden llevaban consigo medallas y otros elementos devocionales para propagar la fe. Quizás estas medallas sirviesen para ello.

Dentro del tipo **MR 4** se agrupan unas pequeñas medallas de perfil oval, similares a las clasificadas en el MR 2. Suelen medir unos 2 centímetros y no llegan a 1 gramo de peso. La mayoría son de bronce o de



latón. Su perfil está contorneado en la parte interna por un bordón de media caña. La anilla colgadera de través, soldada a una base piramidal truncada, es muy grande en relación con las pequeñas dimensiones de la medalla. Según nuestras investigaciones, su producción iría desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVIII, siendo prácticamente contemporánea de los anteriores modelos. A partir de los temas representados hemos determinado dos variantes. Una, seguramente procedente de los talleres romanos, con el *Salvator Mundi* y la *Mater Salvatoris*, en el anverso y reverso, respectivamente. Se puede fechar entre mediados del siglo XVI y el último tercio del XVII. Otra, con la Virgen de Montserrat en el anverso y san Benito de Nursia, en el reverso. Los estudiosos de las medallas de Montserrat las fechan en la segunda mitad del siglo XVII y opinan que son obra de talleres romanos (13).

El tipo **MR 5** es poco frecuente. Tiene forma de corazón con el campo contorneado por un filete delgado. En su parte superior tiene soldada una anilla colgadera de través sobre una base piramidal truncada. La pieza que ha sido objeto de estudio pertenecía a un rosario con cuentas de hueso de aceituna. En el reverso tiene representada la Puerta Santa, con lo cual podemos aventurar que se trata de otro modelo emitido en Roma para conmemorar el Año Santo. A ambos lados de la puerta, aparecen las figuras de los santos Pedro y Pablo. La arquitectura de la Puerta reproduce el *templum* de las monedas romanas, con dos *antae*, tímpano triangular y frontón. Esta manera de representar la puerta es la utilizada en las medallas jubilaires a partir de 1600. De todas formas, el templete se parece bastante al que posee una medalla jubilar que lleva la fecha de 1650 inscrita en el exergo. El contexto arqueológico en el que se halló la medalla estudiada también es de 1650. La coincidencia de ambas dataciones permite situar perfectamente nuestra medalla. En el reverso, la presencia única del crucificado sigue los consejos contrarreformatas de reducir el número de personajes para aumentar su carga emotiva. El Cristo está clavado con tres clavos a una cruz latina, de cuyo brazo horizontal cuelga un lienzo blanco.

Ya hemos mencionado antes la importancia que tuvo la difusión del culto al Sagrado Corazón para los jesuitas a partir del siglo XVI, aunque parece que la devoción no acabó de enraizarse. En el siglo XVIII se introdujo una nueva manera de representar el símbolo, con un corazón más realista, culminado en una cruz y rodeado de espinas. Parece ser que el jesuita Bernardo de Hoyos, en 1733, tuvo la visión de cómo tenía que ser este nuevo emblema. Las formas acorazonadas se siguieron usando en los siglos XVIII y XIX, por ejemplo en los relicarios, en los que se pintaban las imágenes de santos en el anverso y la Santa Faz con los atributos de la pasión en el reverso (14). También en el XVIII, se usaron unas patenas de forma lanceolada a las que se denominaba *corazón de novia* (15). El tipo **MR 6** corresponde a un conjunto de medallas ochavadas fundidas en bronce. Presentan un canto octogonal contorneado por un bordón de doble filete. La anilla fija es de través y está soldada a una base en forma de pirámide truncada. Los temas representados son bastante regulares. En el anverso, diversos tipos de Virgen y en el reverso, la efigie de algún santo. Las leyendas se inscriben en todo el campo, rodeando las figuras. Según las dimensiones y peso de las piezas se pueden agrupar en dos modelos. Por una parte, están las que miden 3 ó 4 centímetros y pesan entre 4 y 6 gramos. Por otra, unos medallones que miden 5 ó 6 centímetros y pesan entre seis y quince gramos. A éstos últimos, según se ha visto, se les denominaba *Capezzali* por ir colgados en el cabezal de la cama. Esta producción se fecha desde el último tercio del siglo XVII hasta mediados del XVIII.

Una de las medallas ochavadas estudiadas procedente de las excavaciones del antiguo mercado del Born, tenía la fecha de 1696 inscrita en el reverso. Se halló en un estrato datado en 1716, momento en el que fueron destruidas las casas y las calles del barrio de la Ribera de Barcelona, con motivo de la construcción de la Ciutadella (il. 6). Además, medallas de este tipo aparecen en los pecios de los galeones Nuestra Señora de Guadalupe y Conde de Tolosa que naufragaron en 1724. Pertenecían a unos sacerdotes misioneros que se dirigían a las Indias. Entre otros objetos religiosos, había cinco medallas ochavadas pequeñas y dos medallones, todas con las efigies de los santos que se suelen repetir en este tipo de piezas. Entre el material hallado también había una Bula de Inocencio XIII, que fue Papa entre 1721 y 1724 (16). Por ahora, resulta muy difícil comprobar los lugares de fabricación de estas medallas. Tanto pueden haber sido emitidas en Roma como tratarse de producciones locales. Todas presentan las mismas características tipológicas, técnicas e iconográficas. En España parece que este modelo se difundió ampliamente en Valencia, Castilla y Andalucía. En Montserrat también se conserva algún ejemplar, aunque no parece haber sido fundido en el lugar.

Su iconografía se puede agrupar en tres temas. En primer lugar, las que poseen las Vírgenes en el anverso, entre las que cabe destacar por su cantidad, la del Rosario, la de Belén, la del Carmen y la de Montserrat apareciendo, en el reverso, efigies de santos. En segundo lugar, las que presentan la Inmaculada Concepción en el anverso y una custodia en el reverso. En tercer lugar, las medallas de santos, entre los que predominan los pertenecientes a las órdenes dominica, franciscana o jesuita. Los más representados son san Domenico in Soriano, santo Domingo de Guzmán, san Cristóbal, san Pascual Bailón, san Juan de Capistrano, san Felipe Neri, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Longino, san Francisco de Paula, san Nicolás de Tolentino y san Agustín. A parte de su sentido religioso, la mayoría de las imágenes están relacionadas con la protección o salvación de las almas y otros aspectos más mundanos, como la protección del hogar, del matrimonio o de la fertilidad.

Además de las medallas, en las excavaciones también han aparecido otros objetos religiosos que hemos estudiado y que no queremos dejar de reseñar, aunque sea brevemente. La mayoría son partes de los rosarios, como las placas de separación de los misterios. Presentan unas características técnicas y formales muy similares a las de las medallas. Se trata de las piezas que se colocaban en los rosarios para separar los cinco tramos de diez cuentas que corresponden a cada uno de los cinco misterios. Son los *paternóster*. Habitualmente son de bronce, de contorno ovalado, perfilado por un bordón de media caña. Mediante un vástago con orificio se unen a la cadena del rosario. La Mater Dolorosa, siempre está representada en el anverso mientras que en el reverso se escenifican los siete dolores de la Virgen: la Profecía de Simeón, la Huida a Egipto, El Niño Jesús se pierde en el Templo, María se encuentra con Jesús en el camino al Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento y el Santo Entierro. En el octavo, está Cristo en la Cruz en el anverso y Dios, sosteniendo el Globo terráqueo en el reverso (il. 7). Por su similitud con los tipos MR 1 y MR 3 y por sus características formales e iconográficas, sobre todo de la Dolorosa, creemos que estas piezas también pueden fecharse entre mediados del siglo XVI y comienzos de XVIII. Fueron halladas en un contexto arqueológico del siglo XVII.

## Notas

1. Agradecemos a Julia Beltrán de Heredia y Núria Miró (Museu d'Història de Barcelona), Marta Campo y Maria Clua (Museu Nacional d'Art de Catalunya - Gabinet Numismàtic), Maria Cusachs y Ainhoa Pancorbo, (ilustraciones) y Alberto López Mullor (Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona) su inestimable colaboración en la realización de este estudio.
2. BALAGUER, Ana Maria: “La medallística montserratina dels segles XV, XVI i XVII. Catalogació i justificació cronològica”, en *Acta Numismàtica*, vol. 27, Barcelona, 1997, págs. 185-226; “Les medalles de Sant Martí de la Brufaganya des del segle XVI al XX”, en *Acta Numismàtica*, vol. 29, Barcelona, 1999, págs. 215-246; “Noves dades sobre la medallística montserratina dels segles XV-XVII”, en *Acta Numismàtica*, vol. 30, Barcelona, 2000, págs. 145-161.
3. Las excavaciones de diferentes barrios de la ciudad de Beppu, en Oita (Japón) han sido dirigidas por el doctor K. Goto, de la Prefectura del Centro Arqueológico de Oita
4. CURIEL, F.: “Un ermitaño insigne en Montserrat”, en *Revista Montserratina*, nº 2 y 3, Montserrat, 1907.
5. BALAGUER, A.M. (1999), op. cit.
6. CRUZ, José María: *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997.
7. Por ejemplo, el tipo MR 1/VM, corresponde a una medalla religiosa de perfil ovalado, fechada entre finales del siglo XVI y mediados del siglo XVII, con la efigie de la Virgen de Montserrat acuñada en el anverso.
8. Museo del Prado, núm. de inv. PO 2434, en depósito en el Consejo de Estado.
9. BALAGUER, A. M., (1997 y 1999), op. cit.
10. ARTIGUES, P.L.; FERNÁNDEZ, .A.: *Memòria de la Intervenció Arqueològica a l'Antic Mercat del Born de Barcelona. Novembre del 2001- abril del 2002*, Museu d'Història de Barcelona (inèdita); BELTRÁN DE HEREDIA, J.; BUSQUETS, F.; PASTOR, I.: *Memòria de la Intervenció Arqueològica Preventiva realitzada a la Plaça Vila de Madrid. Novembre 2000-juliol 2003 de Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (inèdita); BUSQUETS, F.; PASTOR, I.: “Una transformació de l'espai urbà a la Barcelona de finals del segle XVI. La construcció del convent de les Carmelites Descalçes”, en *II Congrés d'Arqueologia Medieval i Moderna a Catalunya. Sant Cugat del Vallès 18-21 d'abril de 2002. Actes*, vol I, Barcelona 2002, pág. 147-158.
11. ARBETETA, Letizia: *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Segovia, 2003.
12. FLANAGAN, Laurence: “Ireland's Armada Legacy”, en *Armada, 1588-1988*, London, 1988, págs. 178-179. Las medallas se conservan en el National Museums Northern Ireland-Ulster Museum.

13. BALAGUER, A. (1997), op.cit., págs. 204-207.
14. VALDÉS, J.: “Relicario de San Antonio”, en *Vida Cotidiana en tiempos de Goya*, Barcelona, 1996, págs. 202-203.
15. ARBETETA, Letizia: “La joyería: manifestación suntuaria de los dos mundos”, en *El Oro y la Plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999, p. 245.
16. SANCHÍS, Inma, coord.: *Huracà 1724*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1996.

**Ilustraciones:**

TIPO MR 1



TIPO MR 2



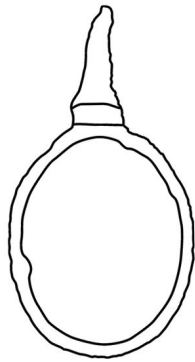
TIPO MR 3



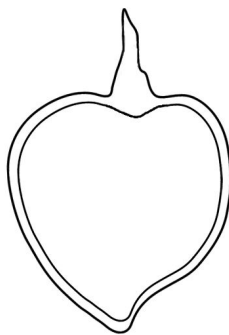
1. Tipología de las medallas religiosas: MR 1, medalla ovalada de tres lengüetas; MR 2, medalla ovalada; MR 3, medalla circular.



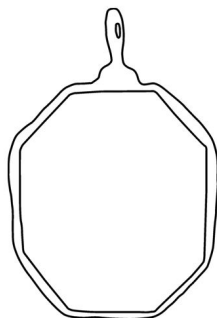
TIPO MR 4



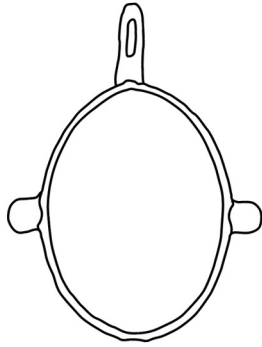
TIPO MR 5



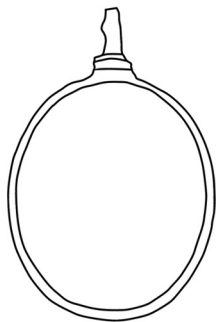
TIPO MR 6



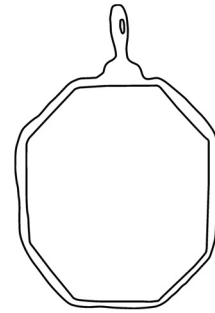
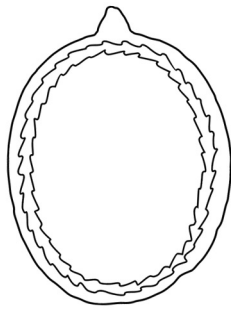
2. Tipología de las medallas religiosas: MR 4, medalla ovalada pequeña; MR 5, medalla acorazonada; MR 6, medalla ochavada.



3. Medalla del tipo MR 1/VM. En el anverso la Virgen de Montserrat y en el reverso la Crucifixión, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, bronce, 2,2 x 2,1 cm., Museu d'Història de Barcelona, área de reserva.

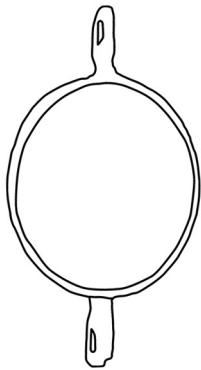


4. Medalla del tipo MR 2. En el anverso san Miguel venciendo al demonio y en el reverso la Dolorosa, segunda mitad del siglo XVII, bronce, 3,8 x 2,5 cm., Museu d'Història de Barcelona, área de reserva.



5. Medalla del tipo MR 2. En el anverso la Inmaculada Concepción y en el reverso cáliz flanqueado por dos ángeles, finales del siglo XVII, bronce, 3,1 x 2,5 cm., Museu d'Història de Barcelona, àrea de reserva.

6. Medalla del tipo MR 6. En el anverso la Virgen de Belén y en el reverso san Longino, bronce, 1696, 3,8 x 2,5 cm., Museu d'Història de Barcelona, àrea de reserva.



7. Paternoster de rosario. En el anverso la Mater Dolorosa y en el reverso el quinto dolor, la Crucifixión, bronce, 3 x 1,6 cm., Museu d'Història de Barcelona, Barcelona, àrea de reserva.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Un busto-relicario para el monasterio gerundense de San Daniel (1)

Joan Valero Molina  
IES Giola (Llinars del Vallès)

### Resumen

En el año 1425, la comunidad benedictina de San Daniel de Gerona encargó a Francesc Artau, uno de los plateros más importantes del gótico catalán, la factura de un busto-relicario del santo titular. Esta comisión se enmarca en un contexto favorable a la revitalización del culto al santo, pues en una fecha cercana se realizó otro relicario, en este caso de un brazo de san Daniel, que se ha conservado, a pesar de haber permanecido hasta hoy ignorado.

### Abstract

*In the year 1425, the benedictine community of Sant Daniel from Gerona ordered to Francesc Artau, one of the most important gothic silversmiths from Catalonia, the accomplishment of a bust-reliquiary of the saint. This commission is framed in a favorable context for the revitalization fo Saint Daniel's cult, because in a near date another reliquiary was made, in this case of an arm of the same saint, that has been conserved, in spite of having remained unknown until now.*

El notable auge que durante los siglos xiv y xv experimentó el culto hagiográfico suscitó un acusado interés en la creación o renovación de unos continentes adecuados para acoger las reliquias sagradas que habían de ser objeto de devoción (2). Las comunidades religiosas acudían a escultores y orfebres para la materialización de unas arcas, relicarios y tumbas, las cuales, además de prestigiar a la institución a la cual pertenecían, debían convertirse en un polo de atracción para el culto o incluso la peregrinación. Los beneficios económicos que esta última actividad podía comportar constituyen un buen argumento que no podemos soslayar al explicar este fenómeno devocional.

Los templos y monasterios de las tierras gerundenses fueron especialmente sensibles a este movimiento: la iglesia de Sant Feliu de Gerona encargaba hacia 1326 la tumba de San Narciso al escultor Joan de Tournai, mientras que en la catedral el obispo Arnau de Montrodon dedicaba una capilla a los Santos Mártires y San Carlomagno (1330), en donde se ubicó un arca de alabastro que se ha relacionado estilísticamente con el mismo Joan de Tournai, así como la célebre estatua de san Carlomagno, atribuida a Jaume Cascalls (3). Además del caso de San Daniel, que será expuesto más adelante, también es oportuno recordar otros ilustres ejemplos existentes en poblaciones situadas dentro del área de influencia de la ciudad. En la primera mitad del siglo xiv se realizó para Camprodón una urna dedicada a San Paladio, mientras que durante la siguiente centuria se procedió a la prolongada ejecución de la malograda arqueta de San Martiriano en Banyotes (4). Entretanto, en Besalú parecía existir una cierta competencia entre el monasterio de Sant Pere y la parroquia de Sant Vicenç, pues de manera casi simultánea el primero se planteaba la construcción de una tumba de alabastro para los santos Primo y Feliciano (1390), mientras que la parroquial rendía tributo a los restos de un San Vicente mártir que por su condición de levita no debe identificarse con el titular de la iglesia, San Vicente de Huesca (1391) (5).

En el caso del monasterio de monjas benedictinas de San Daniel, el punto de arranque de la devoción al santo titular debe situarse en torno al año 1343. En esta fecha, según un documento que citó por primera vez Josep M. Marquès, el obispo Arnau de Montrodon concedía indulgencias a aquellas personas que visitaran la iglesia y contribuyeran económicamente a la construcción de una nueva capilla que debía alojar las reliquias recientemente descubiertas del santo (6). A esta capilla, una cripta subterránea situada debajo del altar mayor, fue destinado el sepulcro del santo que en el año 1345 la sacristana Ermessenda de Vilamarí contrató al imaginero Aloy de Montbrai por el precio de 400 sueldos (7). La afluencia de peregrinos haría del todo necesaria la provisión de la tumba, como indiscutible elemento central del escenario devocional de la cripta. Actualmente, el mausoleo se encuentra situado en una capilla lateral, pero no es difícil imaginarse su ubicación original en la cripta en una posición elevada justo detrás del altar, de manera similar a la tumba de santa Eulalia de la catedral de Barcelona.

Con posterioridad a la factura del sepulcro, el espacio se iría completando con otros elementos complementarios, como el relicario que será objeto de estudio en este trabajo.

Asimismo, conviene señalar que antes de la construcción del sepulcro, y probablemente también de la invención de las reliquias, ya debía de existir en el monasterio una importante presencia iconográfica del santo patrón. Una prueba de ello puede ser una referencia contenida en el contrato de la tumba, según la



cual se disponía que el imaginero debía representar las escenas del frontal, alusivas a la vida de San Daniel, siguiendo las «*ystoriae*» que figuraban en un libro que poseía la sacristana. Sin embargo, la importancia del mausoleo debió convertirlo en un referente icónico para posteriores representaciones del santo.

Las visitas pastorales de los siglos XIV y XV suelen ser bastante remisas a la hora de proporcionarnos información sobre el mobiliario litúrgico del monasterio. No obstante, contamos con una digna excepción en la visita efectuada en el año 1474 (8). En ella se hace mención a la advocación del altar mayor, dedicado a San Salvador, por lo que debemos descartar la presencia de un retablo dedicado al titular del monasterio en este espacio. La visita es bastante específica en lo que se refiere a los retablos e imágenes, concretando la presencia de los primeros en todos los altares de la iglesia (Santa María, santos Saturnino y Egidio, Santa Margarita, San Gabriel, y San Benito en el coro). Además, se precisa la existencia de una estatua mariana de madera en un ángulo del altar de Santa María, así como un pequeño retablo que se guardaba en el interior de una caja en el altar de San Gabriel, que contenía la imagen de la Virgen con dos ángeles, flanqueada por San Antonio y San Egidio.

Sin embargo, en la cripta no se hace mención alguna a un retablo, sino a la tumba, colocada en el lugar que habría ocupado ese mueble: «*Item ist super dictum altare quodam tumba marmorea diversis ymaginibus sculpta et super ipsam tumba est sculpta ymago dicti sancti danielis*». Tal como apuntábamos con anterioridad, la disposición sería pareja a la que hoy observamos en la cripta de la catedral de Barcelona, con la salvedad de que en este último caso existía un retablo – hoy perdido – que debía ocupar el relativamente reducido espacio comprendido entre el altar y el sarcófago de Santa Eulalia, cubriendo parcialmente una parte del sepulcro (9).

También se encontraba una imagen en piedra de San Daniel (“patrono lapídeo”) en el centro de la Sala Capitular. El santo regía un espacio que era ocupado, en un extremo de la sala, por un retablo lúneo de la Pasión de Cristo, y en el extremo opuesto por otro retablo del mismo material con las imágenes de San Miguel y San Juan (10).

La relación de las piezas que configuraban el tesoro del monasterio nos remitirá directamente al protagonista de este estudio: de entre los diversos relicarios que son mencionados, destaca uno de plata dorada con la forma de un brazo, «*in quo est quodam canella sive ossum de brachio dicti sancti danielis*», junto con otro «*ad formam capitis*» del mismo santo.

Mientras que del primero ignoramos la fecha de su realización y su autoría, del segundo podemos aportar todos los datos referentes a su factura (dificultosa, tal como veremos), gracias a la localización de su contrato dentro del rico fondo de protocolos que se custodia en el Archivo Histórico de Gerona (11).

El 13 de enero de 1425, el platero gerundense más prestigioso de la época - y probablemente uno de los más destacados del gótico catalán - Francesc Artau contrataba con la abadesa Ermessenda de Vilamarí la factura de un busto-relicario de San Daniel. Los capítulos contractuales ofrecen numerosos puntos dignos de interés, sin embargo antes de abordarlos será necesario retroceder unas semanas para comprobar que el encargo a Artau fue en realidad el punto final de un proceso complejo y accidentado en el que previamente habrían intervenido otros dos artífices. Efectivamente, un documento fechado a 27 de noviembre de 1424

demuestra que el platero Narcís Estrader, y muy probablemente también su acompañante Francesc Artau junior (hijo de Francesc, y conocido por la historiografía como Francesc Artau II), estaba involucrado en un proyecto indeterminado relacionado con el monasterio, cuyo precio estaba estipulado en la notable cifra de 50 libras (12). Unos días después, el 13 de diciembre, Narcís Estrader se comprometía a retornar 43 libras 2 sueldos y 6 dineros de las 50 libras que costaba el relicario (en esta ocasión sí se especifica que se trata del busto de san Daniel), a cambio de recuperar una obra que, por los términos en que se expresa el texto, parece ya realizada (13).

Se ignoran las razones que condujeron a esta situación. ¿Insatisfacción por parte de la clienta? Narcís Estrader, a pesar de ser un artífice aún poco conocido, ya contaba con una cierta experiencia en este género de obras, puesto que unos años antes había realizado las cabezas de San Primo y San Feliciano para la iglesia de Sant Pere de Besalú (1418-1421) (14). Estas obras no se han conservado, por lo que no nos permiten conocer el nivel cualitativo del artífice. No obstante, es interesante acudir a otra noticia relacionada con Estrader, fechada a 13 de noviembre de 1423, cuando recibe un pago de 9 libras y 4 sueldos de la cofradía de San Paladio de Camprodón, por un concepto que no es especificado (15). El documento nos remite a un protocolo de Camprodón, hoy desaparecido, en donde se concretaría la razón de este pago, por lo que no podemos descartar algún tipo de intervención reparadora en la arqueta ejecutada en el siglo anterior, o bien la realización de un nuevo objeto. La arqueta está acompañada por un busto-relicario del santo de factura poco distinguida; si el estipendio efectuado a Estrader correspondiera a esta obra resultaría más comprensible un hipotético rechazo del primer busto de San Daniel por parte de la abadesa.

La anterior mención a Francesc Artau II abre la puerta a considerar una participación de éste en la elaboración del fallido busto. Al parecer, Francesc Artau I se mantuvo inicialmente al margen del encargo, que podría haber asumido Narcís Estrader como principal artífice, con la colaboración de un Francesc II que por aquel entonces no necesariamente debía trabajar con regularidad en el taller del padre (16). Francesc II era aún muy joven, pues en julio de 1423 declara ser menor de 25 años y mayor de 19, y quizás con un carácter algo díscolo, según se entrevé en un documento de marzo del mismo año en donde promete no salir de casa de su padre por haber sufrido un arresto domiciliario (17).

Tras el malogrado desempeño de Narcís Estrader, la abadesa Ermessenda acudió a un valor más sólido y seguro, Francesc Artau I, con quien se extendieron unos nuevos capítulos contractuales. Este artífice se encontraba ya en la recta final de una fecunda carrera en la que, al menos desde 1383, había llegado casi a monopolizar la producción artística gerundense dentro del campo de la orfebrería (18). Su taller, además, fue uno de los más activos del gótico catalán, tanto por el número de encargos que recibió como por la cantidad de artífices que pasaron por él, de entre los cuales debemos citar al mismo Narcís Estrader.

La comunidad de San Daniel debía tener un conocimiento directo del prestigio y la capacidad del platero, pues en el año 1410 éste figura significativamente como testigo en la ceremonia de traslación de los restos de diversos santos (cuya identidad no es revelada), depositados en un nuevo relicario que la misma Ermessenda de Vilamarí —cuando aún no era abadesa— había hecho elaborar por su cuenta («*de proprio fecerat fabricari*») (19). Aunque no exista dato alguno referente a este encargo, la presencia del maestro puede ser un indicativo de su responsabilidad en la factura de la pieza, la cual se ubicó en la cripta.

En el contrato del busto de San Daniel se incluyó una cláusula específica con el objeto de asegurarse la finalización efectiva del encargo. Debido a la avanzada edad de Francesc, se consideró oportuno precisar que en el caso de morir el platero antes de llevar a cabo la obra sería su hijo homónimo quien la asumiría. Sin embargo, en el ánimo de la promotora también debía pesar el frustrado intento con Narcís Estrader, porque también se consideró que para el caso hipotético de que el joven Francesc II falleciera, se designarían dos prestigiosos maestros como consejeros para la elección de un nuevo platero. La responsabilidad recayó en dos artífices de primera línea, aunque ajenos al campo de la orfebrería: el maestro mayor de la catedral de Gerona -y maestro imaginero- Antoni Canet, y el escultor Pere Oller. Mientras el primero estaba establecido en la ciudad, a pesar de los frecuentes viajes que efectuaba a Barcelona, al mantener allí su taller escultórico, Oller ya hacía cinco años que había abandonado Girona para asentarse en Vic, en donde estaba plenamente ocupado en la realización del retablo mayor de la catedral (1420-1428). Por esta razón, en principio podría sorprender que aún se contara con él, pero el escultor no llegó a cortar nunca los vínculos con su ciudad natal. Así, en octubre de 1425 aparece de manera ocasional en Gerona como testigo instrumental (20). Además, teniendo en cuenta la naturaleza de la obra que debía llevarse a cabo para San Daniel, era más razonable contactar con escultores que con pintores (como podría ser Francesc Borrassà, otro de los grandes nombres del gótico gerundense de inicios del siglo xv). Tras la marcha de Oller a Vic, el único imaginero experimentado que quedaba en Gerona era Antoni Canet, por lo que es lógico que se buscara a otro maestro que, aunque ausente, era bien conocido tras haber trabajado durante casi dos décadas en la ciudad (21).

Uno de los puntos del contrato que más llama la atención es la especificación sobre el semblante de la cabeza, «*segons la forma del cap de mossen sant daniel*». Se podría interpretar como una referencia icónica, aunque no podemos precisar si la fuente se encontraría en la efigie del sepulcro obrado por el maestro Aloy (il. 1), o bien en alguna otra estatua, como la que regía la sala capitular, aunque ésta bien podría ser posterior. Teniendo en cuenta esta aparente voluntad de reproducción de un modelo concreto, es factible que todas las representaciones de san Daniel se ciñeran a un mismo tipo; la importancia del sepulcro como elemento singular y central de culto en el monasterio permite suponerle un papel referencial para las representaciones posteriores. Además, su realización apenas dos años después de la llegada de las reliquias establece una jerarquía cronológica manifiesta (22).

El precio pagado por marco, nueve libras y diez sueldos, es considerablemente elevado. Estableciéndose un peso total de la pieza cercano a los nueve marcos, el importe final ascendería a una cantidad por encima de 84 libras, sustancialmente superior a las 50 que anteriormente debía cobrar Narcís Estrader. Dentro de la producción tardía de Francesc I se aprecian variaciones relativamente escasas en la tasación de su trabajo, manteniéndose siempre dentro de parámetros muy elevados. Por ejemplo, para unas cruces destinadas respectivamente al convento de San Domingo de Gerona (1422) y la parroquia rosellonesa de Bulatnera (1424) cobró 10 libras por marco, mientras que para otra cruz encargada por un carnicero de Gerona (1427) se ajustó a 9 libras (23).

Por su parte, los bustos de San Primo y San Feliciano fueron pagados a Narcís Estrader a 7 libras y 6 sueldos por marco, mientras que los trabajos algo posteriores ejecutados por otros plateros activos en

Gerona no superarán las 8 libras. Las cifras, pues, contribuyen a demostrar – junto con el volumen de documentación conocida - la indiscutible preeminencia de Francesc Artau dentro del campo de la platería gerundense. En Barcelona, en donde la mayor concurrencia de artífices debía generar una competencia más notoria, sólo Marc Canyes parece desempeñar un papel parejo, al cobrar cantidades similares a las percibidas per Artau por sus trabajos más destacados (24).

El busto-relicario de San Daniel llegó finalmente a realizarse, pues en los meses posteriores a su contratación localizamos dos ápoas, fechadas a 3 de febrero y 30 de abril de 1425 (25). En la primera de ellas se presenta como testigo un platero llamado Bartomeu Vinyes, que aparecerá en numerosas ocasiones al lado de Artau: su relación venía de lejos, pues en 1392 ya eran vecinos (26). Posteriormente, Vinyes se trasladaría a Barcelona, en donde es documentado entre 1405 y 1416 realizando trabajos menores. (27) A partir de 1420 vuelve a Gerona, y desde entonces se multiplican notablemente las ocasiones en que comparece al lado de Artau, hasta la desaparición de éste (28). Por consiguiente, es factible suponer que Vinyes podría haber colaborado activamente en el taller del maestro, en calidad de obrero cualificado.

La fecha del contrato coincide con una época en la que se llevaron a cabo importantes reformas en el monasterio. Recordemos, en este sentido, el nuevo relicario que se incorporó en 1410 en la cripta. En el año 1421 el obispo concedía licencia para reconstruir la cabecera de la iglesia, con el objeto de permitir acoger una mayor afluencia de feligreses (29). Es muy probable que este incremento en la concurrencia estuviera relacionado directamente con el culto a San Daniel, por lo que se vería necesario la ampliación del acceso a la cripta; sin embargo, no disponemos de noticias posteriores que permitan saber si finalmente se llevó a cabo esta remodelación. Seis años después, el ardiácono mayor Dalmau de Raset se reunía con la comunidad de monjas con el propósito de considerar otras obras que debían emprenderse, en especial la reconstrucción del dormitorio y la edificación de un claustro superior (30). De este claustro se conservan las bóvedas de una de las pandas, caracterizadas por adoptar un formato estrellado, cerrado por falsas claves de bóveda. Sin embargo, existen elementos que nos permiten albergar serias dudas sobre la autenticidad de estas claves: realizadas aparentemente en terracota (31), los relieves escultóricos que contienen remiten a fuentes góticas, aunque demasiado diversas – tanto desde un punto de vista estilístico como incluso cronológico - como para considerarlos producto del proyecto original. Efectivamente, en una de las claves observamos una reproducción exacta del primer relieve del sarcófago de San Daniel, mientras que en otra aparece una réplica de la Virgen de la arca de los Santos Mártires, flanqueada por cuatro imágenes (concretamente dos ángeles, un busto de santo y una dama) cuyo estilo nos conduce al gótico de la primera mitad del siglo xv (il. 3). El santo lo reconocemos como una copia de la imagen central de la predicación de San Pablo del retablo mayor de la catedral de Tarragona, realizado por Pere Joan a partir de 1424, mientras que la dama no deja de recordar a una ménsula de la portada de los Apóstoles de la catedral de Gerona, ejecutada precisamente hacia 1431 (32).

Las obras diversas que se llevaban a cabo se fueron prolongando al menos hasta la década de los 40, y un poco más tarde, en 1453, el cantero Bernat Vicenç asumía la labra de la portada principal de la iglesia, actualmente conservada en fragmentos esparcidos por el convento (33).

Asimismo, debemos destacar la incorporación, en una fecha no muy anterior a septiembre de 1435, de un libro llamado *Alfuyer*, según consta en un contrato asumido por el escritor y miniaturista Joan de Cadella para un libro homónimo, destinado a la parroquia de Mollet; en las capitulaciones se precisa que el volumen «*ha de ser tan gran i ample com el de Sant Daniel de Girona, novellament per lo dit Johan fet*» (34).

Dentro de este contexto, podemos preguntarnos si el encargo realizado a Francesc Artau podría haber respondido a una voluntad revitalizadora del culto a San Daniel. En esta línea se encontraría otra pieza de orfebrería a la cual hemos aludido anteriormente, un brazo-relicario de San Daniel que aparece mencionado por primera vez en la Visita Pastoral del año 1474. Una circunstancia que otorga un valor añadido a esta pieza, cuya existencia era hasta ahora completamente ignorada, es el hecho de que aún se conserva en el monasterio. Se trata de un relicario que adopta la forma de un brazo, siguiendo la tipología usual para este género de obras, cuya morfología se asimila a la parte del cuerpo que están custodiando (il. 2) (35).

La decoración del relicario es bastante sobria. Destaca el uso de un motivo floral de formato romboidal, inserto a lo largo de la franja que rodea a la ventanilla que muestra su contenido, el hueso de San Daniel. Debajo de la abertura un escudo señala al promotor que proporcionó la pieza al monasterio; en él vemos de gules tres palos de plata. A pesar de no existir una coincidencia exacta, apreciamos una más que notable proximidad con las armas de los Vilamarí de Gerona (de gules cuatro palos de plata) (36). El relicario pudo haber sido donado por cualquier miembro de la familia Vilamarí, pero en el caso hipotético de que se tratara de la misma Ermessenda, cabría situar la obra entre los años 1421 y 1431, período durante el cual dirigió el monasterio, o incluso antes, teniendo como referencia la donación que efectuó en 1410 siendo aún una simple monja. En cualquier caso, estos datos nos permiten perfilar una nueva e importante figura dentro del campo de la promoción en el gótico gerundense, al parecer centrada específicamente en el monasterio de San Daniel.

Observemos, en este punto, que la coincidencia en el apellido de dos distinguidas promotoras del monasterio (la tumba de San Daniel por un lado, el relicario de 1410 y el busto-relicario del santo por el otro) no puede ser casual, obedeciendo al ascendente que la familia Vilamarí ejerció históricamente sobre el cenobio.

En algún momento indeterminado, comprendido entre finales del siglo xvii e inicios del xix, debió de desaparecer el busto-relicario. Una visita pastoral efectuada en el año 1698 aún cita la pieza, junto con el brazo de San Daniel y otros relicarios (dedicados respectivamente a la Santa Duda, San Ramon, San Narciso, San Plácido, los Santos Inocentes y el *Sant Drap*), algunos probablemente de factura más moderna (37). A principios del siglo xix, Villanueva parece ignorar la existencia del busto, aunque no es seguro que tuviera acceso a las dependencias internas del monasterio, puesto que éste era de estricta clausura (38). Es posible que la obra se perdiera durante la Guerra de la Independencia, causante de profundos estragos en las diversas iglesias gerundenses.



## Apéndice documental

1425, 13 de enero

*Contrato entre Ermessenda de Vilamari, abadesa del monasterio de San Daniel de Gerona, y el platero Francesc Artau, para la factura de un busto-relicario de san Daniel.*

AHG, G-8, vol. 9, not. Joan Escuder, 1424-1426.

Capitols fets e concordats entre la honorable madona Ermessenda Vilamari abadessa del monastir de sant deniel de Gerona de una part e lo senyor en ffrancesch artau argenter de Gerona daltra part sobre alcu cap dargent sobre daurat feedor per lo dit ffrancesch artau en que sera encastat lo test de mossen sant daniel.

Primo es concordat entre les dites parts que lo dit ffrancesch artau fasse e promet fer un cap dargent segons la forma del cap de mossen sant deniel bo e sofficient segons lo saber abtesa e sofficiencia del dit ffrancesch artau e segons aquell mill (tatxat) mills e pus subtilment pora fer asa consiensa en lo qual cap ço es en lo test del dit mossen sant deniel.

Item que lo dit cap sie tot daurat de part defore fins la care e segons se pertany e que sie de pes de VIII marchs a engir poc mes o menys.

Item que lo dit ffrancesch artau hage haver acabat lo dit cap dassi al primer die de setembre que sia la festa del dit mossen sant deniel.

Item que la dita honorable Abadessa sie tenguda e promist de pagar al dit ffrancesch artau a rao de VIII lliures X sous barchinoneses per cascun march de so que pasara lo dit cap e que assi e per tot lo mes de abril prop vinent la dita madona abadessa promet pagar al dit ffrancesch artau LV lliures barchinoneses en paga e prorata daso que montara lo dit cap ala dita raho. E tot lo restant de present com lo dit cap sera acabat.

Item es concordat entre les dites parts que si cas sera ço que deu no vulla que lo dit ffrancesch artau dins aquest temps morie que en aquell cas la heretat del dit ffrancesch artau sie tenguda de fer acabar lo dit cap per ffrancesch artau son fill si viura a aquell cabar volra e sino viura o viura e aquell acabar en ordra que selevors sie elegit un argenter a coneixença del senyor en canet mestre de la seu de Gerona o del senyor en pere oller smeginayre e que aquell argenter fasse a acap lo dit cap segons son saber e un nills puxe pero que li sia respost e pagat segons al dit ffrancesch artau si vivie en la forma demont declarade.

Predicta capitula fuerunt firmata et jurata per dictam honorabilem dominam Ermessendam abatissam ex una parte et per dictum ffranciscum artau parte ex altera scilicet per dictam dominam Abatissam in Monasterio Sancti Danielis Gerunde et per dictum Francisci Artau in civitate Gerunde die sabbati XIII januari anno M CCCC XX V promiseramus etc obligo etc renunciio de firma dicte domine Abbatisse sunt religiosi frater johannes textoris et frater Simon colelli de ordine fratrum predicatorem Gerunde, de firma dictus ffrancisci artau supradictum [?] Testes ffranciscus, johannes mir parator comorans Gerunde.

## Notas

1. El presente estudio ha sido realizado dentro del proyecto de investigación *Corpus de escultores activos en la Cataluña gótica* (HUM2005-07771, Ministerio de Educación y Ciencia), dirigido por la doctora Francesca Español.
2. Sobre esta cuestión: ESPAÑOL, Francesca: *El Gòtic Català*, Manresa, Angle, 2002, págs. 103-111; GUASCH FERRER, Montserrat: “Renovación de los monumentos sepulcrales de santos de la Corona de Aragón en el siglo XIV”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. 20, 1-2, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2002, págs. 81-92.
3. Sobre la fundación de Arnau de Montrodon, véase el reciente estudio de Joan Molina: MOLINA I FIGUERAS, Joan: “Arnau de Montrodon y la catedral de san Carlomagno”, en *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 34, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, págs. 417-456. En cuanto a los aspectos artísticos: ESPAÑOL I BERTRAN, Francesca: “L’escultor Joan de Tournai a Catalunya”, en *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, vol. XXXIII, Gerona, Institut d’Estudis Gironins, 1994, págs. 379-432, comprendiendo también diversas consideraciones relativas a la urna de san Paladio de Camprodon.
4. Para la primera obra: *Sant Patllari. Camprodon*, Camprodon, 1991; DALMASES, Núria de: “Reliquiari de Sant Patllari”, en *Catalunya Medieval*, Barcelona, Lunweg, 1992, págs. 314-315. En relación a la pieza de Bañolas, despojada de sus figuras en 1980 (diversas de las cuales ya han sido localizadas): TORRES I MOLINA, Antoni: “L’arqueta de Sant Martirià”, en *Revista de Banyoles*, nº 800, Banyoles, 1999, págs. 30-33.
5. VALERO MOLINA, Joan: “Art i devoció a Besalú en l’època baix-medieval”, en *Relíquies i arquitectura monàstica a Besalú*, Besalú, Ajuntament de Besalú, 2006, págs. 71-103. Por motivos que desconocemos, la tumba de San Primo y San Feliciano no llegó a realizarse, siendo suplida en 1418 por dos relicarios en forma de busto.
6. MARQUÈS, Josep Maria: “El sepulcre de Sant Daniel del mestre Aloy”, en *Revista de Girona*, nº 96, Gerona, 1981, p. 197. No deja de ser digno de interés el celo expresado por el obispo para favorecer el culto a San Daniel, llegando incluso a amenazar con la excomunión a aquellos rectores que no manifestaran a los parroquianos los beneficios espirituales que el santo podía reportar. Quizás no sea casual el hecho de que la mayoría de las renovadas devociones gerundenses fueran impulsadas durante el episcopado de Arnau.
7. El documento ha sido transcrito en: MARQUÈS, J. M. (1981) *op. cit.*
8. Archivo Diocesano de Gerona (ADG), *Visita Pastoral*, 1474, f. 103 y ss.
9. Archivo Diocesano de Barcelona, *Visita Pastoral*, vol. 12, 1421, f. 6v.: «*Retro dictum altare est retabulum ligneum deauratum cum ymagine beate Marie et desuper cum ymagine crucifixi quodquidem retabulum cohoperit sepulcrum beate Eulalie*».

10. Hasta ahora no ha aparecido documento alguno que permita fechar ninguna de estas obras.
11. Archivo Histórico de Gerona (AHG), G-8, vol. 9, not. Joan Escuder, 1424-1426, 13 de enero de 1425. Una primera referencia a este documento ha sido publicada de manera sumaria en: VALERO MOLINA, Joan: “La situació artística a Girona durant el primer quart del segle xv”, en *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, vol. XLIX, Gerona, Institut d’Estudis Gironins, 2008, p. 581.
12. AHG, G-5, vol. 462, not. Nicolau Frugell, 1423-1424.
13. AHG, G-10, vol. 71, not. Berenguer Vidal, 1424-1425.
14. FREIXAS I CAMPS, Pere: *L’art gòtic a Girona*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1983, págs. 257-258; VALERO MOLINA, J. (2006) op. cit., págs. 74-78.
15. AHG, G-5, vol. 462, not. Nicolau Frugell, 1423-1424; VALERO MOLINA, J. (2008), op. cit., p. 583.
16. Normalmente los hijos de un artífice destacado se formaban junto a su padre, y permanecían en el taller familiar hasta alcanzar la madurez suficiente como para independizarse. Sin embargo, tampoco era inusual que estos hijos fueran temporalmente ubicados en otros talleres con el fin de completar su aprendizaje.
17. AHG, G-1, vol. 394, not. Miquel Pere, 1423, 25 de marzo. Poco después, Francesc II contraería matrimonio, siendo su esposa Joana dotada con la nada menospreciable cifra de 11.000 sueldos (AHG, G-1, vol. 391, not. Miquel Pere, 1422-1424, 12 de abril de 1423).
18. Véase un resumen de su actividad, con la incorporación de noticias inéditas, en: VALERO MOLINA, J. (2008) op. cit., págs. 579-584.
19. ADG, *Manual*, 1409-1411, f. 32v., 7 de abril de 1410. En: VALERO MOLINA, J. (2008) op. cit., p. 581, la monja es mencionada por error con el nombre de Elisenda.
20. AHG, G-7, vol. 87, not. A. B. Ferran, 1424-1425, 8 de octubre de 1425. En julio del mismo año estaba en Vic, cobrando una de las ápoas del retablo mayor.
21. Sobre la actividad de Pere Oller: VALERO MOLINA, Joan: “Pere Oller”, en *L’art gòtic a Catalunya. Escultura, II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, págs. 107-123.
22. Existe un vivo debate en torno a la autoría real del sepulcro, junto con la del resto de obras documentadas a Aloy que se han conservado, porque prácticamente todas ellas pertenecen a manos distintas. Esta diversidad se entiende mejor a partir de la idea de Aloy de Montbrai como un empresario que subcontrata la mayoría de los encargos que recibe. En lo referente a la tumba de Gerona, Pere Beseran la incluye dentro de un grupo más o menos homogéneo de obras que vincula con Pere de Guines (BESERAN I RAMON, Pere: “Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle xiv i una proposta per a Pere de Guines”, en *Lambard*, vol. VI (1991-1993), 1994, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, págs. 215-242). Sin embargo, este autor elabora la propuesta relegando el importante período mallorquín de Guines, en el

cual encontramos una posible producción difícil de conciliar con la que plantea en Cataluña. Parece más viable, por el contrario, la opción que plantean Maria Rosa Manote i Maria Rosa Terés de considerar la tumba como una obra personal de Aloy (MANOTE I CLIVILLÉS, Maria Rosa; TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa: “El Mestre de Pedralbes i l’activitat barcelonina els anys centrals del segle XIV”, en PLADEVALL I FONT, A. (dir.): *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l’estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, págs. 172-182).

23. Los contratos de estas obras han sido transcritos en: FREIXAS I CAMPS, P. (1983) op. cit., págs. 249-253.

24. Marc Canyes llega a cobrar 9 libras y 15 sueldos el marco por dos bordones destinados al monasterio de Sant Joan de les Abadesses (1415), y 10 libras por la cruz de la cofradía de Santa Maria de Cervera, en 1417 (DALMASES, Núria de: *Orfebreria Catalana Medieval. Barcelona, 1300-1500*, vol. II, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1992, págs. 251, 255-256).

25. AHG, G-8, vol. 9, not. Joan Escuder, 1424-1426.

26. Archivo Municipal de Gerona, *Talla*, 1392, f. 10.

27. Platos, cálices y patenas (DALMASES, N. (1992) op. cit., pág. 157).

28. Curiosamente, a partir de los años 50 aparece un platero con el mismo nombre que trabaja con Francesc Artau II. Presumiblemente podría tratarse de un hijo de Bartomeu.

29. ADG, *Quesitoria*, 3, 1411-1442, f. 73v. Unos años antes se preveía la construcción de una reja para la capilla de San Salvador, es decir, para el altar mayor (*ibidem*, f. 19, 10 de marzo de 1413).

30. Sobre estas reformas: FREIXAS I CAMPS, Pere: “El monestir de Sant Daniel. Reformes i ampliacions gòtiques”, en *Estudi General*, vol. 1, Girona, 1981, págs. 113-118. Según apunta este autor, la razón de tales obras debía encontrarse en los desperfectos causados por los terremotos que acababan de azotar el norte de Cataluña.

31. En el contrato que Pere Ciprés extiende en 1443 para la construcción del dormitorio parece indicarse (a pesar de que los términos no sean excesivamente diáfanos) que las claves debían ser elaboradas en yeso (FREIXAS I CAMPS, P. (1981), op. cit., p. 118).

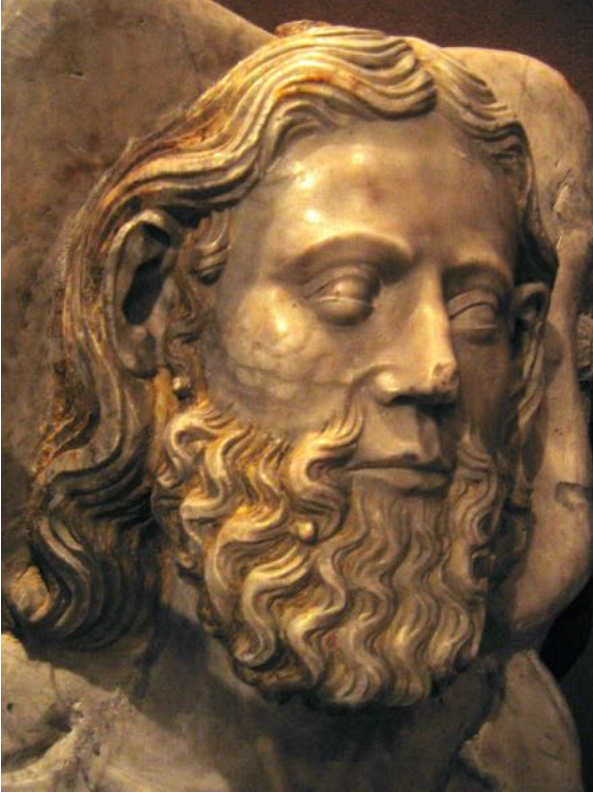
32. Las ménsulas del lado izquierdo de la portada en alguna ocasión han sido relacionadas con Pere Joan, a pesar de pertenecer a un escultor dotado de una personalidad artística diferenciada. Se habían fechado hacia mediados del siglo xv, considerando que en 1458 Antoni Claperós contratava las estatuas de los Apóstoles. No obstante, una noticia que hasta el presente había pasado desapercibida sitúa la realización de estas ménsulas en 1431: el 15 de febrero de dicho año, «*Dicta die comensaren a trençar la rocha den geroni de que fassen lo jussa dela porta envers lo palau*», es decir, la parte baja de la portada (Archivo Capitular de Gerona, *Libro de Obra*, 1429-1431).

33. FREIXAS I CAMPS, P. (1981), op. cit.

34. AHG, G-7, vol. 90, not. A. B. Ferran, 1433-1436, 6 de septiembre de 1435. En el inventario de libros que se incluye en la visita pastoral de 1474 figuran tres volúmenes con ese mismo nombre.
35. Se conserva un ejemplar de características similares en la catedral de Tarragona (ESPAÑOL, Francesca; MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio: “Braç reliquiari de Sant Joan Baptista”, en *Pallium*, Tarragona, 1992, p. 133). En Europa, especialmente en tierras germánicas, las muestras se multiplican (véase, por ejemplo: WINTER, Patrick M. de: *The Sacral Treasure of the Guelphs*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1985, págs. 83, 84, 90, 126, 127).
36. FERRER I VIVES, Francesc d’A.: *Heràldica Catalana*, vol. 3, Barcelona, Millà, 1998, pàgs. 372-373.
37. Biblioteca de Catalunya, Ms. 2818, *Llibre de visites dels monestirs de la congregació tarraconense de S Benet 1692-1703*, fs. 47v.-48.
38. VILLANUEVA, Jaime: *Viage literario a las iglesias de España*, XIV, Madrid, 1850, págs. 157-162. Francesc Montsalvatje, a inicios del siglo xx, no pudiendo acceder al interior del recinto, tuvo que encaramarse a un cerro cercano para poder observar los claustros (MONTSALVATGE, Francesc: *Los monasterios de la diócesis Gerundense*, Olot, 1904, p. 308).



Ilustraciones:



1. Aloy de Montbrai: *sepulcro de san Daniel* (detalle), 1345, alabastro, monasterio de San Daniel, Gerona.



2. *Relicario del brazo de san Daniel*, siglo XV, monasterio de San Daniel, Gerona.



3. Clave de bóveda del claustro alto del monasterio de San Daniel. Probablemente se trata de una obra moderna.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Brandons, llibres, entremesos i altres arres (la creació del càrrec de pintor de la ciutat a Barcelona i a Tortosa i les seves funcions)

Jacobo Vidal Franquet  
Arxiu Comarcal de la Ribera d'Ebre

### **Resum**

En aquest treball s'estudia la creació del càrrec oficial de pintor del Consell a les ciutats de Barcelona i Tortosa, al final del segle XIV, i el desenvolupament de les seves funcions des d'aquest moment i durant el segle XV.

### ***Abstract***

*This paper deals with the creation of the official post of Council painter in the cities of Barcelona and Tortosa, at the end of the 14th century, as well as the development of its functions from this moment and through the 15th century.*

### “Açò era expedient e profitós a la cosa pública e fama d’aquesta ciutat”

El 20 de maig de 1436 els representants de Brussel·les van decidir que no nomenarien cap pintor de la ciutat després de la mort de Roger van der Weyden, que ja exercia aquesta funció. Els estudis sobre el mestre, centrats en la confecció del seu catàleg, en el seu estil pictòric i en l’enorme influència que la seva obra va exercir tot al llarg del segle XV i tot a l’ample d’Europa, no analitzen extensament quines eren les obligacions derivades del càrrec. Tanmateix, i malgrat que després va ocupar-lo Vrancke van der Stockt, sembla clar que es tractava, en bona mesura, d’un mecanisme segons el qual la ciutat s’assegurava la presència d’un mestre important que podia ser útil a l’hora de fer grans decoracions representatives (els “Exemples de Justícia” de la Casa de la Ciutat) o retrats oficials (els documents defineixen el càrrec d’aquesta manera: “Portrater der stad van Brussel”) i que, a més, prestigiava la Universitat. No en va, vuit generacions de viatgers van restar impressionats pels “Exemples” de van der Weyden, els quals – com recorda Panofsky – tenen el seu parangó – i precedent – en diversos programes cívics del *Trecento* italià (1).

De fet, no calia marxar tan lluny per trobar el cas dels representants d’una ciutat que, tot assegurant-se l’establiment d’un taller de pintura destacat, pensaven que s’estaven assegurant, alhora, la bona imatge de la Universitat. I és que, per exemple, el Consell de València, el 14 de novembre de 1374, va donar poders als jurats per tal que intentessin aconseguir que Llorenç Saragossà (considerat per Pere el Cerimoniós el millor pintor de Barcelona) s’establís definitivament a la ciutat del Túria, a causa “que açò era expedient e profitós a la cosa pública [e] fama d’aquesta ciutat”. Saragossà, finalment, va veure amb bons ulls les gestions dels jurats valencians i amb la seva instal·lació a València comença la important seqüència dels tallers de pintura gòtica del regne (2).

En realitat, però, tot i que Llorenç Saragossà va establir-se a la ciutat del Túria com a conseqüència de la voluntat i la política del Consell, mai va ser un pintor assalariat de la ciutat (3). I, a més, podem apropar-nos més directament als centres urbans que són el centre d’interès d’aquest estudi mitjançant la figura del tapisser Joan Falsison, oriünd d’Arràs. El mestre va establir-se a Barcelona el 1441, poc després que ho fessin els germans Tomàs i Jacquet de la Lebra, també teixidors “d’obra de Flandes”, i el 1444 va desplaçar la seva activitat fins a Tortosa, on va esdevenir un oficial del municipi. L’interès perquè arrelés a la ciutat de l’Ebre era tan gran que li va ser pagada la mudança, li va ser facilitat un habitatge, li van ser assignades 11 lliures anuals de salari i, a més, cobrava a banda els adobs que realitzava de draps preexistents i els tapissos nous que teixia per al Consell. Els documents coneguts sobre l’intent d’ampliació del seu taller (1450) i sobre el seu segon matrimoni (1451) expliquen clarament els motius d’aquesta situació. Segons els representants de la Universitat tortosina, “mestre Johan ha feyt de bells draps de ras en la ciutat, dels quals la ciutat se ennobleix, e reporta honor” (4).

### “Per fer e pintar VI bordons que han servit a portar lo pali damunt la senyora reyna”

Però a banda d’aquestes necessitats de fama, noblesa, honor i prestigi –necessitats que, d’altra banda,

no exclouen la utilitat ni, encara menys, la representativitat – les ciutats medievals també van necessitar tenir al seu servei professionals encarregats de realitzar una sèrie de treballs artístics relacionats amb processons cíviques, representacions parateatrals, creació i decoració de túmuls funeraris, ciris, draps d'altar o d'adzebles, penons, gonfanons, llibres de comptes, ballestes per a les milícies urbanes, etc (5).

Aquests treballs, com hem dit, també estan relacionats amb les necessitats representatives de les universitats medievals, i malgrat que és cert que no són comparables, des del punt de vista de la seva rellevància estètica, a la producció de retaules o a la il·luminació de manuscrits de luxe, ens cal dir que a l'Edat Mitjana no eren considerats secundaris (ni des de l'òptica professional ni des de la social) (6). En aquest sentit, hem de recordar que a banda de pintors que avui considerem de segona línia, molts dels quals es van especialitzar laboralment en la realització d'aquesta mena de tasques, també les van dur a terme pintors de retaules que avui considerem de primer ordre. És el cas, per exemple, de Lluís Borrassà, membre d'una família relacionada amb l'adob i decoració de tota mena d'objectes per a la Seu de Girona i ell mateix documentat realitzant entremesos (7).

Com aquelles, aquestes “petites” necessitats representatives i utilitàries comportaren la creació de càrrecs més o menys oficials en alguns indrets. I, així, contràriament a allò que succeí a Brussel·les, on sembla que el naixement del càrrec de pintor de la ciutat està relacionat amb la figura de Roger van der Weyden, a Barcelona (és evident que en aquest cas la potència dels tallers de la ciutat feia absolutament innecessària aquesta mena de política) i a Tortosa la creació d'aquesta figura està relacionada amb la voluntat de tenir al servei del Consell pintors d'objectes (8).

#### **“Per salari ordinari de I any per reparar, conservar e endressar diverses entrameses”**

Efectivament, la creació d'un salari fix per a un pintor per part de la Universitat de Barcelona va tenir lloc el dia 11 de setembre de l'any 1392 per una raó molt precisa: la necessitat de conservar i reparar “les coses e aparells fets per solemnitat de la festa del preciós Cors de Jesuchrist” (9). El mestre elegit per dur a terme aquesta tasca va ser Berenguer Llopard, el qual, segons la documentació publicada fins al moment, va estar actiu entre el 1366 i el 1406, va ser jurat el 1390 i ja havia treballat per al Consell barceloní el 1372, concretament en la decoració dels sostres de fusta de la Casa de la Ciutat, tasca que va reprendre a l'inici del segle XV (10).

Sembla raonable pensar que l'elecció va estar relacionada no solament amb la confiança que els Consellers podien sentir vers les aptituds tècniques de Llopard, que és citat com a frener, i no pas com a pintor, en l'acord de Consell que permet la creació del salari oficial de què parlem, sinó també amb el fet que va ser l'autor de les “cares angelicals”, “encarnades, ab llurs diademes daurades, ab los cabells dels caps de fulles de lautó, rulls”, que havien de ser portades “cascun any per los sonadors de struments de corda, vestits com àngels, lo die de la festa del preciós Cors de Jesuchrist, devant lo dit Sant e Sagrat Cors de Jesuchrist, en la processó qui lo dit die és feta en aquesta ciutat”. És a dir, que Llopard havia fabricat moltes de les peces que calia conservar (11).



El salari anual assignat per dur a terme aquest treball de manteniment (única obligació que portava aparellada el càrrec) era de 12 florins d'or d'Aragó (6 lliures i 12 sous de moneda barcelonesa). Consta que Llopard va percebre aquesta paga fins al 1401, i és probable que la percebés fins al 1405 o 1406, malgrat que hi ha alguns buits documentals i hi ha alguns anys en què existeixen els documents, però no hi ha registrat l'assentament (12).

A més, és important subratllar que el càrrec o salari anual no implicava de cap de les maneres exclusivitat en les comandes del Consell. D'aquesta manera, trobem Llopard al costat d'altres pintors duent a terme els treballs de decoració dels sostres de fusta de la Casa de la Ciutat i, el que potser és més interessant, trobem que un mestre com Pere Arcaina, que no formava part del que podríem anomenar "l'organigrama organitzatiu" de la Universitat, realitza diverses tasques per al Consell en aquesta època. D'altra banda, a més de les obligacions (és a dir, conservar els entremesos) derivades de la percepció d'aquests emoluments fixos (6 ll, 12 s), Llopard podia realitzar altres feines al servei de la ciutat. Aquestes feines, però, no tenien res a veure amb la funció per a la qual havia estat assalariat oficialment: es contractaven a banda i es pagaven també a banda. Així, consta que en aquesta època adoba i pinta objectes relacionats, per exemple, amb coronatges i entrades reials (13).

Sembla que Berenguer Llopard va morir el 1406. No és, però, fins a l'exercici administratiu 1409-1410 que trobem un substitut clar cobrant el "salari de l'any" (6 ll, 12 s) per "reparar e conservar los entrameses, representacions devotes e actes qui servexen a la dita festa" de Corpus. Es tracta de Ponç Colomer, que apareix en el document de la venda d'una esclava per part de la vídua de Llopard el 1406 i és citat en algunes ocasions com a "perpunter" (14). Com havia succeït en la primera època d'existència del càrrec, a banda d'alguns buits documentals, s'aprecia una certa discontinuïtat en el cobrament del salari, cosa que es pot relacionar amb el funcionament de l'administració municipal. El paral·lelisme amb "l'articulació administrativa canviat" que regia el treball dels obrers de la ciutat sembla fàcil d'establir (15).

Com a mínim a partir del 1423, aquest salari anual deixa de ser "ordinari" i augmenta fins als 280 florins d'or d'Aragó (és a dir, 55 lliures de moneda barcelonesa). Tot i aquest canvi, la naturalesa de la relació entre el pintor i el Consell és bàsicament la mateixa, ja que Colomer continua rebent una paga cada any a canvi de tenir en bones condicions els entremesos de Corpus (16). D'altra banda, com en l'època de Llopard, els treballs que Colomer realitzava a banda d'aquestes "obligacions contractuals" continuaven sent pagats a banda i, a més, a la documentació són citats diversos pintors que treballen per al Consell paral·lelament al mestre assalariat que s'encarrega de tenir cura dels entremesos. Entre altres, Rafael Gregori, Joan Ballester, Bernat Martorell, Jaume Vergós, Tomàs Alemany i Pere Deuna (17).

El 1436 Pere Deuna apareix compartint funcions amb Ponç Colomer en els documents que fan referència a la conservació dels entremesos municipals (18). De fet, cal reprendre la idea d'una certa desorganització o discontinuïtat administrativa, perquè sembla que la definició del càrrec de pintor de la ciutat no estava del tot clara. D'aquesta manera, el 1438, mentre Colomer encara pinta brandons per encàrrec del municipi, és Jaume Vergós, "pintor e banderer de la ciutat", qui té cura dels entremesos de la festa de Corpus, treball que continua vinculat a un salari que es fa efectiu "cascun any" i que el 1440 cobren, conjuntament, l'esmentat Jaume Vergós, Pere Deuna i Tomàs Alemany. Tanmateix, és probable



que la consideració de pintor oficial del Consell la tingués especialment Jaume Vergós. L'activitat d'aquests mestres al servei del municipi, durant la segona meitat del segle XV, ha estat recentment analitzada per Joan Molina (19).

**“Sia tengut de reparar cascun any los entramesos de Corpore Christi, e de fer lo senyal de Tortosa en los brandons e antorxes”**

A Tortosa la creació del càrrec de pintor de la ciutat, esdevinguda el 1394, és molt més clara que a Barcelona des del punt de vista administratiu. D'altra banda, no està directament relacionada amb la necessitat de contractar un professional que es fes càrrec de conservar els arreus de Corpus, sinó que, en l'inici, va ser conseqüència de l'activitat benèfica del municipi, ja que es considerava que el primer pintor que va exercir l'ofici, Pere Cardona, era un home “menesterós” i se'l contractava “per ço que començàs de haver hun poch de cabal e que aturàs en la terra” (20).

En realitat, existís o no existís oficialment el càrrec de pintor del Consell, aquests professionals tenien dues tasques bàsiques, quan treballaven al servei de la Universitat: en primer lloc, havien de pintar escuts de la ciutat o dels seus dirigents en tota mena d'objectes i indrets, especialment en torxes, els brandons de la festa de Corpus i en els llibres de la Universitat. Aquesta, de fet, va ser la feina bàsica del pintor de la ciutat durant els segles XIV i XV. A més, com hem vist que succeïa a Barcelona, des del 1444 els pintors del Consell van estar obligats a mantenir en bones condicions els entremesos de la festa de Corpus, a banda de guardar-los “a son cost”. A partir del 1465, però, van deixar d'estar a càrrec dels pintors (21).

Pel que fa als llibres de l'administració municipal, els que es pintaven eren, especialment, els llibres de clavaria, encara que tenim constància que s'ornamentaven altres tipologies documentals. Entre els volums de clavaria conservats, tot i que hi ha alguns exemples anteriors, no és fins al 1388 que s'anota als documents el cost de pintar-los amb escuts de la ciutat i dels clavaris. La pràctica de decorar-los d'aquesta manera es manté fins als volts de l'exercici administratiu de 1469-1470, precisament en un moment de crisi per a la pràctica de la pintura a la ciutat, ja que en aquest moment desapareixen de la documentació els tres pintors que havien acaparat els encàrrecs de la Universitat durant les dècades de 1450 i 1460: Jaume Serra, Domingo Claries i Blasco Ferrandis.

A més, en ocasions determinades, els pintors assalariats de la ciutat, o els mestres que servien la ciutat en les funcions que acabem d'esmentar sense estar-hi assalariats, feien altres treballs relacionats amb el seu ofici per encàrrec del Consell, com ara pintar o reparar draps de pinzell o fins i tot retaules. Val a dir, però, que aquestes eren, pel que fa a aquests mestres, tasques secundàries i, fins a cert punt, extraordinàries. Extraordinàries perquè, malgrat que en alguns casos tingueren la capacitat de realitzar retaules, els pintors de la ciutat acostumaren a tendir a una certa especialització laboral en l'elaboració de cofres, pavesos, cortines i banderes (22). Secundàries perquè, com acabem de veure, el treball important dels pintors al servei del municipi era, sobretot, pintar escuts en tota mena d'objectes. En aquest sentit, el cas es pot comparar al dels argenters, els quals, malgrat que també treballaven fent peces d'argenteria més o menys importants per a parròquies, confraries, convents i fins i tot per a la ciutat, tenien un paper que amb el

temps va arribar a ser molt definit a l'hora de servir el Consell: bàsicament, havien de marcar amb el punxó de la ciutat les peces que es fabricaven a Tortosa i, depenent de les èpoques, havien de pesar la moneda i custodiar el punxó (23).

Pel que fa a les cronologies, en referència al treball dels pintors al servei del municipi, es poden fer alguns comentaris. En primer lloc, cal dir que els càrrecs relacionats amb l'argenteria (el marcador de l'argent, el pesador de les monedes i el tenidor del marc), malgrat que comencen a aparèixer clarament definits (vers el 1448) amb posterioritat a la creació del càrrec de pintor de la ciutat (existent des del 1394-1395), s'institucionalitzen i arrelen profundament a l'administració municipal, cosa que no succeeix amb els pintors. Així, Bernat Sapparra (1335-1358), Jaume Barberà (1339?-1358), Antoni Amat (1339), Pau (o Paül, 1373-1375), Giner (1373) i, sobretot, Domingo Valls (1359-1402/1409), els primers mestres que realitzen les tasques que després van dur a terme els "pintors de la ciutat", no van arribar a tenir mai, oficialment, aquest títol. Com en el cas de Barcelona, i com en el dels càrrecs relacionats amb l'urbanisme d'ambdues ciutats, es pot parlar d'una gestió administrativa canviant, discontinua i poc estructurada.

El càrrec de pintor de la ciutat es crea a Tortosa, com hem dit, durant l'exercici 1394-1395, a partir d'una petició (allò que els documents anomenen una "suplicació") d'ajut econòmic feta per Pere Cardona, "pintor e cofrer", el 28 de març de 1394. El 16 de maig següent el Consell assigna una donació graciosa de 2 lliures i 10 sous "a-n Pere Cardona, pintor, hom menesterós, per ço que començàs de haver hun poch de cabal e que aturàs en la terra". Peticions d'aquesta mena eren molt habituals a l'època (24) i, de fet, els llibres de clavaria tenen un apartat especialment dedicat a anotar les "donacions gracioses" de la Universitat. En aquest cas, però, la donació graciosa esdevingué immediatament càrrec oficial i salari anual (25).

El sou de Cardona, que rebia com a complement dels pagaments pels treballs concrets que realitzava per a l'administració municipal, va ser de 5 lliures anuals fins al 1402. El 1403 el salari es dobla fins a les 10 lliures, per a tornar a caure immediatament fins a les 5 lliures l'any 1404. Malgrat que Cardona continua treballant per a la ciutat de forma invariable fins al 1435, i que apareix novament als documents municipals l'any 1443, el 1404 desapareix la figura oficial de pintor de la ciutat (26).

Després que personatges com Guillem Rius, Guillem Paladella i alguns altres es dediquessin a pintar els llibres i brandons del municipi sense estar vinculats oficialment al Consell, el càrrec de pintor de la ciutat es recupera el 1444 de la mà de Jaume Farell, pintor i "cortiner" de Barcelona (27). Com hem vist abans, ara inclou l'obligació de "tenir los entrameses en condret per a les festes de Corpore Christi" i especifica una tasca que ja implicava la pràctica de gairebé setanta anys: "ffer tots los senyals en los brandons e antorxes e libres de la ciutat" (28). A banda dels treballs concrets que realitzava, Farell rebia un sou fix de 6 lliures i 10 sous a l'any. Aquesta vegada, la institució del càrrec, a banda de continuar emmarcada en la línia de la política benèfica de la Universitat, s'ha de relacionar també amb la intenció la de facilitar la instal·lació a Tortosa de mestres en oficis dels quals la ciutat passava "fretura", cosa que no sempre implicava la creació d'un càrrec i l'abonament d'un salari, sinó que moltes vegades consistia, simplement, en el pagament d'un "adjutori de portar la roba" (és el cas, per exemple, del pintor procedent de Sant Mateu Antoni Segarra, l'any 1451) o en una exempció d'impostos (29).

Amb posterioritat a Farell, que ja havia treballat per al Consell el 1417, exerceixen el càrrec Jaume Serra (a partir de l'exercici 1448-1449), (30) de qui Farell esdevingué ajudant, i Domingo Claries (des de l'exercici 1452-1453). Malgrat que aquests pintors (i el portuguès Blasco Ferrandis, gendre de Serra) apareixen a la documentació municipal pintant escuts fins a l'inici de la dècada de 1470 i custodiant els entremesos de Corpus fins al 1465, des d'aproximadament la meitat de la dècada de 1450 el càrrec oficial de pintor de la ciutat torna a desaparèixer. Aquest cop, definitivament (31).

No torna a existir, de fet, ni tan sols quan la ciutat veu la necessitat peremptòria que algun pintor s'establís a la ciutat, a partir del 1472, ja que, desapareguts els mestres esmentats (Serra i Claries segurament per mort; Ferrandis, potser, per trasllat), sembla que no va quedar cap pintor establert permanentment a Tortosa, fins al punt que el novembre del 1471 es registra un pagament a "un frare de Senta Caterina per pintar la ballesta que corregeren (...) en la qual féu lo senyal de la ciutat", tasca habitualment relacionada amb els pintors que treballaven per al Consell (32).

La inexistència formal d'aquesta relació entre el Consell i els pintors, malgrat que a partir del 1472 i, sobretot, a les dècades de 1480 i 1490, apareixen diversos mestres a la documentació tortosina, va comportar que en moltes ocasions fossin els apotecaris i especiers, que proveïen l'administració municipal de brandons i torxes, els encarregats de contractar amb els pintors la factura dels escuts de torre en aquests objectes (33). En aquesta època, doncs, els llibres de comptes de la ciutat no es pinten. Les coses canvien, en casos determinats, al segle XVI. Però aquesta ja és una altra història.

## Conclusió

En definitiva, les universitats de Barcelona i Tortosa, en circumstàncies diferents, van crear un càrrec oficial de pintor al final del segle XIV i el van mantenir, de forma discontinua i poc estructurada, durant bona part de la centúria següent. Aquest càrrec estava relacionat amb la necessitat que fossin pintats i conservats objectes de diversa condició, en bona mesura vinculats a la festa de Corpus.

Encara que, sens dubte, aquestes tasques estaven relacionades amb la representativitat i, per tant, amb el prestigi de les ciutats medievals, no es tractava d'aconseguir l'establiment d'un mestre de gran fama i excelsa qualitat, sinó de fer front a unes necessitats derivades del funcionament de l'administració municipal. I malgrat que aquestes necessitats no eren considerades en absolut secundàries, la naturalesa de les tasques que calia realitzar implicava que ni els pintors escollits per ocupar el càrrec fossin necessàriament els millors que es podien tenir a mà, ni les comandes de la ciutat haguessin d'ésser realitzades necessàriament pels mestres que formaven part de l'entramat administratiu del municipi. En aquest punt, és significatiu que el Consell de Cent encarregués a Bernat Martorell "una monstra ho patró (...), la qual los honorables consellers han tramesa en Fflandes per fer una vidriera a la finestra de la Casa de XXXa", mentre eren altres els mestres als quals s'encomanava la responsabilitat de tenir cura dels entremesos de Corpus.

El paral·lelisme amb el treball realitzat pels argenters (en aquest cas, al servei dels consells de Barcelona

i Tortosa) ja s'ha establert en diverses ocasions, a causa que és fàcil de plantejar i sembla raonable. Per posar només un exemple: si el nom de Marc Canyes ha arribat als nostres dies, és principalment perquè el seu taller va produir una important quantitat de treballs d'orfebreria religiosa i civil per a una àmplia sèrie de clients, entre els quals es compta el Consell de Cent. Alhora, però, el mestre duia a terme el manteniment anual de les balances de la taula de canvi de la Ciutat Comtal. I és segur que tant els consellers com els ciutadans de Barcelona agraïen que tingués la mateixa aplicació a l'hora de realitzar ambdós treballs. El mestre, per la seva banda, hi tenia compromesos el prestigi i la solvència.

## Notes

1. Els documents sobre la relació laboral establerta entre van der Weyden i la Universitat de Brussel·les van ser publicats per PINCHART, Alexandre: “Roger de la Pasture, dit van der Weyden”, en *Bulletin des Commissions Royales d’Art et d’Archéologie*, vol. VI, Bruxelles, 1867, p. 408 i ss, especialment 446, 452. Citat per PANOFSKY, Erwin: *Early netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, , 1953, I, pàgs. 247, 457 (n. 2). Existeix una extensíssima bibliografia sobre el mestre. Vegeu, a banda de la ja citada i del clàssic FRIEDLÄNDER, Max J.: *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyden – Bruxelles, A. W. Sijthoff – Éditions de la connaissance, 1967; CHÂTELET, Albert: *Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture)*, Paris – Milano, Gallimard – Electa, 1999; DHANENS, Elisabeth: *Rogier de la Pasture van der Weyden. Introduction à l’oeuvre, relecture des sources*, Tournai, Renaissance du Livre, 1999; VOS, Dirk de: *Rogier van der Weyden. The Complete Works*, New York, Harry N. Abrams, 1999.
2. Sobre Llorenç Saragossà, vegeu JOSÉ I PITARCH, Antoni: “Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, en *D’Art*, 5, Barcelona, UB, 1979, pàgs. 21-50; JOSÉ I PITARCH, Antoni: “Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, en *D’Art*, 6-7, Barcelona, UB, 1981, pàgs. 109-119; la recent síntesi, amb la bibliografia anterior, d’ALCOY, Rosa: “Llorenç Saragossà”, en *L’art gòtic a Catalunya. Pintura, I. De l’inici a l’italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pàgs. 250-253; i la darrera aportació de RUIZ, Francesc i MONTOLÍO, David: “De pintura medieval valenciana”, en *Espais de llum* (catàleg de l’exposició), Borriana – Vila-real – Castelló, 2008, pàgs.125-169: 125-135.
3. Sobre el càrrec de pintor de la ciutat a València, vegeu MIQUEL, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pàgs. 69-78.
4. Sobre Joan Falsison, la seva instal·lació a Barcelona i la seva posterior activitat a Tortosa, vegeu les darreres aportacions a VIDAL, Jacobo: “El centro de producción de tapices de Tortosa (ca. 1425-1493/1513)”, en *Ars Longa*, 16, València, UV, 2007, pàgs. 23-38; VIDAL, Jacobo: “El tapís del Sant Sopar”, en *L’art gòtic a Catalunya. Arts de l’objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, pàgs. 402-404.
5. Vegeu, entre altres, GUIDOTTI, Alessandro: “Il mestiere del “dipintore” nell’Italia due-trecentesca”, en *La Pittura in Italia, II. Il Duecento e il Trecento*, Milano, Electa, 1986, pàgs. 529-540: 530; LLOMPART, Gabriel: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma de Mallorca, Ripoll, 1977-1980, pàssim; DOMENGE, Joan: “Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals”, en *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI). IX Jornades d’Estudis Històrics Locals*, Palma de Mallorca, Institut d’Estudis Baleàrics, 1991, pàgs. 381-398: 390-393; MOLINA, Joan: “La participació dels pintors catalans en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona”, en MASSIP, Francesc (ed.): *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996, pàgs. 173-180; PUIG, Isidre: “Documentos de pintores y pinturas en el siglo XVI en la Seu Vella de Lleida”, en COMPANYY,



Ximo i PUIG, Isidre: *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida. s. XIII-XVII*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1998, pàgs. 249-300; BERLABÉ, Carme: “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella”, en YARZA, Joaquín i FITÉ, Francesc (eds.): *L'Artista-Artesà Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida – Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pàgs. 427-472.

6. Vegeu MOLINA, Joan: “Al voltant de Jaume Huguet”, en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III. Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pàg. 122-146: 125-126 (“Moltes de les obres de Jaume Vergós I poden ser «menors» des d'una perspectiva artística i estètica, però no des de l'òptica professional i econòmica dels pintors medievals. D'una banda cal pensar en la indubtable importància social que tenia la festa en les societats d'antic règim... De la mateixa manera que succeïa en el cas del pintor del rei, el càrrec de pintor del Consell barceloní era cobejat per la possibilitat de garantir uns ingressos mínims. Encara que les sumes percebudes fossin sovint molt escasses, la possibilitat d'obtenir ingressos regulars i, fins i tot, un petit sou eren en si mateixos uns privilegis excepcionals...”); HARBISON, Craig: *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Madrid, Akal, 2007 [1995], pàgs. 64-65.

7. Les notícies sobre el treball de Borrassà en la fabricació d'entremesos han estat publicades i comentades, entre altres, per MADURELL, Josep Maria: “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I”, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, Barcelona, 1949, pàgs. 57-58; DURAN I SANPERE, Agustí: *Barcelona i la seva història* (3 vol.), III, Barcelona, Curial, 1972-75, pàgs. 50-51; MASSIP, Francesc: “Eiximenis, Borrassà i el teatre”, en *Revista de Girona*, 144, Diputació, Girona, 1991, pàgs. 41-45. A Europa és ben coneguda la participació de pintors tan importants com Massaccio, van Eyck, Campin o van der Goes en la realització de treballs relacionats amb escenografies i processons i, a hores d'ara, ja existeix una extensa literatura sobre la consideració artesana de la producció pictòrica (i, en general, artística) medieval. Per al marc concret de la Corona d'Aragó vegeu, entre altres, YARZA, Joaquín, “El pintor en Cataluña hacia 1400”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XX, Zaragoza, 1985, pàgs. 31-57; YARZA, Joaquín: “Artista-Artesano en el Gótico Catalán”, en *Lambard*, III, Amics de l'Art Romànic, Barcelona, 1987, pàgs. 129-169; MOLINA (1996), op. cit. Com ja s'ha fet en algunes ocasions (per exemple, MOLINA (2006), op. cit.) pot ser interessant remarcar el paral·lelisme existent entre aquestes activitats “no retaulístiques” dels pintors i el paper dels argenters com a “conservadors” de tresors catedralicis, però també com a conservadors i fabricants de peces necessàries per al funcionament de l'administració municipal. Sobre aquesta qüestió vegeu DOMENGE, Joan: “Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)”, en YARZA, Joaquín i FITÉ, Francesc (1999), op. cit., pàgs. 311-341; VIDAL, Jacobo: “Contribució a l'estudi de l'argenteria medieval de la ciutat de Tortosa. Els argenters al servei del municipi”, en *MATERIA. Revista d'art*, 4, Barcelona, UB, 2004, pàgs. 95-117.

8. Tot i que no l'he estudiat directament, sembla que també és aquest el cas de València, ja que malgrat la gran rellevància d'alguns dels pintors que treballaren per al Consell des del final del segle XIV, no és fins al 1440 que s'ha documentat l'existència d'un “pintor de la ciutat”. Es tracta de Jaume Fillol, el qual

sembla que es va dedicar a realitzar “tarefas principalmente ornamentales o decorativas”. Vegeu MIQUEL (2008), op. cit. p. 77.

9. AHCB. Llibre de Consell IB-I-25. f. 87r (11-9-1392); Llibre de Clavaria, XI-17. f. 226r (14-7-1393). Agustí DURAN I SANPERE (1972-75, I), op. cit., p. 535, va donar a conèixer algunes de les de les notícies sobre el treball de Berenguer Llopard en els objectes emprats a la processó de Corpus que emprem en aquestes línies.

10. Especialment a causa de la seva participació en la decoració dels sostres de fusta de la Casa de la Ciutat, Llopard és un pintor prou ben conegut per la historiografia de la Barcelona gòtica. Vegeu PUIGGARÍ, Josep: “Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y el Renacimiento”, en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, III, Barcelona, 1880, pàgs. 277-278, 281; SANPERE I MIQUEL, Salvador: *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, L’Avenç, 1906, p. 73; GUDIOL I CUNILL, Josep: *La Pintura Mig-Eval Catalanala. Volum II. Els Trescentistes. Segona Part*, Barcelona, L’Avenç, 1924, pàgs. 177-178; DURAN I SANPERE, Agustí: “Els sostres gòtics de la casa de la ciutat de Barcelona”, en *Estudis Universitaris Catalans*, XIV, Barcelona, 1929, pàgs. 76-94 (reedició ampliada dins DURAN I SANPERE (1972-75, III), op. cit., pàgs. 232-247); MADURELL (1949), op. cit., pàgs. 145-146. La notícia sobre la seva pertinença al Consell de Cent el 1390 apareix *El “Llibre del Consell” de la ciutat de Barcelona. Segle XIV: les eleccions municipals*, Barcelona, CSIC, 2007, doc. 451).

11. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-17. f. 190r (7-5-1393), 191v (22-5-1393). Vegeu DURAN I SANPERE (1972-75, I), op. cit., pàg. 535.

12. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-17. f. 226r (14-7-1393); XI-19-20. f. 177v (30-6-1394); XI-24. f. 196r (2-6-1400); XI-25. f. 201v (3-6-1401); XI-28-29. f. 169r (23-5-1405) (aquesta darrera referència no fa esment de la raó per la qual es realitza el pagament al pintor).

13. Sobre la decoració dels sostres, vegeu la bibliografia citada en n. 7. Les referències sobre treballs de Llopard: AHCB. Llibre de Clavaria, XI-21. f. 221v (v. 20-8-1397) (arreus per a l’entrada de Martí I); XI-22-23. f. 181v (1-3-1399), 211v (dates per adobs d’entremesos destinats al coronatge de Martí I, inclòs el salari d’ajudants); XI-24. f. 185v (4-5-1400) (decoració amb tafetà vermell dels cadafals “qui devien ésser fets en la plaça del Born de aquesta ciutat per a recullir certs honrats ciutadans de aquesta ciutat, qui per aquella ciutat devien tenir taula de júnyer en la dita plaça (...) per la novella entrada” de la reina); XI-28-29 (6-2-1405) (pintura d’elms i cimeres per la vinguda del rei de Sicília). Algunes de les referències sobre els treballs “d’art efímer” dels pintors de Barcelona han estat publicades i/o analitzades, entre altres, per PUIGGARÍ (1880), op. cit., pàgs. 73-103 i 267-306; SANPERE I MIQUEL (1906), op. cit., pàssim; DURAN I SANPERE, Agustí i SANABRE, Josep: *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, vol. I, 1424-1546, Institució Patxot, 1930, pàssim; MADURELL (1949), op. cit., pàssim; DURAN I SANPERE (1972-75), op. cit., pàssim; YARZA (1987), op. cit., pàgs.159-163; MOLINA (1996, 2006), op. cit.

14. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-33. f. 111r (11-8-1409). Després el pagament d’aquesta activitat apareix reflectit als llibres de Clavaria XI-34. f. 110r (2-8-1410); XI-35. f. 113r (30-6-1413); XI-37. f. 134v (12-6-1414). En MADURELL (1949), op. cit., pàgs. 114-117 hi ha un recull bastant important

d'informacions sobre la seva activitat. Ponç Colomer és segurament el mateix pintor que en algunes ocasions apareix citat amb el nom de Ponç Colom, el qual va treballar amb un altre mestre molt ben relacionat amb les classes dirigents de la Ciutat Comtal, l'imaginaire Llorenç Reixac (MANOTE, Maria Rosa: "Aportacions documentals sobre els escultors Pere Sanglada i Llorenç Reixac", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, MNAC, Barcelona, 2000, pàgs. 13-18). Darrerament CASTEJÓN, Nativitat: *Aproximació a l'estudi de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Repertori documental del segle XV*, Barcelona, Fundació Noguera, 2007, doc. 189, ha reeditat un interessant document (3-2-1413) segons el qual Colomer, "perpunterius, civis Barchinone", reconeixia haver rebut 200 florins dels mestres de cases de Barcelona per haver fet i pintat un entremès encomanat amb motiu de l'entrada del rei Ferran I a la ciutat.

15. CUBELES, Albert: "L'evolució de les actuacions del Consell de Cent en matèria d'urbanisme al segle XIV", en *Barcelona Quaderns d'Història*, 4, AHCB, Barcelona, 2001, pàgs. 128-145; CUBELES, Albert: "Poder públic i llançament urbanístic en el segle XIV", en *Barcelona Quaderns d'Història*, 8, AHCB, Barcelona, 2003, pàgs. 35-64. La mateixa cosa succeïa en altres ciutats de la Corona, com per exemple Tortosa (VIDAL, Jacobo: *Les obres de la ciutat. L'activitat constructiva i urbanística de la Universitat de Tortosa a la Baixa Edat Mitjana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, pàssim)

16. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-40. f. 115r (8-4-1423); XI-44. f. 102r, 103r (2-3-1429); XI-47. f. 118v (15-7-1432). Els documents afirmen que el pintor estava "obligat cascun any a la dita ciutat de adobar, reparar, tornar de nou e en altre manera tenir en condret tots los entremesos qui servexen a la processó de la festa de Corpus Christi, axí d'or fi, d'or partit, d'argent com de diverses colors..."

17. Per exemple, Colomer rep 8 ll i 4 s "per reparar e fer alguns senyals en lo drap emperial que ha servit a la sepultura del reverent Patriarcha de Jerusalem e bisbe de Barchinona [Francesc Climent Sapera], entre or, color e mans". AHCB. Llibre de Clavaria, XI-45. f. 120r (4-1-1431). Molts dels documents sobre l'activitat de Rafael Gregori, Joan Ballester, Bernat Martorell, Jaume Vergós, Tomàs Alemany i Pere Deuna al servei de la Universitat barcelonina han estat donats a conèixer per MADURELL (1949), op. cit., pàssim; DURAN I SANPERE (1972-75, III), op. cit., pàssim; GUDIOL, Josep i ALCOLEA, Santiago: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986, pàssim.

18. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-51. f. 115r (21-6-1436), f. 116r (1-7-1436). MADURELL (1949), op. cit., p. 125, va publicar algunes notícies sobre la seva activitat entre 1438 i 1458.

19. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-54. f. 109r (29-12-1438); XI-55. f. 88r (1-4-1440). El darrer document citat és un pagament "a-n Jacme Vergós, a-n Pere Deuna e a-n Tomàs Alamany, pintors e ciutadans de Barchinona (...) e foren en paga prorata d'aquells CCC florins d'or d'Aragó per los quals **novament** los dits pintors se són obligats a la dita ciutat cascun any de adobar, reparar e tornar de nou e tenir en condret tos (sic) los entremesos qui serveixen a la festa del preciós Cors de Jesuchrist". La seva condició de pintor de la ciutat ja havia estat destacada per MADURELL (1949), op. cit., p. 205; DURAN I SANPERE (1972-75, III), op. cit., pàssim; i, com hem dit, ha estat recentment estudiada per MOLINA (2006),

op. cit., pags. 122-131 (aquest autor també ha analitzat l'activitat dels pintors que treballaren per a la monarquia. MOLINA, Joan: "Gli artisti del re nel Trecento aragonese", en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie IV, 16, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2002, pàg. 85-105). Per la seva banda, el 1437 Alemany – també estudiat per Molina – i Deuna – que ja havia treballat en aquests afers quan se n'encarregava Ponç Colomer –, s'havien fet càrrec de la reparació d'entremesos, però com un treball puntual. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-52. f. 81v (19-11-1437), 87v (11-12-1437).

20. Alguns dels documents conservats sobre els pintors que treballaren per al Consell de Tortosa als segles XIV i XV han estat publicats per GALINDO, Marià: "Trescentistes i Cuatrecentistes Tortosins", en *La Pàgina artística de la Veu de Catalunya*, 182, Barcelona, 12 de juny de 1913 (després publicat a *La Zuda*, Ateneu, Tortosa, maig de 1922, pàgs. 73-76); PASTOR, Federico: "Dos retablistas medioevales", en *La Zuda*, 25, Ateneu, Tortosa, març de 1915, pàgs. 38-39; PASTOR, Federico: "El arte pictórico en Tortosa (1347 a 1703)", en *La Zuda*, 34, Ateneu, Tortosa, desembre de 1915, pàgs. 245-248; JOSÉ I PITARCH, Antoni: "A propòsit del plet del retaule d'Albocàsser, de 1373-1374: Domingo Valls, pintor de Tortosa de la segona meitat del segle XIV. Documents i notícies", en *BSCC*, LXXIX/1-2, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana, 2003, pàgs. 199-229; VIDAL, Jacobo: "Quatre pintors de Tarragona a la ciutat de Tortosa. Algunes notícies d'arxiu", en *Anuario de Estudios Medievales*, 33/1, CSIC, Barcelona, 2003, pàgs. 463-485; VIDAL, Jacobo: "Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement", en *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, Tortosa, AHCTE, 2005, pàgs. 125-269: 203-208.

21. Aquest any passen a mans d'un tal Garcia (GALINDO (1922), op. cit., p. 75), potser membre de la família del famós poeta Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona, ja que està ben documentada la seva vinculació a la festa de Corpus des del segle XVI (ROSSICH, Albert i QUEROL, Enric: "Noves dades biogràfiques del poeta Vicent Garcia", en *Nous Col·loquis*, III, Centre d'Estudis Francesc Martorell, Tortosa, 1999, pàgs. 99-124).

22. Els gremis reconeixien clarament aquesta distinció i, així, les ordinacions de la confraria dels pintors de Mallorca estableixen un examen per a "mestres de retaules" i un altre per a "mestres de cortines". Document citat per DOMENGE (1991), op. cit., p. 391 (es recullen els llocs de publicació original de les ordinacions dels pintors mallorquins).

23. VIDAL (2004), op. cit. Com és lògic, a Barcelona succeïa el mateix i, així, trobem que un mestre tan important com Marc Canyes rebia un sou anual del Consell de Cent per "tenir en condret lo pes e balançes de la taula de la dita ciutat" (DALMASES, Núria de: *Orfebreria Catalana Medieval: Barcelona, 1300-1500*, II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, p. 47).

24. Menys habitual, però, és el saborós comentari dels procuradors de la ciutat, que seria digne d'aparèixer al clàssic *Nascuts sota el signe de Saturn*, de Rudolf i Margot Wittkower (*Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London, Weidenfeld (Publishers) Limited, 1963).

25. AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Provisions, 20. f. 55v, Llibre de Clavaria, 30. p. CCCVI; Llibre de Clavaria, 31. p. CCCLXXXX.
26. AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Clavaria, 40. p. CCCXXXI.
27. Hi ha un recull de notícies sobre aquest pintor a MADURELL (1949), op. cit., pàgs. 125-126.
28. AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Provisions, 42. f. 12v; Llibre de Clavaria, 67. s/p.
29. AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Clavaria, 73. s/p. Transcrit per SÁNCHEZ GOZALBO, Àngel: *Pintors del Maestrat*, Castelló de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura, 1932, pàgs. 51-52, 55.
30. Existeixen diverses referències a l'activitat d'aquest mestre, sempre en relació al seu germà Bernat, a SÁNCHEZ GOZALBO, Àngel: *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Castelló de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura, 1935; JOSÉ I PITARCH, Antoni: "Morella centro de pintura. Siglos XIV y XV", en *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundación Blasco de Alagón, Castelló de la Plana, 2003, pàgs. 141-174; MATA, Sofia: "Bernat i Jaume Serra", en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pàgs. 324-327.
31. AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Clavaria, 70. Document solt 19. f. 90v; Llibre de Clavaria, 74. f. 106r.
32. AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Clavaria, 89. f. 23r (5-11-1471).
33. Especialment es tracta de Nicolau Corn, apotecari; Pere Locma i Joan Forns, especiers i, ja a l'inici del segle XVI, Joan del Vespín, apotecari. En els documents sovint apareix reflectit el fet que se'ls paguen els brandons i les torxes "comprès lo cost del pintor" (la cita és d'AHCTE. Fons de l'Ajuntament de Tortosa. Llibre de Clavaria, 104 (2n lligall). f. 31r). Encara que a Barcelona, de vegades, succeïa el mateix (és el cas dels 40 brandons pintats per Ponç Colomer per al Corpus del 1436, que van ser pagats per la ciutat directament al candeler Jaume Piquer. AHCB. Llibre de Clavaria, XI-51. f. 114v), sembla que a Tortosa la vinculació dels especiers locals amb la pintura, a partir del 1469-1470, va assolir un grau encara més alt, ja que consta que l'esmentat Joan Forns va importar dos retaules procedents de Barcelona el desembre del 1471 i el maig del 1473 (VILELLA, Francisca: *La lleuda de Tortosa en el siglo XV. Aportación al conocimiento del comercio interior y exterior de la Corona de Aragón*, Tortosa, AHCTE, 2007, pàg. 231-232). Això, en definitiva, tendeix a demostrar la debilitat del centre pictòric de la ciutat catalana de l'Ebre a la segona meitat del segle XV i, especialment, a l'inici de la dècada de 1470 (fins a la instal·lació de Lluís Montoliu a la ciutat, el 1472). Vegeu un breu panorama de la pintura tortosina d'aquesta època a VIDAL (2005), op. cit., pàgs. 203-208.





# Aula Oberta

**Comitè científic Aula Oberta**



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El impacto del turismo. La difusión de las Baleares a través de la fotografía internacional

Catalina Aguiló Ribas  
Josep Morata Socías  
Maria-Josep Mulet Gutiérrez  
Miquel Seguí Aznar

Universitat de les Illes Balears

### Resumen

El proyecto que se presenta consiste en el estudio de la producción en imagen de los diferentes fotógrafos de ámbito nacional e internacional y de prestigio reconocido que han pasado por las Baleares. Se trata de localizar, catalogar y analizar sus trabajos relacionados con las Islas, desde diferentes aspectos: técnicos, temáticos, ideológicos, y en relación con la difusión que dieron a dichas imágenes. Cronológicamente, el proyecto se centra en un período comprendido entre 1920 y 1970, es decir, desde los inicios del turismo local como fenómeno innovador hasta la consolidación del mismo con el proceso de balearización en los años 70. Nuestra hipótesis es que la presencia de estos fotógrafos no influyó en el devenir del fotógrafo local, pero su producción fotográfica relacionada con las Baleares ha tenido una repercusión mediática que ha favorecido la internacionalización de la imagen de las Islas.

### Abstract

*The project that is launched consists of the study about the image production of different photographers, with national and international scope and recognized prestige that have been in the Balearic Islands. This is about to locate, identify and analyze their works related to the islands, from different aspects: technical, thematic, ideological, and, also, in connection with the spreading that they gave to those images. Chronologically, the project is focused on the period between 1920 and 1970 that is to say since the start of local tourism as an innovator phenomenon, until its consolidation with the "balearization process" in the 70's. Our hypothesis is that the presence of these photographers didn't take effect on the local photographer's future, but his photographic production, related to the Balearic Islands, has had a mass media impact that has favoured the internationalization of the Islands' image.*

El impacto del turismo. La difusión de las Baleares a través de la fotografía internacional es un proyecto de investigación inédito que cuenta con el apoyo de la Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació del Govern Balear (PROGECIB-B12).

Su finalidad nuclear es mostrar cómo la percepción externa de las Baleares ha sido posible, en buena medida, gracias a los trabajos fotográficos realizados en las Islas por fotógrafos foráneos de gran trascendencia para la historia de la cultura occidental.

Como destino turístico desde los años 20, las Baleares acogieron fotógrafos que, bien por encargo bien por interés particular, fotografiaron las Islas desde diferentes perspectivas e intenciones. Algunos publicaron las imágenes en guías y monográficos sobre las Islas, otros las expusieron en galerías y museos de impacto internacional, y aun otros nunca mostraron estas fotografías, quedando inéditas en sus fondos y archivos.

La intencionalidad del proyecto es analizar qué fotógrafos de trascendencia y trayectoria reconocida residieron temporalmente en las Islas, qué tipo de imágenes realizaron, cómo interpretaron el territorio insular (sus edificios, sus costumbres, su vida cotidiana, su turismo...), cómo difundieron sus trabajos y en dónde se conservan esos fondos dispersos por Europa y América. Todo ello teniendo como enlace básico las Islas y su proyección mediante el turismo; esto es, de qué manera, las Baleares como destino turístico principal del siglo XX ha propiciado su difusión internacional, y cómo esa difusión ha sido modelada tanto por la industria turística como por artistas fotógrafos mediante una obra que podemos denominar de autor.

La realización correcta del proyecto obliga al equipo a investigar en fondos y colecciones dispersas en todo el ámbito europeo y americano. Es decir, exige realizar buena parte del trabajo en archivos localizados en el extranjero, principalmente en Francia, Italia, Holanda, Suecia, Inglaterra y Estados Unidos; y también a desplazamientos a la Península (Barcelona y Madrid, principalmente) e interinsulares.

Por ese motivo y porque se ha pensado la investigación mucho más allá del ámbito local, se ha constituido un grupo investigador de nueva creación, integrado por especialistas en Historia del Arte y de la Literatura, y con perfiles en turismo, patrimonio y fotografía: Maria-Josep Mulet Gutiérrez (investigadora principal), Catalina Aguiló Ribas, Josep Morata Socías, Miquel Seguí Aznar, profesores de la Universitat de les Illes Balears; Jacques Terrasa, profesor de la Université de Provence, y Belén García Jiménez, doctoranda de Historia del Arte en la Universidad París IV-Sorbona, que está realizando su tesis doctoral sobre Florence Henri, una fotógrafa vinculada a la Bauhaus, que residió en Mallorca en los años 30 y que adquirió vivienda en esta isla y la mantuvo hasta los años 60.

El proyecto, que está en fase de realización, consiste en el estudio de la producción en imagen de los diferentes fotógrafos de ámbito nacional e internacional y de prestigio reconocido que han pasado por las Baleares. Se trata de localizar y analizar sus trabajos relacionados con las Islas, desde diferentes aspectos: técnicos, temáticos, ideológicos, y en relación con la difusión que dieron a dichas imágenes.

Cronológicamente, el proyecto se centra en un período comprendido entre 1920 y 1970; es decir, desde los inicios del turismo local como fenómeno innovador hasta la consolidación del mismo con el proceso de balearización en los años 70.

Por consiguiente, en su desarrollo se combinan dos ámbitos de investigación, en sí mismos autónomos, pero que interrelacionados enriquecen la percepción que se ha proyectado de las Baleares.

El punto de partida cronológico del proyecto es la década de 1920, cuando las Islas comienzan a recibir un turismo de élite, integrado por numerosos intelectuales y artistas: escritores, pintores y, concretamente, fotógrafos. Este proceso se irá acentuando a lo largo de la década de 1930, debido principalmente a la situación socio-política europea. Sus representantes son figuras muy destacadas de la diversidad de tendencias imperantes en la fotografía del momento europea y americana, por lo que tanto visitan y residen temporalmente en las Islas fotógrafos relacionados con las vanguardias (Raoul Hausmann, Gisèle Freund, Florence Henri, Wols, Hans Hartung, etc.) como fotógrafos de carácter más tradicional, de pervivencia pictorialista (José Ortiz-Echagüe, Tinoco, Pla Janini, Richard R. Requa, etc.), y aún otros que se sitúan en ambas zonas (Mario von Bucovich, a modo de ejemplo).

El desarrollo del trabajo de investigación viene marcado por la propia evolución del fenómeno turístico, de manera que a medida que las Baleares se consolidan como destino internacional del turismo de masas, otros fotógrafos recorrerán las islas documentando la transformación profunda que se está produciendo (Frank, Francesc Català Roca, Oorthyus, Miserachs, Colita, etc.).

Estos fotógrafos que circunstancialmente residen en las Islas tienen una trayectoria de proyección internacional, siendo figuras de primer orden del desarrollo histórico del medio. Nuestra hipótesis es que su presencia no influye en el devenir del fotógrafo local, pero su producción fotográfica relacionada con Baleares ha tenido una repercusión mediática que ha favorecido la internacionalización de la imagen de las Islas.

Los fondos conservados de los fotógrafos objeto de nuestro estudio se hallan dispersos en diferentes países y en diversos archivos y colecciones europeas y americanas. Su localización, acceso y catalogación es, por tanto, el objetivo prioritario del proyecto y la justificación principal de la creación de un equipo investigador interdisciplinar vinculado a diversos centros de investigación de Europa y Norteamérica, con un perfil adecuado a los propósitos del trabajo (que abarca la historia del arte, la fotografía y el turismo). A partir de la información obtenida de dichos fondos, se establecerá su relación con Baleares, se trabajarán las hipótesis previamente establecidas y se redactará el trabajo.

El proceso de trabajo es:

1º.- Control de fuentes y bibliográfico. Programación concreta del proyecto. Elaboración de una ficha de trabajo. Distribución de fondos.

2º.- Localización de los fondos fotográficos.

3º.- Elaboración del proyecto: catalogación de las imágenes, digitalización de imágenes, redacción del trabajo.

#### 4º.- Plan de difusión.

Que se concreta en las siguientes fases:

1. Localización de fondos de fotógrafos de trayectoria internacional que produjeron obra en las Baleares. A modo de ejemplo: Raoul Haussman, Hans Hartung, Florence Henri, Robert Frank, Cas Oorthuys, Català Roca, Miserachs, Francisco Gómez, Colita, Nicolas Muller, Pla Janini, Ortiz Echagüe, Richard R. Requa, etc.
2. Acceso directo a los fondos: estudio de los mismos, selección de las imágenes, catalogación y digitalización. Investigación en archivos de Francia, Italia, Holanda, Estados Unidos, Inglaterra, Madrid, Barcelona, Baleares, etc.
3. Estudio de la relación de dichos fotógrafos con las Baleares: tipología de las imágenes, géneros trabajados, recursos icónicos, recursos técnicos, iconografía.
4. Estudio de la vinculación industria turística local-difusión internacional de las Baleares a través de la producción de los fotógrafos seleccionados. Estudio concreto de la relación de las imágenes seleccionadas con el turismo en Baleares.
5. Aportación de estos fotógrafos a la percepción mediática internacional de las Baleares.
6. Difusión del proyecto: organización de jornadas; participación en reuniones científicas y congresos especializados en turismo, historia del arte e historia de la fotografía; publicación de las conclusiones en revistas y monográficos; organización y comisariado de una exposición; elaboración de material multimedia (supeditado a la solicitud de derechos de autor y de reproducción).

Como ya se ha señalado, todos los miembros del equipo son especialistas en Historia del Arte y de la Literatura. Aunque el grupo sea de nueva creación, entendemos que se adecua al perfil del proyecto, además de que tiene una experiencia previa de trabajo, no como equipo al completo, pero sí entre algunos de sus miembros. Así, por ejemplo, han publicado recientemente (sólo se indican libros de los últimos 4 años):

SEGUÍ, M.; MULET, M.J.; OLIVER, J.C.: *La foto observada*, Palma de Mallorca, UIB, 2008.

MULET, M.J.; SEGUÍ, M.: *Fotografia i turisme a les Balears. Josep Planas i Montanyà*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2005.

AGUILÓ, C.; MULET, M.J.: *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i filmogràfics de les Balears (1940-1967)*, Palma de Mallorca, Fundació "Sa Nostra", 2004.

Aunque la investigación se centre en las Baleares, su carácter va más allá del ámbito local, adquiriendo una proyección internacional por la trascendencia de los fotógrafos que recorrieron las Islas. Se trata, sin duda, de fotógrafos de renombre para la historia de la fotografía y de la cultura occidental; esto es, profesionales de la cámara y artistas interdisciplinarios que han sido protagonistas del patrimonio internacional en imagen.



## Bibliografia

AAVV: *Joaquim Pla Janini*, Palma de Mallorca, Fundació <<La Caixa>>, 1995/Barcelona, Lunwerg Editors.

AAVV: *Un retrat en blanc i negre. Les fotografies de Cas Oortbuys*, Palma de Mallorca, Fundació <<La Caixa>>, 2003.

AGUILÓ RIBAS, C.; MULET GUTIÉRREZ, M. J.: *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i filmogràfics de les Balears (1840-1967)*, Palma de Mallorca, Sa Nostra, "Caixa de Balears", 2003.

AGUILÓ, Eugenio y otros: *El turismo en las Baleares*, Palma de Mallorca, Consell General Interinsular. Conselleria d'Economia i Hisenda, 1981.

BARCELÓ I PONS, B.; FRONTERA, G.: "Història del Turisme a les Illes Balears", en Welcome! Un segle de turisme a les Illes Balears, 2002, Fundació <<La Caixa>>, Palma de Mallorca.

BARCELÓ PONS, B.: "El turismo en Mallorca en la época de 1925-1936", en *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, nº. 651-652, Palma de Mallorca, 1966, págs. 47-61.

BARCELÓ PONS, B.: "Mallorca: Fantasía, realidad y sinrazón del turismo", en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 65, Barcelona, 1966, págs. 13-16.

CATALÀ ROCA, F. (imatges); DERVILLE, F. (texto): *Ibiza-Eivissa 1950*, Eivissa, Ediciones Gráficas Diseño/Conselleria Insular d'Eivissa i Formentera, 2003.

CATALÀ-ROCA, F.: *Impressions d'un fotògraf. Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 1955.

CIRER i COSTA, Joan-Carles: *De la fonda a l'hotel. La gènesi d'una economia turística*, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2004.

DAVIES, Martin y DERVILLE, Philippe (ed.): *Eivissa Ibiza. Cent anys de llum i ombra. Cien años de luz y sombra*, Eivissa, El Faro, 2000.

FORMIGUERA, P. (editor): *Temps de silenci. Panorama de la fotografia espanyola dels anys 50 i 60*, Barcelona, Fundació Caxa de Catalunya, 1992.

HAUSMANN, R.: "Recherches ethno-anthropologiques sur les Pityuses", en *Revue Antropologique*, tomo XLVIII, 1938, págs. 122-145.

HAUSMANN, R.: *Je ne suis pas un photographe*, Paris, Editions du Chene, 1975.

HAUSMANN, R.: *Raoul Hausmann arquitecto-arquitecte 1933 Ibiza-Eivissa*, Palma de Mallorca, Sa Nostra, "Caixa de Balears", 1991.

HAUSMANN, R.: "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza", en *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea, Barcelona-Madrid-San Sebastián*, nº 11-14, Publicación del GATEPAC, 1936, págs. 11-14.

LAÜBLI, Walter: *Mallorca und Ibiza: die goldenen Inseln*, Zurich, Büchergilde Gutenberg and Munich, 1959.

- LÓPEZ MONDEJAR, P.: *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1936*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *La fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1996.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- MULET GUTIÉRREZ, M. J.: *Fotografía a les Balears*, Palma de Mallorca, Sa Nostra, “Caixa de Balears”, 1989.
- MULET GUTIÉRREZ, M. J.: *Fotografía a Mallorca, 1839-1936*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.
- MULET GUTIÉRREZ, M. J.; SEGUÍ AZNAR, M.: *Fotografía i turisme a les Balears*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2006.
- NARANJO, Joan; FONTCUBERTA, Joan; FORMIGUERA, Pere; TERRÉ, Laura; BALSELLS, David: *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.
- OLIVIA, L. (dirección): Gisèle Freund: *El mon i la meva càmera*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003.
- ORTIZ ECHAGÜE, J.: *España. Tipos y trajes*, San Sebastián, Editora Internacional Conde López, 1933.
- PUIG, Valentí (texto) y CATALÀ ROCA, Francesc (imágenes): *Mallorca, Menorca e Ibiza*, Barcelona, Destino, 1986.
- RAMÓN FAJARNÉS, Ernesto: *Historia del turismo en Ibiza y Formentera. 1900-2000*, Eivissa, Genial Edicions Culturals SL, 2001.
- SELZ, J.: *Viaje a las islas pitiusas*, Eivissa, Editorial TEHP, 2000.
- SERT, J. M. (texto) y GOMIS, J. (imágenes): *Ibiza fuerte y luminosa*, Barcelona, Polígrafa, 1967.
- TUGORES, F. (coord.): *Welcome! Un segle de turisme a les Illes Balears*, Palma de Mallorca, Fundació <<La Caixa>>, 2000.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Vidrieras gòtiques del àrea mediterrànea: composició química, tècnica, estil. El cas concret de Siena y Barcelona

Flavia Bazzocchi  
Universitat de Barcelona

### Resumen

El vidrio en la Edad Media a diferencia de la cerámica que viajaba sólo como “obra de arte”, tenía todo un mercado previo a la fabricación del producto final: la materia prima que constituía el objeto acabado, se valoraba desde un punto de vista comercial aún en su fase intermedia. En nuestra comunicación queremos presentar algunas consideraciones sobre el estudio interdisciplinar de los conjuntos vítreos mediterráneos de la época gòtica a partir de las analogías detectadas entre la vidriera de Duccio di Buoninsegna (Siena) y el conjunto vítreo del Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona).

### Abstract

*During the middle ages, unlike ceramic manufacturing which were meant only as “a work of art”, a prior market existed for all the stages of glass production, from raw materials to the final product. The raw materials that constituted the finished object had a commercial fee even in its intermediate phase. In our communication therefore we present an interdisciplinary study that is being carried out on the glass windows of the Mediterranean area, during the Gothic age, starting from the analogies detected between the stained glass window of Duccio di Buoninsegna (Siena) and the glass windows of the Monastery of Santa Maria de Pedralbes (Barcelona).*

## Introducción

La última restauración<sup>1</sup> del rosetón de Duccio di Buoninsegna<sup>2</sup> (1287-88), procedente de la Catedral de Siena, nos ha ofrecido la oportunidad de estudiar bajo diferentes puntos de vista una obra que en realidad no sólo representa una de las primeras manifestaciones del arte gótico sobre un soporte de dimensiones extraordinarias, sino también detectar unas cuantas relaciones con el Norte de Europa y España.

En el siglo XIII Siena acogía a los visitantes que llegaban del norte por *Porta Camollia*, se expandía cada vez más con sus murallas rojas que contrastaban el blanco del travertino, y ostentaba el signo indiscutible de aquella burguesía mercantil que había generado su fortuna. Duccio di Buoninsegna «*testimone straordinario di una epoca, e di una città non meno straordinari*» enfatizaba con sus obras el prestigio de aquel «*autentico quadrivio di culture diverse che ivi si confrontavano e fondevano*»<sup>3</sup>.

La intervención fue determinada por unos problemas mecánicos debidos a un doblaje hacía abajo de las barras horizontales a las que estaba sujeta la vidriera y que sostenían el peso de la obra en su totalidad. El rosetón, que tiene un diámetro de 560 centímetros, presentaba en los paneles inferiores un evidente abombamiento de 24 centímetros hacía fuera, que además forzaba la grada externa de protección.

La primera y más urgente intervención mecánica fue la recuperación de los paneles dañados y la construcción de bastidores de acero independientes, uno para cada panel<sup>4</sup>, forjados siguiendo la traza de los plomos que soportaban las piezas vítreas, para no interferir con la armonía visual de la obra.

Por lo que se refiere a la fase de restauración pictórica<sup>5</sup>, todo el proceso ha sido precedido por un atento análisis técnico-estilístico e iconográfico del conjunto, ejecutado por el Comité Científico, el restaurador y las Instituciones públicas encargadas de los análisis de las muestras<sup>6</sup>.

Después de muchos años en los que la crítica y los restauradores lamentaban la ausencia de un enfoque multidisciplinar aplicado a la conservación de vidrieras<sup>7</sup>, finalmente se ha valorado el ámbito químico-analítico no sólo como instrumento para aclarar y facilitar los procesos de restauración, sino también para profundizar en varios sectores de la investigación.

## Analogías

En los mismos años en los que en Siena se abordaba el tema de la restauración desde un enfoque multidisciplinar, en Barcelona se utilizaba el mismo protocolo técnico y químico-analítico para restaurar las vidrieras del Monasterio de Santa María de Pedralbes.<sup>8</sup>

Este monasterio de clausura es una de las fábricas góticas catalanas que mejor ha conservado su unidad artística y arquitectónica donde, además, las vidrieras del ábside de la Iglesia y de la Sala Capitular supuestamente<sup>9</sup> testimonian la primera fase de decoración del conjunto, realizada entre 1326 y 1327.

De esta primera decoración hoy sólo conocemos los siete ventanales de la cabecera, algunos rosetones menores, el ventanal de la Capilla de San Pere y algunos plafones desplazados a la Sala Capitular.

El mal estado de conservación de las protecciones externas, mallas y cristal, determinó la necesidad de una intervención, porque no sólo las vidrieras ya no quedaban protegidas, sino que además las redes metálicas, rotas, dañaban el marco de piedra perimetral a la vidriera y afectaban su estabilidad<sup>10</sup>. Por lo que se refiere a la parte interior del conjunto, las anteriores restauraciones y una espesa capa de polución impedían una correcta lectura de las imágenes, incidencia que ha ido resolviéndose una vez acabada la intervención en su totalidad.

### **Líneas de investigación**

Para poder presentar unas primeras consideraciones sobre el conjunto vítreo del Monasterio de Pedralbes y detectar sus relaciones con la vidriera de Duccio y el arte pictórico italiano, al lado de las vidrieras mismas, que son nuestra primera fuente, ha sido necesario afrontar el estudio empleando también otras disciplinas.

El periodo histórico-social que acompañó el nacimiento de la vidriera gótica ha sido nuestra primera línea de investigación y el análisis de las corrientes pictóricas su directa correspondencia: *«di fatto se la storia delle vetrate medievali presenta tutta una serie di interferenze con le storie delle idee, della teologia, delle mentalità, con quelle della tecnologia o dell'economia, essa deve essere integrata nella più vasta storia della pittura medievale»*.

### **Siena y la Toscana**

Tosatti Soldano<sup>12</sup> tratando de la pintura sienesa del siglo XIII y de sus relaciones con el gótico francés, al abordar el tema de la importación del vidrio coloreado para fabricar vidrieras, relaciona la obra de Duccio y los dos rosetones de la Abadía de San Galgano con el arte norte europeo.

De hecho si al tema del comercio y de las rutas de peregrinaje sumamos que a principio del siglo XIII Francia y Alemania producían y exportaban vidrio, mientras Inglaterra e Italia sólo importaban la mayoría de los vidrios coloreados<sup>13</sup>, se evidencia como estas primeras consideraciones nos han ofrecido un importante indicio para la investigación.

A mediados del *Duecento* Siena empezaba a gozar de una relativa tranquilidad, conquistada ya desde 1249 gracias a la intervención de Federigo II y la reconquista de la zona marítima. El *Governo dei Nove* (1287-1355) había transformado la ciudad en una magnífica “fabrica” gótica que competía por obras pictóricas y arquitectónicas con Florencia, Umbría y el norte de Europa, y la adquisición del Puerto de Talamone, a principio del siglo siguiente, evidenció el deseo de reforzar todas aquellas posesiones entre el monte Amiata y el mar, para competir con las ciudades de Pisa, Venecia y Genova, que tanto traficaban por el Mediterráneo y con Cataluña<sup>14</sup>.



Si por lo tanto, «desde hace milenios todo ha confluído hacia el Mediterráneo, alterando y enriqueciendo su historia»<sup>15</sup>, el arte, concebido como exteriorización de una cultura, fue una de las primeras cosas en viajar.

### **Barcelona y Cataluña**

Por lo que se refiere a Cataluña, dirigiendo nuestro interés a la época de Jaime II (1292-1327), nos hemos encontrado directamente en un momento de plenitud y heterogeneidad, sea tanto por lo que se refiere a la política interna de la Corona de Aragón como a sus relaciones internacionales. A estas coordenadas se ha añadido Mallorca, que desde su conquista continuó siendo un punto neurálgico para Cataluña y el Mediterráneo. Por su posición era un fácil y heterogéneo puente de intercambio comercial y la presencia italiana, pisana en su mayoría, se encuentra muy bien documentada ya desde los primeros años del siglo XII<sup>16</sup>.

No todas las ciudades italianas tuvieron relaciones importantes con Barcelona y las Baleares, pero se puede afirmar que Venecia, la Toscana con Florencia-Pisa, Génova y sus costas, formaron los principales interlocutores del diálogo con Cataluña<sup>17</sup>. La Isla de Mallorca se configura entonces como una pieza clave a la hora de relacionar Siena y Barcelona, más aún cuando se ha podido detectar la presencia de un maestro vidriero sienés que trabajó en Palma justo en el segundo cuarto del siglo XIV<sup>18</sup>.

### **Tendencias pictóricas**

En otro orden de cosas, hemos profundizado en el conocimiento de las tendencias pictóricas que caracterizaron Italia y la Corona de Aragón en el siglo XIV, como punto de partida para contextualizar las relaciones estilísticas y tecnológicas detectadas en nuestros conjuntos vítreos.

La crítica<sup>19</sup> más reciente refiere que el Monasterio de Pedralbes, primer punto de acogida de aquel italianismo procedente de Siena y Pisa por vía de Mallorca, en sus representaciones pictóricas seguía manteniendo en parte el substrato bizantino, pero sobre una *lectio* post o para giottesca, adaptada al estilo de Cimabue, Duccio di Buoninsegna o Memmo di Filippuccio. Duccio, quizás todavía antes de nuestras fechas, y a partir de los frescos que se encuentran en la cripta de la Catedral de Siena<sup>20</sup>, interpretaba el estilo de su maestro, experimentaba y superaba los límites convencionales por aquella época.

### **Fuentes documentales**

Con referencia a la parte de investigación paleográfica, la escasez de fuentes documentales y, a veces, la desconexión entre los documentos utilizados y las vidrieras, no ha facilitado la investigación. En más de una ocasión<sup>21</sup> se ha lamentado la presencia de documentos en los que se hablaba profusamente de encargos específicos que sin embargo no encontraban una correspondencia material con obras existentes, cuando en cambio, existían vidrieras en perfecto estado de conservación, sin ninguna referencia de archivo.

No podemos olvidar que la valoración de la pintura translúcida es una conquista de los últimos años y si por un lado presenta una cierta escasez bibliográfica, en cambio este déficit deja bastante margen a la investigación actual, por no estar saturada.

Con respecto a las fuentes de archivo, hemos vuelto a consultar, aunque todavía de manera no exhaustiva, todas las informaciones recopiladas anteriormente; ello ha permitido empezar a profundizar en el conocimiento del patrimonio documental, tanto el catalán como el mallorquín y, con respecto a Italia, trabajar en el archivo histórico de la ciudad de Siena.

### **Ámbito químico-analítico**

A partir entonces de estos datos preliminares hemos aplicado el causalismo, la conexión y la síntesis para catalogarlos y, en segunda instancia, confrontarlos con los resultados químico-analíticos.

Los análisis de laboratorio<sup>22</sup> realizados han representado un soporte imprescindible para reagrupar nuestras obras en familias y detectar unas cuantas informaciones sobre las técnicas de fabricación del vidrio histórico, sus componentes y rutas comerciales.

Si bien los estudios realizados sobre las muestras<sup>23</sup> nos han proporcionado resultados complementarios relativos a las fases de fabricación de la pasta base<sup>24</sup> del vidrio y su coloración, una vez interpretados también a través de los recetarios medievales, nos han revelado informaciones extraordinarias.

Los vidrios de Siena y Pedralbes presentan unas características químicas que permiten calificarlos como estables, tanto por el hecho de ser sódicos como por sus elevados porcentajes de sílice, excepto por lo que se refiere a la muestra roja, plaqué y potásica<sup>25</sup>. La gama composicional hallada además permite extraer conclusiones sobre su proceso de fabricación<sup>26</sup>, en cambio los vidrios rojos, ausentes en los recetarios hasta el siglo XV<sup>27</sup> testimonian su procedencia norte europea.

### **Theophilus y los recetarios medievales**

Los resultados conseguidos han evidenciado que las recetas de fabricación del vidrio eran análogas en ambos conjuntos y remitían con frecuencia a documentos del siglo XII, en el caso específico, al recetario de Theophilus. Este proceso de comparación representa en concreto una de las fases fundamentales de nuestra investigación, evidenciando como el estudio multidisciplinar no sólo es aconsejable, sino a menudo imprescindible.

### **Aportaciones de la investigación**

Al querer hacer un estado de la cuestión actual sobre los resultados que han ido desvelándose en estos años, antes de todo queremos remarcar el hecho de que, sin una constante y complementaria *collatio* entre fuentes y datos científicos, nunca habiéramos podido celebrar el menor resultado.

El estudio histórico-crítico nos ha ofrecido la oportunidad de hacer una recopilación puntual de la pintura del siglo XIV, en la Toscana y Corona de Aragón, ofreciéndonos la posibilidad de abarcar los límites de las informaciones que teníamos y se ha revelado un instrumento útil para averiguar lo que realmente falta por investigar y como interpretar el estado de la cuestión.

La parte químico-analítica de momento resulta ser la que nos ha proporcionado más informaciones en concreto, una vez interpretadas también a través de las fuentes documentales y relacionadas con las tesis histórico-artísticas.

### **Consideraciones**

Los resultados conseguidos hasta ahora comprueban que es indispensable continuar este tipo de aproximación multidisciplinaria, para lograr un buen nivel de especialización en la materia y apoyar así las futuras intervenciones de conservación y valoración de un conjunto vítreo, de tipología mediterránea y época gótica.

Si reflexionamos sobre el estudio hecho en estos años, con más sorpresa de lo que esperábamos, nos hemos encontrado delante de unos datos que requerían una constante comparación e intercambio entre las varias disciplinas empleadas.

Hemos empezado a estudiar el conjunto vítreo de Siena porque la restauración nos lo impuso; desde la materia, el vidrio, y su análisis hemos averiguado sus componentes de fabricación y sus colores. La historia del territorio nos ha aclarado la dinámica de las rutas comerciales de los productos de fabricación, mientras el estudio de las influencias artísticas el papel desempeñado por las vidrieras en la época gótica. Los recetarios y las fuentes medievales han sido el instrumento para interpretar nuestros resultados científicos y han comprobado como, a pesar de los cambios pictóricos, de gusto o políticos, el arte de hacer vidrieras perduró durante mucho tiempo en el marco territorial investigado.

A pesar de tanto entusiasmo, todavía queda muchísimo por investigar, pretendiendo aclarar cuanto más posible el tema de la identificación del maestro de las vidrieras de Pedralbes, su entorno cultural y las relaciones que parecen existir entre los varios conjuntos vítreos catalanes y Pedralbes.

Con respecto a la parte químico-analítica, seguiremos con nuestro estudio de muestras góticas, italianas y catalanas, del siglo XIII y XIV para averiguar hasta cuando se mantuvo intacta la receta de Theophilus, como se transmitió y por qué, manteniendo hasta dentro de lo posible nuestras coordenadas espacio temporales de referencia<sup>28</sup>.

## Notas

1. La restauración ha sido realizada en los años 1996-2003 bajo la dirección de Camillo Tarozzi, en el taller del *Museo dell'Opera di Santa Maria della Scala* de la ciudad de Siena.
2. Según comenta la crítica más reciente (BAGNOLI, A., BERTALINI, R., BELLOSI, L., LACLOTTE, M.: *Duccio. Siena fra tradizione e mondo gotico*, Siena, Ed. Silvana, 2003, p. 162) la vidriera del ábside de la Catedral de Siena durante mucho tiempo había sido considerada una obra de Jacopo di Castello y datada en 1369, por cuanto Gaetano Milanesi había publicado un documento en el cual atestiguaba esta información; en 1911 Giacomo de Incola fue uno de los primeros historiadores que pensó en el pintor Duccio como probable ejecutor de la vidriera, por su notoriedad y activa participación en las obras públicas, pero fue Enzo Carli (CARLI, E.: *La vetrata duccesca*, Firenze, Ed. Electa, 1946) el que, en 1946, después de un atento estudio, propuso una firme y convincente tesis sobre la atribución de la obra a Duccio.
3. CARDINI, F.: "Siena fastosa anche sul viale del tramonto", en *Corriere Eventi* p. 2, Separata de *Corriere della Sera* de 4 de octubre de 2003.
4. En totalidad 14.
5. La mayoría de las piezas vítreas estaban rotas en uno o más puntos y según la tipología de las roturas han sido tratadas con pegamento o con resina. Un primer grupo incluía los vidrios restaurados en 1946 y juntados con plomo; el segundo: las piezas pegadas en 1946 o durante intervenciones sucesivas; el tercero: vidrios doblados. El último reagrupaba vidrios que se rompieron después de 1946. Los vidrios incoloros que se encontraban enmarcados en el bastidor (*bigherini*), fruto de la última restauración de 1946, fueron sustituidos si rotos. Las piezas que presentaban grisalla fueron divididas entre las que a un primer análisis parecían decoradas "a fuego" y las que evidenciaban una técnica "*a secco*" por necesitar estudios e intervenciones diferentes. Los azules y los rojos no presentaban trazas de decoración, y de los retoques "*a secco*" interesaban sólo unas pocas piezas. La grisalla original, pintada en una o ambas caras, estaba en buenas condiciones si bien en algunos casos manifestaba problemas de conservación por varios motivos. El trabajo de limpieza y retoque pictórico ha consistido en un largo y delicado proceso debido a la importancia del conjunto y la tipología de la pintura. Los datos ofrecidos por el Archivo fotográfico del Comune de Siena que incluyen las explicaciones de Vinicio Guastatori, uno de los restauradores que trabajaron en 1946, atestiguan que todo el emplomado original en aquella fecha fue sustituido y vuelto a fundir para conseguir uno igual al precedente, pero más resistente. De todas formas, los plomos que alteraban y modificaban la lectura de las piezas, por ser un añadido de varias restauraciones antecedentes e innecesarias a la conservación de la obra, han sido eliminados.
6. Unos primeros análisis han sido realizados por CALP (Siena) y por la Universitat de Barcelona gracias a la dirección del Dr. Domingo Gimeno Torrente. En un segundo momento las muestras de Duccio han sido estudiadas por la Università di Pavia, bajo la dirección de la Dra. Maria Pia Riccardi y del Dr. Bruno Messiga que han empleado técnicas de análisis complementarias de las primeras.

7. «Una ricerca personale tendente a stabilire se analoghe analisi siano state condotte sulle vetrate della Basilica Superiore di Assisi (...) e sulla vetrata circolare del Duomo di Siena del 1288 ha dato purtroppo dati negativi. Tale carenza mi sembra grave, se si tiene presente che le vetrate in questione di Assisi sarebbero composte di lastre di vetro colorate importate d'Oltralpe»; TOSATTI SOLDANO, B.: "Miniature e vetrate senesi del secolo XIII", en *Collana Storica di Fonti e Studi*, n. 25, Genova, 1978, p. 89.
8. La restauración ha sido coordinada por Montserrat Pugès, Directora del departamento de Restauración del Servei d' Arqueologia del Museu d'Historia de la ciutat de Barcelona.
9. ANZIZU, Sor Eulalia: *Fulles Historiques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona-Sarrià, 1897, p. 12.
10. JULIÀ I CAPDEVILA, J. M., PUGÈS I DORCA, M., CALMELL I IBÁÑEZ, A., GIMENO I TORRENTE, D., BESERAN I RAMON, P., CORTÉS PIZANO, F.: "La restauració del vitrall de Sant Pere i Sant Jaume de l'església del Reial Monestir de Pedralbes", en *Actes de les Jornades Hispàniques de Història del vidre*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2000, Barcelona i Sitges, Generalitat de Catalunya, 2001, págs. 359-371.
11. CASTELNUOVO, E.: *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Torino, Ed. G. Einaudi, 1994, p. 15.
12. TOSATTI SOLDANO, B. (1978) op. cit., p. 72.
13. AA.VV.: *Le vitrail français*, Paris, 1958, págs. 58 y 316.
14. «I mercanti catalani, da anni al servizio dei mercanti fiorentini, sono presenze abituali nel porto di Talamone, in quanto l'approdo delle loro imbarcazioni nel porto senese è un fatto quasi quotidiano» en SORDINI, B.: *Il Porto della gente vana. Lo scalo di Talamone tra il secolo XIII e il secolo XIV*, Siena, 2000, p. 201.
15. BRAUDEL, F.: *En torno al mediterráneo*, Barcelona, Ed. Paidós, 1997, Introducció.
16. CALISSE, C. (coord.): "Liber Maiolichinus de gestis pisanorum illustribus", en *Fonti per la storia d'Italia*, Roma, 1904.
17. CARRÈRE, C.: *Barcelona entre 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona, Ed. Curial, 1977, vol I, p. 63, nota 4.
18. DURLIAT, M.: *L'Art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll, 1964, p. 275.
19. ALCOY, R.: "El pas al segon gòtic lineal", en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Ed. Enciclopedia catalana, 2005, págs. 86-96; ALCOY, R.: "La pintura gòtica" en *Pintura Antigua y Medieval*, Barcelona, Ed. "Art a Catalunya", vol. 8, 1998, págs. 138-348.
20. BAGNOLI, A. (coord.): *Sotto il Duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Siena, Ed. Pacini, 2002.
21. Véase por ejemplo CAÑELLAS, S.: *Aproximació a l'estudi de les vidrieres de la Catedral de*



**Barcelona: des de les primeres manifestacions a la conclusió del cimbori**, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.

22. Para las metodologías de investigación químico-analítica y la instrumentación empleada véase FERNÁNDEZ NAVARRO, M.: “Constitución química de las vidrieras y métodos para su análisis y para el estudio de sus alteraciones”, en **Conservación de vidrieras históricas, Actas de la reunión**, Santander, 4-8 de julio de 1994, Ed. The Getty Conservation Institute, págs. 85-113

23. GIMENO, D., PUGÉS, M.: “Caracterización química de la vidriera de Sant Pere i Sant Jaume (segundo cuarto del s. XIV, Monestir de Pedralbes, Barcelona)”, en **Boletín de la. Sociedad. Española de Cerámica y Vidrio**, n. 41, 2, 2002; págs. 225-231; GARCÍA VALLÉS, M., GIMENO TORRENTE, D., MARTÍNEZ MANENT, S., FERNÁNDEZ TURIEL, J. L.: “Medieval stained glass in a Mediterranean climate: Typology, weatering and glass decay and associated biomineralization processes and products”, en **American Mineralogist**, n. 88, 2003, págs. 1996-2006; GARCÍA VALLÉS, M., GIMENO TORRENTE, D., FERNÁNDEZ TURIEL, J. L., BAZZOCCHI, F., AULINAS, M., TAROZZI, C., RICCARDI, M.P., BASSO, E., FORTINA, C., MENDERA, M., MESSIGA, B.: “Caracterización química de la vidriera del rosetón del Duomo de Siena, (Italia) realizada en 1288 bajo diseño del artista Duccio di Buoninsegna”, en **XLVII Congreso de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio**, Toledo, 24-26 de octubre de 2007; GARCÍA VALLÉS, M., GIMENO TORRENTE, D., FERNÁNDEZ TURIEL, J. L., BAZZOCCHI, F., AULINAS, M., TAROZZI, C., RICCARDI, M.P., BASSO, E., FORTINA, C., MENDERA, M., MESSIGA, B.: “From Siena to Barcelona, Deciphering colour recipes of Na-rich mediterranean stained glass windows at the XIII-XIV century transition”, en **Glass Science in art and conservation**, Valencia 5-7 march 2008.

24. La fusión de las materias primas se realizaba en un horno y ya que la madera no permitía alcanzar altas temperaturas, el proceso se realizaba en dos fases y distintos hornos. El primer horno “*ad operandum vitrum*” (véase THEOPHILUS, **De diversis artibus libri III**, Oxford, Edited and translated by C. R. Dodwell, 1986, cap.IV) servía para realizar la pasta base que era un estado intermedio de la materia misma y por lo que se refiere a los vidrios sódicos, el resultado de una primera fusión de sílice y fundentes. Estos materiales, dispuestos en el horno durante aproximadamente seis horas, y a una temperatura de 750° C, se transformaban en una masa sólida desordenada. En el segundo horno, a una temperatura un poco inferior a los 700° C se realizaba la segunda fusión, que sólo difería de la primera por un añadido de óxidos o sales metálicos a los componentes de la pasta base.

25. Para toda la descripción del vidrio desde un punto de vista químico-analítico véase: FERNÁNDEZ NAVARRO, J. M.: “Constitución química de las vidrieras y métodos para su análisis y para el estudio de sus alteraciones”, en **Conservación de vidrieras históricas, Actas de la reunión**, Santander, 4-8 de julio de 1994, Ed. The Getty Conservation Institute, págs. 85-113

26. Al analizar nuestros vidrios, el blanco presenta la caracterización más sencilla, es decir que desde arenas cuarcíferas y cenizas de salicornáceas, añadiendo 0.30 % de manganeso, y un porcentaje de hierro muy bajo (0.75 %) se ha conseguido este primer color; el vidrio azul y el vidrio rosado presentan una

composición química muy parecida a la del blanco, pero con la diferencia de que el azul contiene óxido de cobalto en cantidades inferiores al 0.5 % y el rosado un incremento del orden del 50 % en la cantidad de óxido de manganeso (MnO) que apenas llega al 1.5 %. El porcentaje de hierro en el vidrio rosado y en el blanco se presenta aproximadamente en las mismas cantidades. El vidrio verde, en sus dos modalidades (claro y oscuro) presenta como colorante óxido de cobre (CuO) en un porcentaje que varía entre  $\pm 6\%$  -verde claro- y +1.7-2.2% verde oscuro; el óxido de hierro ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) varía entre  $<0.7\%$  en el verde claro y + 0.6% en el oscuro, de manera que es éste elemento (el hierro) el que, asociado a cantidades mucho más pequeñas de cobre que en el caso anterior da el color verde oscuro. Los vidrios amarillos presentan más óxido de magnesio (MgO) que los blancos (+70-75 %), un 10 % menos de óxido de calcio (CaO), un 50 % de la alúmina que presentan los blancos, una sexta parte del manganeso y un 30 % menos de titanio; además los contenidos en sílice, sodio y cloro son de los más elevados entre todos los analizados

27. «...*nota che il colore rosso viene dalla magna e non si sa di che se faccia quello colore, ma io te dico che quello colore rosso si è solamente da l'una de le parti e non è misto nello vetro come sonno li altrj colorjche sonno incorporati*» en PEZZELLA, S.: ***L'Arte delle vetrate. Col trattato di Antonio da Pisa***, roma, Ed. Editalia, 1977.

28. El artículo que aquí presentamos cuenta con la ayuda imprescindible de la Dra Maria Rosa Terés (UB), del Dr. Domingo Gimeno (UB) y del grupo de investigación PEGEFA. Además se agradece la colaboración de Montserrat Pugés (Museu d'Història de la Ciutat), de la Dra Silvia Cañellas, del Dr. Giovanni Feo (Università di Bologna) y del Dr. Camillo Tarozzi (Università di Bologna).



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Los “curatos de presentación” del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela: proyecto de Tesis Doctoral

Miguel Ángel Cajigal Vera  
Universidad de Santiago de Compostela

### **Resumen**

El presente proyecto de Tesis Doctoral, bajo dirección del profesor Miguel Taín Guzmán, trata de analizar el papel del Cabildo de la Catedral de Santiago desde el punto de vista de su comitencia artística, desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII, centrándose especialmente en los “curatos de presentación” como expresión de la arquitectura barroca rural en Galicia. Este proyecto tiene el respaldo del Programa predoctoral “María Barbeito” de la Dirección Xeral de I+D+i de la Xunta de Galicia.

### ***Abstract***

*The present Doctoral Thesis' project, whose director is Miguel Taín Guzmán, tries to analyze the role developed by the Santiago de Compostela's Cathedral Government from the viewpoint of the artistic patronage, since Middle Age to 18th Century. The principal subject are the so-called “curatos de presentación”, unresearched expression of Galician baroque architecture. This project is supported by the Research and Development Office of the Galician Government (Xunta de Galicia).*

Desde el enfoque tradicional de la Historia de la Arquitectura, y en concreto del estudio de esta disciplina en España, existe una tendencia natural a elaborar un discurso lineal cimentado en el estudio sucesivo y crítico de los grandes hitos constructivos, y de aquellas obras de especial relevancia por su vanguardismo y novedad en el plano estético o técnico, entendidas en función del desarrollo de las diferentes escuelas locales (1). El empleo de esta óptica, orientada a desarrollar una historiografía centrada en los avances más destacados y relevantes, deja fuera de análisis no obstante, de manera deliberada, la mayor parte de la obra construida, aquella arquitectura de dimensiones más modestas, en ocasiones doméstica o puramente utilitaria, que supone, sin embargo, una cantera de gran interés para desarrollar una historia global de la arquitectura y la construcción a partir de un enfoque más completo.

En lo que hace referencia al estudio de la arquitectura en Galicia, nos hallamos con una disciplina que, en la actualidad, goza de excelente salud, gracias a la amplitud de contenidos y la riqueza crítica con que ha sido abordada a lo largo del pasado siglo XX y principios del actual siglo XXI. No obstante, esta historia edilicia gallega se centra de manera preferente en los hitos constructivos, siendo, en lo fundamental, una historia de grandes protagonistas: en el comitente, se centra en la obra de catedrales y monasterios (en menor medida, poder civil), y orbita alrededor de grandes artífices de primer nivel.

Como propuesta investigadora para el arranque de este nuevo siglo de historia de la arquitectura en Galicia se entiende el presente proyecto de Tesis Doctoral, que deja de lado las grandes cimas del arte constructivo gallego para centrarse en otras piezas constructivas, tradicionalmente menos estudiadas, con el objetivo de ampliar las fronteras de nuestro conocimiento de la actividad constructiva del noroeste peninsular. Es por ello que se plantea una investigación completa de aquellas iglesias parroquiales, la mayor parte de ellas rurales, que formaban parte del patrimonio del Cabildo catedralicio de Santiago de Compostela. La elección del objeto de estudio no es en absoluto arbitraria, sino que responde a una serie de premisas que se han considerado fundamentales para el desarrollo de este proyecto de investigación, destinado a ser completado en forma de Tesis.

El desarrollo de este trabajo fue propuesto como Proyecto de Investigación, bajo los auspicios del Programa de Investigación de la Diputación Provincial de A Coruña, y aprobado el 26 de junio de 2006 para su elaboración. Desde el 17 de diciembre de 2007, el proyecto de Tesis Doctoral goza del respaldo del Programa predoctoral “María Barbeito” de la Dirección Xeral de I+D+i de la Xunta de Galicia, poniendo de manifiesto la implicación de las instituciones en tan novedosa investigación.

### **Metodología y objetivos de la investigación**

En primer lugar, a la hora de acotar el tema de investigación, ha sido factor determinante la disponibilidad documental. Las parroquias rurales del Cabildo han generado una documentación propia, relativamente abundante, y de gran interés por su claridad y concisión, a diferencia de otras parroquias rurales, lo cual supone un inmejorable punto de partida para la investigación futura. Hablamos de los informes de los canónigos visitantes de hacienda, realizados en su mayoría por los maestros de obras catedralicios, al no tener los

prebendados conocimientos técnicos suficientes (2). Dichos textos periciales, generalmente conservados en el Archivo catedralicio, están llamados a protagonizar buena parte de la investigación doctoral, constituyendo una valiosa fuente de conocimiento de la dimensión profesional del arquitecto gallego de la Edad Moderna, a la vez que cantera fecunda para la extracción de noticias sobre las fábricas parroquiales.

Esta documentación será el complemento idóneo a un minucioso estudio documental centrado en los fondos más convencionales en este tipo de investigaciones, como son los archivos parroquiales, las visitas pastorales, los libros de fábrica y los fondos de tenencias y Actas Capitulares. En conjunto, todos los fondos citados constituirán el *corpus* básico sobre el que cimentar el conocimiento de estos ejemplos de la arquitectura rural, y que deberá ser complementado a través de otras aportaciones documentales (3).

Por otra parte, esta propuesta de investigación no busca únicamente trazar la línea y evolución histórica de los curatos de presentación capitular, tarea que, en sí misma, es de gran importancia. Además de este objetivo fundamental, se destacan otros, de corte interpretativo, que se resumen en la voluntad de elaborar una historia social del Cabildo de la Catedral de Santiago como promotor de arte, más allá de aquellas grandes obras que han gozado hasta la fecha de mayor tradición historiográfica. La intención no es otra que definir al cuerpo capitular como el gran agente que fue en el desarrollo del arte y la arquitectura en Galicia, especialmente en Edad Moderna, y hacerlo a través de su promoción arquitectónica rural, estudiada como eco y reflejo del programa jacobeo que los prebendados impulsaron en la sede apostólica.

El objetivo último es definir las líneas maestras del culto jacobeo, estudiando el papel fundamental de las parroquias capitulares en el origen, expansión y consolidación del dominio capitular a lo largo de la historia de la diócesis. Esta primera aproximación al arte y la arquitectura rural, totalmente novedosa en su objeto y objetivos, estará vertebrada en todo momento por la concepción del fenómeno del culto al Apóstol Santiago, entendido como una realidad ideológica y de fe que el Cabildo buscaba difundir geográficamente a través de esa enorme red de capilares que eran sus curatos. Se trata de analizar el impacto de una idea, un concepto de culto bien definido, a través de la arquitectura emanada del foco compostelano. Ello constituye una novedad en los estudios del barroco rural en España, campo que está dando todavía sus primeros pasos, entendiendo que las figuras retóricas y particularidades ceremoniales de la predicación postrentina impregnan con su carácter también la arquitectura eclesiástica rural, buscando aproximarse al fiel (4).

Se trata no sólo de proponer una metodología de estudio para una parte del patrimonio normalmente olvidada o, al menos, que no cuenta con la misma atención que otros ejemplos más destacados. Puede decirse que un estudio de este tipo en el campo de la arquitectura y el arte rural es inédito, si atendemos al carácter teórico y globalizador del mismo. Lo que aquí se propone no es un trabajo catalográfico supeditado a un marco geográfico, tarea ésta que ha sido iniciada en Galicia con relativo éxito a través de trabajos de calidad (5). La principal ventaja que supone haber definido un marco como el de los curatos de presentación del Cabildo compostelano reside en que todos los ejemplos estudiados constituyen parte de un gran patrimonio eclesiástico, materializado en un tejido parroquial que se extendía a lo largo de toda la provincia eclesiástica, e incluso, en algunos casos, se desarrollaba fuera de la misma, colonizando centros parroquiales en otras diócesis.



Nos encontramos ante un tema de investigación escurridizo, por la escasez de las noticias históricas publicadas, la considerable dispersión de los fondos documentales a estudiar, y, especialmente, la gran cantidad de material documental que se ha perdido, especialmente en lo tocante a los archivos parroquiales. Especialmente sorprendente es el silencio que al respecto de este patrimonio capitular se da en la obra de López Ferreiro, fuente primaria para todo lo referente a la sede apostólica, pero que resulta más centrado en tratar el devenir de los hechos más relacionados con la ciudad de Santiago que en desarrollar la historia rural de la diócesis (6).

El principal documento para nuestra investigación debe ser la propia arquitectura construida, entendida como agente de la investigación a través del trabajo de campo. Es por ello que el estudio directo de las arquitecturas parroquiales vinculadas al Cabildo compostelano constituye el sustento fundamental del trabajo futuro, entendiendo a los edificios como fuente para el conocimiento de sí mismos, a través de la aplicación de disciplinas como la historia de la construcción y la arqueología de la arquitectura.

Dentro del *corpus* documental básico para una futura Tesis Doctoral, un papel de singular relevancia se reserva a los informes que los maestros de obras catedralicios hicieron durante la Edad Moderna del estado de las parroquias de presentación capitular. Aún cuando esta documentación es tremendamente parcial, por cuanto deja fuera de plano todo aquello que tuvo lugar durante la Edad Media y principios de la Moderna, su uniformidad, que responde a una tipología estable a lo largo del tiempo, facilita en gran medida una primera aproximación al tema, un punto de partida sólido para establecer las primeras bases teóricas, sobre las que desarrollar la futura investigación. En el caso que nos ocupa, la arquitectura dependiente de ese gran foco del Barroco que fue la Catedral de Santiago de Compostela, cobran especial interés las tareas de los sucesivos maestros de obras de dicha catedral dirigidas a la conservación de las muchas casas e iglesias dependientes del Cabildo, generando entre 1650 y 1750 un interesante cuerpo documental del que se pretende ofrecer un muestrario completo (7).

### **El sistema de tenencias y los curatos**

Desde sus primeros pasos, la Catedral compostelana fue amasando un considerable patrimonio, que constituía su principal fuente de riqueza, junto con las rentas eclesiásticas que percibía. Este patrimonio se diseminaba por toda Galicia, especialmente dentro de los territorios de la propia Diócesis (il.1). Con la intención de estructurarlo y racionalizar su gestión se procedió a organizar las propiedades del Cabildo creando un modelo de gestión, que tenía dos variantes. Por una parte estaban los llamados “*Prestimonios Capitulares*”, que eran consustanciales a las canonjías e inherentes a su nombramiento, y que consistían en un conjunto de bienes (muebles e inmuebles) que el arzobispo concedía de manera individual a cada uno de los prebendados, para su sustento particular a partir de sus rentas o de los frutos que produjesen. Es preciso enfatizar que la concesión tenía lugar en el propio momento en que un individuo era designado para ocupar una prebenda, entendiendo estos bienes como atribución a la manutención del canónigo, en una especie de sueldo para el cargo a desempeñar (8).

A mayores de este sistema directo, existían las llamadas “*tenencias*”, que son el modelo de gestión que más nos interesa desde el punto de vista de la historia del arte y la arquitectura. Dichas tenencias son un

conjunto de bienes, que se añaden a aquellos ya usufructuosos por un capitular en forma de “prestimonio”, pero que no van vinculados directamente a la prebenda, sino que son otorgados a través de subastas, obligando además al tenenciero a hacer efectivo un pago anual de un censo a la mesa común del Cabildo. Las propiedades se concentraban en lotes, de características heterogéneas y variada procedencia, y su arrendamiento era, por lo general, un vínculo vitalicio.

El origen de esta voluntad de organizar el patrimonio capitular en tenencias es difícil de determinar, pero se puede asegurar que a finales del siglo XII ya estaba plenamente vigente. En el Tumbo B del Archivo catedralicio se da noticia de que, hacia 1175, el papa Alejandro III confirmaba una composición entre arzobispo y Cabildo compostelano sobre las propiedades de la Iglesia de Santiago en territorio del Reino de Portugal y la diócesis de Tuy. Desde ese preciso momento, todo aquello que dichos bienes produjesen sería destinado a la mesa capitular, con objeto de pagar las cenas comunes de la congregación (motivo por el cual estas propiedades serían denominadas, con posterioridad, con el nombre de “Tenencia de las Cenas”) (9). Dentro del dominio compostelano encontramos documentadas en el siglo XIII otras tenencias que, como ésta, estaban destinadas a sufragar un gasto concreto, como son la llamada “de los Maitines”, con la que se pagaba a los canónigos que asistían a coro en dicha hora, y la dicha “del Cirial de Santiago”, cuya vigencia fue breve, y cuya producción de numerario estaba destinada a conservar encendido el cirio del Altar Mayor.

El objetivo de este sistema de gestión de la propiedad es doble. Por una parte, la comunidad capitular se garantizaba la recepción de una cantidad fija de numerario, en función de sus propiedades, mientras que por otra se responsabilizaba a una sola persona de todos los asuntos y problemas derivados de la gestión de una tenencia concreta. Se trata de una manera útil de racionalizar el régimen de propiedad de los bienes capitulares, y de distribuir el trabajo que generan de una forma efectiva que, a su vez, proporcionase un beneficio al canónigo que se hacía cargo de dichas propiedades y su cuidado. Dicho de otro modo, el método permitía fragmentar los muchos asuntos a atender entre diversos rectores, racionalizando notablemente el sistema de posesión patrimonial.

Ya en plena Edad Moderna, el mecanismo de las tenencias supondrá para el Cabildo compostelano la plena integración como propietario en el sistema económico foral, que dominaba por completo el paisaje agrario del noroeste peninsular entre los siglos XVI y XVII (10). En efecto, en toda Galicia el mapa jurisdiccional se dibujaba a partir de mitras, cabildos, monasterios y nobleza, cuyo gran patrimonio era cedido al campesinado a través del citado “foro” (11): un contrato de larga duración, estipulado en voces o generaciones (12), a cambio, generalmente, de una renta fija en especie (13). Es preciso entender que este mecanismo de la propiedad de la tierra va a influir directamente en la gestión económica de las propiedades del Cabildo compostelano y, por ello, también del patrimonio inmueble, cuyo estado debía ser óptimo para poder ejercer las funciones que de él se esperaban. Muestra de esta preocupación es la supervisión de los canónigos visitadores de hacienda, tarea desarrollada a través de la visita personal a casas, iglesias parroquiales (nuestros curatos, como veremos a continuación) y demás edificios de propiedad del Cabildo (14). La estrecha relación entre tenencias y parroquias se puede observar en la documentación, puesto que en el listado de curatos de presentación capitular, los nombres de los diferentes templos aparecen relacionados con la denominación de alguna de las tenencias.

### **Definición y orígenes del tema de estudio: los “curatos de presentación”**

Como ya he dicho, el presente trabajo se centra en el estudio de los llamados “curatos de presentación” del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Dicha denominación requiere una definición detallada, pues su razón de ser está directamente relacionada con la organización del clero en la Edad Moderna, así como con el régimen de propiedad de la tierra en la Galicia del Antiguo Régimen. Acabamos de definir el concepto de “tenencia”, una realidad jurídica y económica que aparece documentalmente ligada al desarrollo parroquial.

Como resultado del sistema feudal, las parroquias gallegas estaban, en sus inicios, sujetas a un derecho de presentación individual. Esto significaba que cada una de las parroquias del territorio galaico dependía de un organismo rector que tenía el derecho a nombrar (presentar) a su párroco titular. De esta manera, había parroquias cuyo derecho de presentación estaba a cargo de autoridades civiles (casas nobles e, incluso, del rey), aunque el modelo más extendido era, lógicamente, el de aquellos curatos cuyos párrocos eran presentados por autoridades eclesiásticas, bien fuesen monasterios, abadías, arzobispos o cabildos.

Este modelo de gestión, que hoy día puede resultar cuando menos llamativo, era totalmente coherente con el funcionamiento socioeconómico de los centros parroquiales del Antiguo Régimen, entendidos como unidades de gran relevancia en el entramado económico, donde desarrollaban un papel clave en la recaudación de impuestos, y de manera especial, en el cobro de los diezmos y otras rentas eclesiásticas, de las que ya hemos hablado anteriormente. De este modo, las parroquias se convertían en la cabeza visible de la estructura de recaudación, de la que dependía la riqueza económica de la diócesis correspondiente, y, por tanto, en los capilares de un sistema de circulación monetaria que mantenía en funcionamiento la tierra bajo dominio del señor eclesiástico. En el caso concreto de Compostela y su dominio, la importancia de los curatos de presentación capitular es doble, pues por una parte actuaban como organismos rectores del complejo sistema de tenencias del Cabildo, y por otra funcionaban como cargos eclesiásticos destinados a ser ocupados por los miembros del propio cuerpo capitular.

El Cabildo compostelano poseía derecho exclusivo de “presentar” a los párrocos que atendían algunas de las iglesias rurales ubicadas en dichas tenencias, o relacionadas con las mismas (15). Se trataba de un sistema funcional, en la medida que permitía distribuir a los prebendados a lo largo del territorio, ejerciendo un control administrativo y espiritual sobre un territorio bien definido (il.2). Este mecanismo de gestión territorial era también muy útil para que los rectores parroquiales, mostrando buenas dotes al frente de la propiedad que les había correspondido, intentasen hacer méritos para ascender posiciones en la jerarquía diocesana. Cada párroco tenía la obligación de preservar su iglesia, entendida como el conjunto del inmueble y de los bienes muebles litúrgicos que contiene, en el mejor estado posible, tanto en lo constructivo como en lo ornamental. En caso de deterioro de la fábrica parroquial, debía notificar su estado defectuoso al Cabildo, que procedía a enviar al Canónigo Visitador. Además, existía la obligación de inspeccionar “de oficio” cada tenencia y su iglesia, como mínimo cada diez años, tal y como se determina en las *Constituciones Capitulares* del arzobispo Francisco Blanco (1578) (16).

Es precisamente la “visita” el proceso que nos interesa, pues, siendo los canónigos generalmente poco versados en arquitectura, durante el examen ocular de las fábricas, que se llevaba a cabo cuando

alguna edificación mostraba mal estado constructivo, se hacían acompañar por el maestro de obras catedralicio, quien, la mayor parte de las ocasiones, se encargaba de redactar personalmente los informes correspondientes al estado de los edificios, como comprobamos en varios de los documentos de singular interés. Este cometido de peritaje constituía una de las principales tareas ligadas al puesto de maestro de obras catedralicio, al cual dedicaron buena parte de sus carreras profesionales aquellos que detentaron dicho cargo. Debemos entender el deseo capitular por mantener la dignidad de sus espacios de culto como una de las principales doctrinas emanadas de las reformas del Concilio de Trento (17).

Cabe destacar dos aspectos en lo referente al mantenimiento de estas iglesias parroquiales rurales. Por un lado, el inmueble, o una parte concreta del mismo, se consideraba como propiedad del Cabildo a todos los efectos, y por ello el templo era a menudo marcado con una concha de Santiago en su fachada (ils.3 y 4), del mismo modo que se señalaban las casas urbanas de la ciudad de Santiago que eran de propiedad catedralicia (il.5) (18). Pero, por otro lado, los gastos de reparación de los inmuebles debían ser asumidos por el rector correspondiente, excepto (y esto es muy interesante) los desperfectos en la capilla mayor, cuya reparación corría a cargo de las arcas capitulares, por ser dicho cuerpo el patrono de dicho altar. Este patronato se comprueba en los documentos periciales conservados en el Archivo Catedralicio, pues todos ellos se ciñen al estado del coro o capilla mayor de manera exclusiva. La repercusión de esta diferencia de patrocinio dentro de un mismo edificio tuvo efectos muy peculiares, que se hacen evidentes a simple vista, dando lugar a capillas mayores de entidad muy superior al resto del edificio, literalmente adosadas a iglesias cuyo rango arquitectónico descendía en el cuerpo de naves, un fenómeno que es singularmente destacado en los edificios que conservan su fábrica medieval (il.6).

En el momento y marco geográfico que nos interesa cobra especial relevancia el Barroco rural, estilo especialmente prolífico en Galicia, dada la extraordinaria fecundidad constructiva que se experimentó en la zona durante dicho periodo. Construcciones donde prima la funcionalidad y el ajuste económico, frente al criterio representativo y retórico de otras obras más señaladas. Dicho estilo rural está claramente marcado por la citada diferencia de rango arquitectónico entre las diversas partes del edificio, generando una tipología de iglesia rural con capilla mayor muy destacada en planta y alzado, y notablemente más cuidada en los materiales constructivos.

Estos proyectos de menor escala nos ofrecen una oportunidad única para comprender en toda su dimensión el oficio del arquitecto en aquel momento. Las obras a las que se refiere la documentación estudiada, aunque de modesto formato rural, contaron con la participación de los más destacados artífices del foco galaico, como Domingo de Andrade o Fernando de Casas. La labor del maestro de obras del barroco gallego no se ciñe exclusivamente a las grandes obras representativas. Entre los encargos que atienden, como parte de sus compromisos laborales en cargos “oficiales” (19), la mayoría consisten en atender o elaborar informes a propósito de pequeñas obras, relacionadas con su patrón. Por ejemplo, ambos artistas citados, como obligación derivada de su cargo de maestro mayor de obras de la Catedral de Santiago de Compostela, se encargaban de supervisar todas las tareas de arquitectura vinculadas a dicha entidad: no sólo se trataba de cuidar del ornato de la fábrica catedralicia, sino de velar por el buen estado de todas las posesiones inmuebles capitulares, tanto urbanas como rurales, una labor ingente que seguramente ocupaba la mayor parte de su tiempo.

Estudiando estos textos se observa la solución de compromiso adoptada por los maestros de obras gallegos del Barroco (20), a medio camino entre la tradición constructiva gremial, de ascendente medieval, y los nuevos vientos académicos, que ponen en boga la imagen del arquitecto profesionalizado y con una solvencia cultural. Por otro lado, estos informes nos permiten aproximarnos a la figura del arquitecto barroco y de su profesión cotidiana: una profesión donde la mayor parte de sus obligaciones pasan por llevar a cabo una labor de peritaje en obras de muy desigual importancia, desde sencillas paredes medianeras de capillas mayores hasta reconstrucciones integrales de iglesias parroquiales. Se pone de manifiesto la necesidad que el artista tenía de estar convenientemente al día en materia de legislación urbana y constructiva, un interés profesional que tiene su reflejo en las bibliotecas de artífices (21) e instituciones gallegas del momento (22).

### **Conclusiones**

El sistema de tenencias y curatos de presentación representa, en esencia, una forma jurídica medievalizante inserta en plena Galicia moderna a modo de ancla tradicionalista, dando carta de identidad al poder que el Cabildo ejerce sobre sus dominios. Estas parroquias van a representar, especialmente en época barroca, los ramales de la estructura pastoral de la diócesis, como medio para transportar los contenidos doctrinales de manera más directa a las personas que habitaban el medio rural, funcionando como capilares de una gran red de expansión del culto jacobeo. Es necesario apuntar que el número de estas parroquias fluctúa, especialmente en función de las donaciones, y que, si bien se ha seleccionado para este trabajo un listado de parroquias más o menos fija, se han localizado noticias de otros curatos que no figuran en la lista de partida para este trabajo, y con los que parece que el Cabildo también tuvo cierta relación de patronato. Por ello, de cara a la Tesis Doctoral, será preciso establecer con exactitud el número final, elaborando un listado máximo de parroquias a estudiar.

Desde el punto de vista de la investigación pendiente, se deberá poner el acento en la relación entre liturgia y arquitectura, que va a ser muy estrecha, condicionando de manera directa el espacio construido. Especialmente a partir de las directrices emanadas del Concilio de Trento, el Cabildo va a comprender que sus parroquias, al igual que la propia Catedral, son también representación del Apóstol Santiago y de su culto, el cual transmiten en lo más profundo del tejido rural. Por ello, será cada vez mayor la intervención de los principales artífices del foco compostelano en las fábricas de estos núcleos rurales, buscando cierta unidad estilística que ayude a configurar una “imagen corporativa” del Cabildo compostelano. El objetivo no es otro que desarrollar adecuadamente estos focos de devoción popular siguiendo la línea marcada por las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo por el propio cuerpo capitular en la Catedral compostelana.

Se han pretendido sentar las bases teóricas y metodológicas para el futuro desarrollo de una investigación de mayor envergadura, que será materializada en forma de Tesis Doctoral, como contribución al estudio crítico del arte y la arquitectura barroca rural en Galicia. Para ello, es necesario poner en valor el papel de los citados informes que los maestros de obras de la Catedral de Santiago elaboraron con respecto al estado de conservación de las parroquias de presentación capitular entre mediados del siglo XVII y mediados



de la siguiente centuria. Este fondo documental, que ya había sido fruto de publicaciones parciales con anterioridad (23), tanto en lo referente a los documentos textuales como a los gráficos (il.7), se ofrecerá por primera vez en su conjunto, a través de un análisis que señale su importancia como fuentes para el estudio de la historia de la construcción (24) y la historia de la profesión arquitectónica en Galicia, a la vez que contribuyendo al más amplio marco de la historia de la arquitectura.

Existe en la historia del arte gallego, de manera destacada durante la Edad Moderna, un modelo de “arquitectura jacobea”, profundamente determinado en sus exigencias estéticas y definiciones estilísticas (25). El Cabildo catedralicio de Santiago va a hacer suyos estos presupuestos, y difundirlos por toda la diócesis a través de sus parroquias rurales. El ornato y decencia de los templos, considerado como factor diferenciador de la dignidad apostólica de la sede, va a ser minuciosamente observado, dentro de las posibilidades económicas del Cabildo en cada momento. En ello hay que interpretar, especialmente en época barroca, la permeabilización que el cuerpo capitular compostelano presenta a los presupuestos derivados de la Contrarreforma, hasta el punto de ser citado de manera específica el Concilio de Trento como causa generatriz de esta inspección de los templos.

El análisis de la arquitectura impulsada por el Cabildo en estos centros rurales debe ser complementado con el estudio pormenorizado de los bienes muebles que se destinaban al ornato de los espacios patrocinados por el cuerpo capitular, especialmente retablos e imaginería. Dicho estudio, que se desarrollará en el futuro, debe estar orientado a documentar los lazos, estilísticamente evidentes, entre las grandes obras de la retablística y la escultura que fueron destinadas a las parroquias de presentación capitular, procedentes en su mayoría de los mejores talleres y artífices compostelanos. Queda por averiguar si el ajuar litúrgico, principalmente cálices y copones, correspondía también al patronato económico de la Mesa, pues se han documentado en las Actas Capitulares compostelanas algunas donaciones de este tipo a las iglesias pobres del Reino (26).

Este proyecto de Tesis Doctoral constituye un primer acercamiento al tema del Cabildo de Compostela como promotor de obra artística y arquitectónica fuera del marco geográfico de la ciudad de Santiago. Podemos afirmar que existe un patrimonio eclesiástico capitular propio, bien definido, y con una tradición histórica que se remonta a los primeros compases del fenómeno jacobeo. El estudio pormenorizado, a través de los fondos parroquiales (A.H.D.S.), las visitas pastorales, libros de fábrica, fondos de tenencias y libros de Actas Capitulares (A.C.S.), junto con el trabajo de campo en las más de setenta parroquias de presentación que los capitulares poseyeron, diseminadas a lo largo de la geografía gallega, y el estudio detallado de sus bienes muebles, retablos y alhajas supondrá, en el futuro, una investigación novedosa y clave para la comprensión global del fenómeno jacobeo y su plasmación artística.

## Notas

1. Como ejemplo representativo de esta tendencia teórica en España, y de su voluntad sistematizadora en el caso concreto del Barroco español, podemos citar a CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. Barroco en España*, Madrid, 2002.
2. Estos informes periciales fueron dados a conocer por primera vez en TAÍN GUZMÁN, Miguel: “Los informes de los canónigos visitadores de hacienda y de los aparejadores de obras de la Catedral de Santiago en el siglo XVIII”, en *Compostellanum*, vol.XXXVII, Santiago de Compostela, 1992, págs. 549-601.
3. En este sentido, destacan los citados fondos parroquiales, custodiados en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago (A.H.D.S.), así como la documentación relativa a las visitas pastorales, que se conserva en el Archivo de la Catedral de Santiago (A.C.S.).
4. Para una aproximación a la relación entre la arquitectura y la difusión de los dictámenes de Trento en Galicia, ver VILLAR FERNÁNDEZ, María José: “La arquitectura en los sermones compostelanos del siglo XVII”, en *Compostellanum*, vol.II, nº 3-4, Santiago de Compostela, 2004, págs. 537-586.
5. A este respecto cabe señalar los trabajos de GENDE FRANQUEIRA, Gloria: *El arte religioso en la Mahía*, Madrid, 1981 (referido al arciprestazgo de A Mahía, próximo a la ciudad de Compostela); REIMÓNDEZ PORTELA, Manuel: *A Estrada Rural*, Pontevedra, 1990 (sobre el Ayuntamiento pontevedrés de A Estrada, en la diócesis de Santiago); VILLAVERDE SOLAR, María Dolores: *Patrimonio artístico del Arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, 2000; MACEIRA GAGO, Antonio Delfín: *O Arciprestado de Ribadulla*, A Coruña, 2002 (ambos desarrollados en el arciprestazgo de Ribadulla); LEMA SUÁREZ, Xosé María: *A arte relixiosa na Terra de Soneira*, 3 vols., A Coruña, 1998 (minucioso catálogo patrimonial del arciprestazgo de Soneira).
6. LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 vols., Santiago, 1898-1908.
7. Hacemos referencia a los informes custodiados actualmente en el Archivo de la Catedral de Santiago. Hay que señalar que el valor administrativo y jurídico de estos informes ha provocado que la gran mayoría se encuentren descontextualizados o extraviados. Era habitual que estos documentos se extrajesen de sus dos depósitos naturales (dicho A.C.S., y el archivo parroquial correspondiente) para ser adjuntados en memoriales, pleitos legales y comunicación epistolar, por lo que no es descartable la aparición futura de más ejemplos durante el desarrollo de la Tesis Doctoral.
8. PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier: *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, Santiago de Compostela, 1996, 193. La obra adquiere carta de referencia indispensable, al tratarse del autor que con mayor rigor y profusión ha abordado la organización y evolución del Cabildo compostelano desde sus orígenes y durante toda la Edad Media.

9. PÉREZ RODRÍGUEZ, F.J. (1996) op.cit., p. 205.
10. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto: “El mundo rural en los siglos XVI y XVII”, en *La economía en la España moderna*, Madrid, 2006, págs. 15-85 (30-31).
11. Sobre el foro, en España y en sus particularidades gallegas, ver SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto: *Señoríos y comunidades campesinas. Aportaciones a la historia rural de la España moderna*, A Coruña, 2003, 72 y ss.
12. Para un mayor control, conforme avanza la época moderna, el referente empleado para establecer la duración de los foros será la vida de tres reyes, sustituyendo al sistema de voces o generaciones de manera más estable.
13. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P. (2006) op.cit., p. 32.
14. Para pormenores sobre el procedimiento administrativo y pericial, ver TAÍN GUZMÁN, M. (1992) op.cit., p. 550 y ss.
15. BARREIRO MALLÓN, Baudilio: “La diócesis de Santiago en la época moderna”, en GARCÍA ORO, José (ed.): *Historia de las diócesis españolas, 14. Santiago de Compostela. Tuy-Vigo*, Madrid, 2002, págs. 177-408 (187).
16. *Constituciones establecidas por el ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela, 1578.
17. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, 1990, págs. 134-135.
18. He comprobado que algunas iglesias parroquiales todavía conservan la venera, símbolo jacobeo por excelencia, en sus capillas mayores o fachadas, como es el caso de las parroquiales de Vedra, Reis o Sales, o el peculiar ejemplo de San Jorge de Codeseda (A Estrada) donde, cuando tuvo lugar la reedificación completa del templo en el siglo XIX, se reprodujo el signo capitular en la nueva fachada, en una época en que el sistema de tenencias ya había sido totalmente desmantelado.
19. Nos referimos concretamente al citado puesto de maestro mayor de obras de la Catedral de Santiago de Compostela, así como a otros cargos similares vinculados a autoridades civiles y órdenes religiosas.
20. Sobre la profesión artística y su vínculo gremial en la Galicia barroca, véase FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Agustina: *Comitentes y artistas compostelanos a finales del siglo XVII: contribución a un estudio sociológico*, Tesis Doctoral, 2 vols., Santiago de Compostela, 1993; GOY DIZ, Ana: *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, 1998; GOY DIZ, Ana: *A actividade artística en Santiago, 1600-1648*, 2 vols., Santiago de Compostela, 2007.
21. Los libros en poder de Fernando de Casas han sido estudiados por FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: “Un inventario de bienes de Fernando de Casas”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T.33,

fasc. 98, Santiago de Compostela, 1982, págs. 535-547. Por su parte, la biblioteca de Domingo de Andrade ha sido analizada por TAÍN GUZMÁN, Miguel: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago de Compostela (1639-1712)*, 2 vols., Sada-A Coruña, 1998, págs. 41-45. Otros textos sobre las tenencias de libros de artífices gallegos son: FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo: “Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, en *Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 1992; TAÍN GUZMÁN, Miguel: “El taller y biblioteca del maestro de obras compostelano José de Seixas”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T.41, fasc. 106, Santiago de Compostela, 1993-1994, págs. 263-276.

22. Como ejemplo, el estudio de la tenencia de libros de San Martín Pinario y sus restos en la actualidad en CAJIGAL VERA, Miguel Ángel: “Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano. Siglos XV-XVI”, en *Compostellanum*, vol. II, nº 3-4, Santiago de Compostela, 2004, págs. 489-535. Una perspectiva más general de la tenencia de libros en las órdenes monásticas compostelanas en REY CASTELAO, Ofelia y SANZ GONZÁLEZ, Margarita: “Monjes, frailes y libros: las bibliotecas de los regulares compostelanos a fines del Antiguo Régimen”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 6, 1997, 79-106.

23. Como parte de su estudio monográfico, TAÍN GUZMÁN, M. (1998) op.cit., incorpora en su apéndice documental aquellos informes elaborados por Domingo de Andrade. En las publicaciones, coordinadas por VIGO TRASANCOS, Alfredo: *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (séculos XI-XX)*, 2 vols., Santiago de Compostela, 2000, y *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI y XVII*, soporte informático, Santiago de Compostela, 2003, se recogen parte de los textos, así como los planos localizados hasta la fecha.

24. Para una presentación del material documental, ver CAJIGAL VERA, Miguel Ángel: “Literatura técnica para la historia de la arquitectura barroca en Galicia: los informes y visitas a curatos de presentación del Cabildo compostelano”, en *Libros con arte, arte con libros*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, págs. 159-169. Como muestra de la aportación de este estudio a la Historia de la Construcción, un primer análisis parcial de algunos documentos vinculados con la figura de Fernando de Casas fue presentado al Quinto Congreso Nacional de la disciplina (Burgos, 2007). CAJIGAL VERA, Miguel Ángel: “Tras los pasos de una <<Restauración en Estilo>> en el Barroco Gallego: Fernando de Casas y los informes de curatos de presentación del Cabildo de Santiago de Compostela”, en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. I, Madrid, 2007, págs. 157-165.

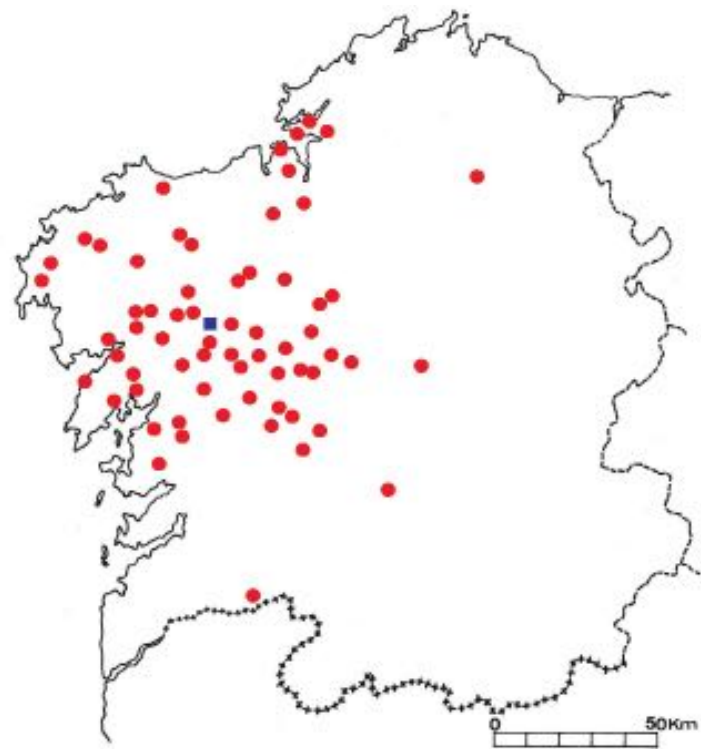
25. VIGO TRASANCOS, Alfredo: “La invención de la arquitectura jacobea (1670-1712)”, en *Quintana*, nº 5, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, págs. 51-84.

26. QUIJADA MORANDEIRA, B. José: *Las obras en la Catedral de Santiago desde 1751 a 1800. Aportación documental*, A Coruña, 1997. En esta obra se recogen las referencias a actividad artística en las Actas Capitulares durante el periodo señalado.

## Imágenes



1. MARÍN, Ángel, Mapa Geográfico del Arzobispado de Santiago, 1830.



2. Distribución de los curatos de presentación del Cabildo de Santiago de Compostela.





3. Parroquia de San Vicente de Noal (Porto do Son, A Coruña); detalle de la venera jacobea labrada en la esquina exterior de la capilla mayor como signo de propiedad capitular.



4. Parroquia de Santa Eulalia de Boiro (A Coruña); muro de la sacristía renacentista donde se aprecian dos veneras jacobea empotradas en el paramento.

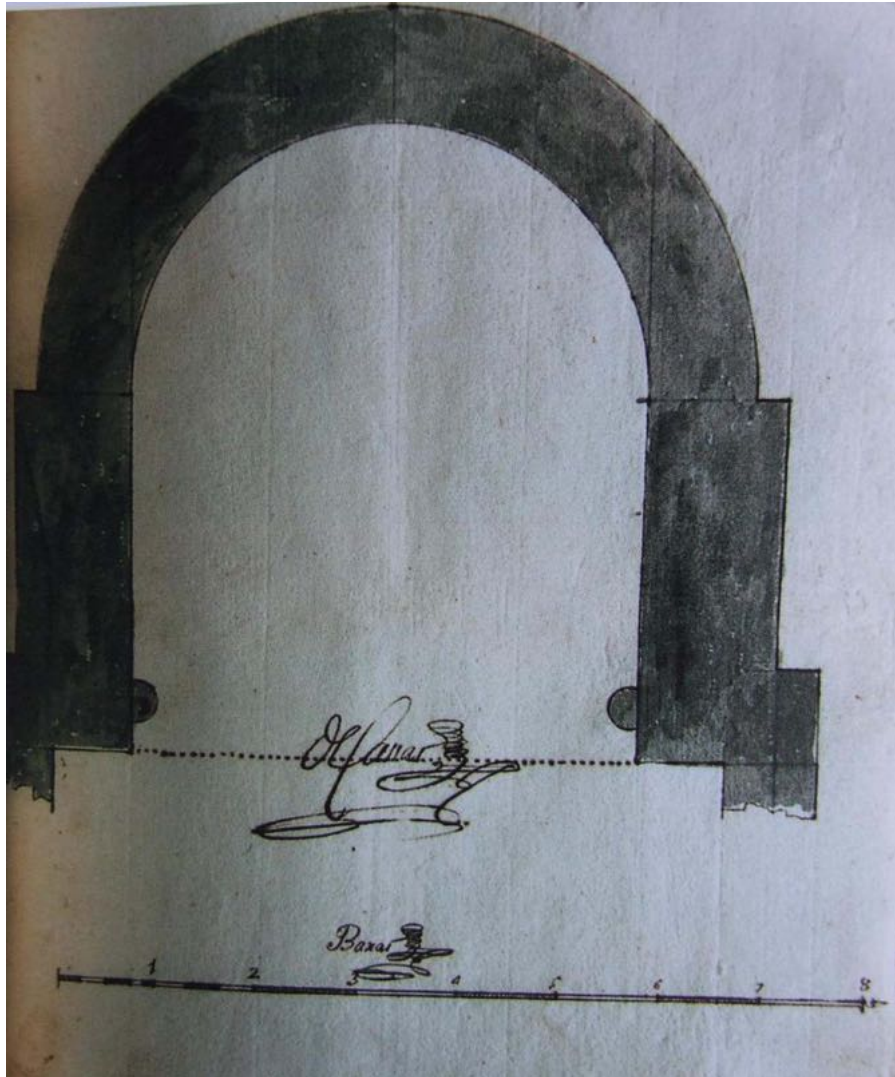


5. Casa del Deán, Santiago de Compostela; detalle de venera con bordones, signo jacobeo que señala la propiedad de este palacio urbano del Cabildo catedralicio.



6. Parroquia de San Pedro de Cervás (Mugardos, A Coruña); vista exterior del ábside románico, único resto de la fábrica medieval.





7. CASAS Y NOVOA, Fernando de, Planta de la capilla mayor románica de la Iglesia de Dexo (Oleiros, A Coruña), 1732.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La producción de vestidos femeninos en Cataluña (1880-1920): orígenes de la Alta Costura en Barcelona. El modernismo en el vestido femenino catalán.

Laura Casal  
Universidad de Barcelona

### **Resumen**

La investigación que se propone en este proyecto tiene por objetivo el desarrollo de un estudio sobre la moda femenina barcelonesa en los años comprendidos entre finales del s. XIX y principios del XX. Los inicios de la Alta Costura y el recibimiento que ésta tuvo entre la creciente burguesía, estudiados a partir de los vestidos existentes en los fondos de los museos (concretamente, los contenidos en el Museo de la Marina de Vilassar de Mar), serán la columna vertebral de un trabajo de investigación que pretende configurar unas bases para establecer el término *modernismo* en el terreno del vestido catalán.

### ***Abstract***

*The present study focuses on developing a survey of women's clothing in Barcelona between 1880 and 1920. The research has been done with the dresses available in museums, more specifically, with those found in the Museu de la Marina in Vilassar de Mar. The beginning of the Haute Couture and how it was received by the increasing bourgeoisie in those days are the main subjects of a research aiming to establish the foundations of the concept of Modernism in the Catalan clothing.*

La investigación que se propone se encuadra dentro del marco de la historia material, centrándose en la configuración de una historia de la moda en Barcelona entre 1880 y 1920 como objetivo general. Durante este período, la moda tuvo un papel muy destacado en la sociedad barcelonesa, tanto en su vertiente social como en la económica, debido a la aparición de una nueva burguesía fruto del crecimiento y desarrollo de la industria en Cataluña.

El proyecto que se presenta corresponde a 20 créditos del trabajo de investigación del Master Oficial en Estudios Avanzados en Historia del Arte, que se llevará a cabo durante el curso 2008-2009.

Se trata de un trabajo de investigación que se enmarca dentro de los estudios en Artes Aplicadas y Diseño, tratando el tema de la moda en su vertiente estética, estudiando la evolución del *gusto* y la idea de *lujo*, pero también sociológica, observando el sistema de mercado e investigando el desarrollo industrial textil y su influencia en el aspecto formal de los vestidos.

Las relaciones entre las piezas y sus modelos, los figurines llegados de París, la reinterpretación de éstos por los “grandes nombres” que empezaban a aflorar en la capital catalana, y la producción particular, por encargo y anónima, serán también objeto de trabajo. Este estudio podrá aportar un mayor conocimiento del sistema de moda en Barcelona en los años que van de finales de siglo XIX a principios del XX, contribuyendo a dibujar el panorama de los inicios de la Alta Costura en Barcelona en un momento de cambio social y económico.

Dado que el tema propuesto es de por sí muy extenso, y con la intención de acotar al máximo el campo de trabajo, se parte de una catalogación revisada de toda la indumentaria femenina de origen catalán que se encuentra en las distintas colecciones de los museos, tanto a nivel estatal como internacional, desarrollándose un estudio concreto sobre una de las colecciones encontradas. Cabe decir que no son pocos los museos que poseen piezas de indumentaria en sus reservas que nunca han sido expuestas al público por falta de un estudio detallado sobre ellas. Este primer avance de la investigación implica no solamente una búsqueda de materiales, sino también una investigación documental que permitirá aportar más información sobre las distintas piezas y los distintos nombres (partiendo de un vaciado de etiquetas) que trabajaban en aquel momento en la capital catalana, para poder así determinar cuales fueron los más importantes. Esta primera catalogación, que por su amplitud sería difícil de completar en el presente trabajo, se centrará en el análisis y documentación de una única colección.

Esta colección será, por sus características, la contenida en el Museo de la Marina de Vilassar de Mar, población con una larga tradición de marina mercante. Se trata de doce piezas de indumentaria que no han sido nunca estudiadas ni expuestas, donación de la Sra. Rosa Sust (esposa de un capitán), fechadas entre 1880 y 1920. En dichas piezas no constan etiquetas y, por lo tanto, se desconoce su autor. El trabajo se basará en un estudio completo que se complementará posteriormente con un análisis comparativo de éstas con otras piezas de modistas de la misma época (por ejemplo, Caroline y Berthe Montaigne (1) o la firma Renaud), pioneras de la Alta Costura en Barcelona. De este modo se podrán extraer conclusiones



del sistema de moda en Cataluña (en el que la producción mayoritaria procedía de manos anónimas y a partir de la copia de modelos según encargo). Este aspecto obligará a desarrollar una metodología concreta para el estudio de estas piezas de autor anónimo, enriqueciendo el panorama textil de la época y aportando un mayor conocimiento no solamente de la producción de indumentaria sino también de la función que ésta tenía a nivel social.

El estudio no se basará únicamente en el análisis de estas piezas, sino también en una investigación documental en archivos y bibliotecas, resultado de compulsar y analizar registros, noticias y todo tipo de testimonios que puedan aportar alguna información útil. Entre los mismos cabe destacar los figurines que, a través de las revistas de moda, llegaban a los hogares, pudiendo así ser reproducidos por modistos según encargo. Este tipo de documento aporta información sobre la “moda ideal” y las tendencias del momento, pero no sobre la producción concreta que se llevaba a cabo por encargo. Sirviendo de modelos a los modistos de la época, pero siempre según una moral concreta, el estudio de las variaciones entre los figurines y los encargos que se hacían, de lo que el público consumía realmente, de la moda de calle, permitirá una mejor ilustración de la sociedad, así como una configuración de un cuadro completo del sistema de la moda en Barcelona.

Se trata, pues, de una investigación de ámbito no sólo material sino también histórico y sociológico, relacionada con las teorías sociales del arte. La misma establecerá la conexión de las distintas piezas con el momento histórico. Mediante comparación y gracias al análisis y la observación de cada uno de los materiales, permitirá trazar unas líneas formales e ideológicas que harán posible la definición y el análisis del término “Modernismo” aplicado al vestido, iniciando así la creación de un corpus teórico.

Dentro del marco de las Artes Decorativas, del estudio de las aplicaciones del diseño en los objetos cotidianos, la indumentaria se encuentra aún en una complicada situación: pocos son aquellos que se han dedicado a su estudio en profundidad. También en ella se dieron los cambios característicos de su época, con una clara voluntad de modernización.

Analizando las publicaciones que se dedican al estudio de la moda desde su vertiente artístico-histórica, se observa que son mayoritariamente extranjeras. De entre las pocas que se han publicado en el Estado Español, las que se refieren en concreto al vestido femenino catalán son aun más escasas.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, debido a la fiebre romántica de recuperación del pasado histórico, empieza a aparecer un incipiente interés por el coleccionismo, por la recuperación de materiales, objetos y piezas curiosas que, formando parte de la vida cotidiana, se habían menospreciado hasta aquel momento, quedando relegados a la categoría de “artesanías” o “artes menores”. Cabe citar en este punto una de las primeras publicaciones dedicadas al estudio del vestido, que llega de la mano de J. Manjarrés, y que se leyó el 23 de abril de 1858 en la Academia de Buenas Letras de Barcelona, *El Traje bajo la consideración arqueológica* (2).

Entre los primeros trabajos publicados en Barcelona (y también uno de los primeros del Estado Español) se encuentra la *Monografía histórica é iconográfica del Traje* (1886) (3) de Josep Puiggarí, enmarcada aún

dentro de la tendencia de configurar grandes historias de la moda. Este mismo autor publicó en 1890 la obra *Estudios de Indumentaria Española Concreta y Comparada*, que es una de las primeras publicaciones que plantea un estudio sistematizado de la indumentaria local.

La *Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* tendrá un papel muy importante en la recuperación de este tipo de objetos “arqueológicos”. Publicando unas primeras monografías o álbumes fotográficos ya desde 1879 (4), divulgaba las colecciones y las daba a conocer al público en general. Los estudios publicados sobre aquellas primeras colecciones son de un alto interés y conforman las primeras catalogaciones razonadas. Con esta intención de inventariar todas las piezas, demuestran también una actitud de reivindicación del coleccionismo.

Una de las primeras colecciones con entidad de indumentaria catalana es la Colección Rocamora (5), que se expuso el año 1932 (inicialmente de forma temporal, aunque acabó con una donación por parte del coleccionista) en el recién inaugurado Museo de las Artes Decorativas (6). Al año siguiente se publicó un primer catálogo de esta exposición (7), publicado por la *Associació d'Amics dels Museus de Catalunya* (8).

A partir de este momento, empiezan a aparecer los estudios centrados en la moda local, huyendo de las grandes historias uniformizadoras publicadas anteriormente.

Joan Amadas, un importante folklorista de formación autodidacta, dedicó también algún estudio a la indumentaria, aunque dirigido más concretamente a la indumentaria tradicional (9). Aunque el aspecto sistemático de sus estudios es algo dudoso (se le imputan, generalmente, los defectos de la metodología positivista decimonónica respecto al posible abuso de datos que podrían ser falsos o extrapolados), el autor dejó tras él un importante trabajo de recolección de informaciones orales.

Pocas fueron las publicaciones que tuvieron lugar durante el oscuro período de la dictadura. Cabe destacar, de todos modos, alguna aportación al estudio de la moda dentro del territorio estudiado (Cataluña), como por ejemplo la historia editada por Carlos Soldevila en 1950, titulada *La moda ochocentista* (10).

Pero no será hasta la década de los años setenta (tendencia continuada hasta la actualidad) que se publicarán estudios de gran rigor metodológico, aportando luz y nuevas visiones sobre la historia y el sistema de moda catalanes. Hay que destacar los publicados por Rosa María Martín, entre los cuales se incluye la primera (y única) monografía publicada sobre las Hermanas Montaigne (11), o dos artículos publicados en 1983 que tratan el tema del vestido a través de los cambios sociológicos y el avance técnico e industrial (12). Cabe citar también los estudios y catálogos de exposiciones publicados desde el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (13), desde el Museu del Tèxtil i la Indumentària de Barcelona, de la mano de estudiosas como Sílvia Ventosa, Sílvia Carbonell o del coleccionista Josep Casamartina (entre otros), que suponen un inicio de la historia sistematizada de la moda catalana y de los cuales se partirá para llevar a cabo esta investigación.

Teniendo en cuenta la extensión del tema y queriendo concretar al máximo este trabajo, que constituye el punto de partida para una posterior tesis doctoral, se decidió centrar la investigación en el estudio de una colección concreta. Llevando a cabo una búsqueda en todos los museos que contenían vestidos

procedentes de la época definida (entre los cuales se encuentran los museos de Amposta, Museo de Historia de Cataluña en Barcelona, Museo-Archivo Tomás Balvey, Museo de Historia de Sabadell, Museo Episcopal de Vic, Biblioteca-Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, Museu de Historia de Sant Feliu de Guíxols, Museu Tèxtil i Indumentària de Barcelona, Centre de documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Museo del Traje de Madrid, Museo Etnográfico de Gijón), finalmente se centró en los contenidos en el fondo del Museo de la Marina de Vilassar de Mar. Dicha decisión vino motivada no solamente por el interés de las piezas allí conservadas, sino también por el hecho de que no han sido aún estudiadas ni expuestas. Se trata de tres vestidos enteros (de dos piezas), una blusa, un cuello de punta, dos cuerpos y cuatro faldas.

Estas piezas, correspondientes al período citado, mediante un análisis comparativo con vestidos “de autor” y figurines (que serán los modelos), permitirán estudiar las influencias llegadas desde París, para poder trazar una línea evolutiva y extraer conclusiones.

Partiendo de los vestidos de la colección de Vilassar, y con la intención de profundizar en los distintos aspectos de cada una de las piezas, se realizará un estudio formal detallado de cada una, observando su patronaje, línea, materiales utilizados, técnica textil y técnica de confección y ornamentación. Paralelamente, y mediante el vaciado de vestidos anteriormente citado y el estudio a través de la bibliografía y de revistas de moda de la época, se llevará a cabo una investigación sobre las “casas de modas” más importantes de la época. A través de los figurines, y de la producción “de autor” será posible configurar una “moda ideal” que servirá de punto de partida para un estudio comparado entre las piezas de Vilassar (de las cuales, la carencia de etiqueta indica que la producción fue por encargo a una modista y no comprados en una *boutique*) y los vestidos de “Alta Costura”.

En este punto, será interesante relacionar la moda barcelonesa con las propuestas procedentes de la capital francesa a través de las revistas que llegaban de esta ciudad y de las que se publicaban en Barcelona. La recepción de estas propuestas y las reacciones sociales a las nuevas formas de vestir se analizarán a partir de las revistas y diarios. De este modo, se trabajará con revistas de actualidad como *L’Avenç* (14) o *La Veu de Catalunya* (15) y con artículos publicados en revistas satíricas o revistas de Arte y Letras.

Esto permitirá estudiar la producción y marcar las evoluciones y la trama de modelos e influencias recibidas, así cómo estudiar las reinterpretaciones de las mismas por la sociedad catalana de la época.

En el marco de una posterior tesis doctoral, se pretende llevar a cabo un completo análisis del estado de la cuestión no sólo de las publicaciones sobre este tema sino también en lo relativo al material catalogado en los Museos. Sería interesante poder determinar cuáles fueron los nombres más importantes (con más producción o más reconocidos), para estudiar así la idea del lujo y del gusto de la época (no hay que olvidar que no todos los vestidos eran del mismo rango).

A través de un estudio de estas características, se pretende establecer una línea evolutiva de la moda en Cataluña, a la vez que redefinir el término “Modernismo” en el terreno del vestido. Para ello, es necesario comprender el panorama de la época, estableciendo relaciones, modelos e influencias de París a Barcelona, estudiar la forma de reinterpretar estas ideas o modelos llegados de la capital francesa y, finalmente, con

una rigurosa base histórica, relacionar los inicios del diseño y la producción industrial en indumentaria con el panorama actual de la moda.

Para realizar esta investigación, se partirá de la hipótesis de que *los vestidos de una época determinada están formalmente condicionados por el momento socio-cultural y su geografía*. De este modo, y sin pasar por alto las fuertes influencias francesas, el sistema de la moda en Cataluña tendrá unas características propias que habrá que definir.

La metodología que se plantea se desarrolla en dos direcciones distintas pero complementarias. Por un lado, el estudio material de las piezas, su composición, patronaje, elaboración, etc., permitirá entender el vestido en sí mismo, y relacionar luego las conclusiones con la información que proceda de una segunda línea de carácter documental. Por otra parte, y mediante un trabajo de hemeroteca, el análisis de los figurines de revistas de moda o “para mujeres”, ya sean publicadas en Barcelona, entre las cuales cabe citar *El Salón de la moda* (16), *Feminal* (17), *El Eco de la moda* (18), *La Dona catalana* (19), *Figurín artístico* (20) u *Or i grana* (21), o publicadas en Madrid, entre las cuales no pueden dejar de citarse títulos como *El Último figurín* (22) o *La Moda elegante* (23). Asimismo, deberán estudiarse revistas extranjeras (teniendo en cuenta las que llegaban a Barcelona), como por ejemplo *Femina* (24), *L'Art et la Mode* (25) o *Le Moniteur de la mode* (26). Comparando esta “moda ideal” con los vestidos reales de la colección, se establecerán diferencias y puntos en común entre los vestidos-producto y los vestidos-modelo para así llegar a conclusiones representativas de qué era la Alta Costura y cuál era el gusto generalizado. Teniendo en cuenta la vertiente social de la moda, y para mejor estudiar el gusto de la época, se tendrán en cuenta también, entre las fuentes primarias, las revistas que trataban temas de actualidad social, letras y artes, donde no pueden faltar las clásicas *Quatre Gats* (27) o *Pèl & ploma* (28), así como aquellas revistas satíricas que indicarán qué era lo que la época ridiculizaba. Así, revistas como *Picarol* (29) o *Metralla* (30) ayudarán a configurar un cuadro de opinión de la sociedad del momento frente a las nuevas formas de vestir.

Será también necesario estudiar archivos diversos para investigar los orígenes de la Alta Costura en Barcelona. Los Registros de los establecimientos, fotografías, anuncios publicitarios y otros materiales que ayuden a documentar la época serán de gran interés para poder establecer unos inicios y entender el funcionamiento del sistema de moda en Barcelona.

El estudio de la indumentaria se incluiría en el marco de la historia material, ampliando sus límites actuales y contribuyendo a la recuperación histórica de unos objetos que, aunque son de gran importancia en términos sociales, a menudo se han visto relegados a un nivel secundario frente al estudio de otros objetos “artísticos”.

Todo historiador del arte y del diseño (binomio hoy en día difícilmente separable) conoce la importancia de las artes decorativas durante los años del cambio de siglo XIX al XX. La indumentaria, en el marco de estas Artes Decorativas y del estudio de las aplicaciones del diseño en los objetos cotidianos, se encuentra aún en una complicada situación: pocos son aquellos que se han dedicado a su estudio en profundidad. También en ella se dieron los cambios característicos de su época, con una clara voluntad de modernización.

Esta investigación comportará, por lo tanto, un mayor conocimiento de la tradición catalana no sólo en terrenos de indumentaria, sino también en el panorama global de la conocida época modernista.

Llevar a cabo una catalogación revisada de los distintos vestidos modernistas que se encuentran en los distintos museos implicará establecer un punto de partida clave para el estudio de la indumentaria en Cataluña en el período citado. Conocer las distintas piezas que se encuentran en los fondos de los distintos museos, los nombres de sus autores, llevar a cabo un análisis comparativo de los materiales utilizados, etc. permitirá poder configurar un panorama general del sistema de la moda en Cataluña, que servirá de punto de partida para futuras investigaciones.

Un estudio de estas características comportará además un conocimiento mayor de la tradición en terrenos de indumentaria. La idea de tendencia – fenómeno que aparece para desaparecer en un tiempo relativamente breve – remite a la idea de negocio y provoca que a menudo se olvide que detrás de cada vestido hay una voluntad estética que responde a una serie de factores socio-históricos. Es por todo ello que ha de ser altamente interesante el estudio en Cataluña de la moda durante el modernismo, período que ha sido ya estudiado desde otras disciplinas artísticas.



## Notas

1. Según el estudio de MARTIN, R. M. y RUBIO, H.: “Carolina i Maria Montagne. Pioneres de l’alta costura a Catalunya”, en *L’Avenç*, nº 295, Octubre 2004, págs. 22-27, Carolina Montagne, junto su hermana Maria, fue una de las modistas barcelonesas más importantes entre 1880-1920. Siguiendo su cronología, se observa que estaba muy relacionada con los movimientos de la sociedad burguesa barcelonesa, de la que fue una importante modista.
2. MANJARRÉS, J.: *El Traje bajo la consideración arqueológica. Memoria leida en la sesion de la Academia de Buenas Letras e Barcelona el 23 de Abril de 1858 por J. Manjarrés, abogado, individuo de dicha academia y profesor de teoria, historia y eticografia en las escuelas de la de Bellas Artes de la misma ciudad*, Barcelona, Librería de Joaquin Verdager, 1858.
3. PUIGGARÍ, J.: *Monografía histórica é iconográfica del Traje*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, 1886.
4. *Álbum fotográfico de la Exposición de trajes y armas celebrada por la asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa*, Barcelona, Establ. Tip. De los sucesores de Ramírez y Cia., 1879.
5. Manuel Rocamora Vidal (1892-1976), pintor y escritor, se inició en el coleccionismo desde joven. Procedente de una familia de Barcelona que poseía un negocio de velas, en un principio se dedicó a recoger cerámica, pero enseguida pasó a coleccionar vestidos y piezas de indumentaria. Recibió una medalla de oro Ciutat de Barcelona en reconocimiento a su trayectoria.
6. El presidente de la Generalitat de Catalunya, Francesc Macià, inauguró en 1932 el Museo de las Artes Decorativas de Barcelona, en el Palacio Real de Pedralbes.
7. *Catàleg de la col·lecció d’indumentària de Manuel Rocamora* (expuesta por la *Associació d’Amics dels Museus de Catalunya* en el Palau de Pedralbes), Barcelona, Junta de Museus, 1933.
8. Legalmente constituida el 25 de febrero de 1935.
9. AMADES, J.: *Notes d’indumentària*, Barcelona, col. Biblioteca de Tradicions Populars, 1936; AMADES, J.: *Indumentària tradicional*, Barcelona, Colección *Arte Popular*, 1939.
10. SOLDEVILA, C.: *La moda ochocentista*, Barcelona, Col·lecció “Esto es España”, Ed. Argos, 1950.
11. MARTIN, R. M.; RUBIO, H. (2004) op. cit., p. 22.
12. MARTIN, R. M.: “Un segle d’indumentària (I). El vestit: entre els canvis sociològics i els avenços tècnics”, en *L’Avenç*, nº 61, Junio 1983, p. 43; MARTIN, R. M.: “Moda i indústria: el Prêt-à-porter. Un segle d’indumentària (i II)”, en *L’Avenç*, nº 62, Julio 1983, p. 62.
13. *Les fabriques i els somnis*, Exposición Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT), 2001-2004, Diputació de Barcelona. Barcelona: 2004.
14. *L’Avens: literari, artístich, científich: revista mensual ilustrada (sic)*, Barcelona, Publicación Estampa Catalana de L. Obradors, 1881-1893.
15. *La Veü de Catalunya: Diari no politich, pero clà y catalá*, Barcelona, Llibreria de Teixidó y Parera, 1880.

16. *El Salón de la moda*, Barcelona, Montaner y Simón, 1884-1914.
17. *Feminal*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1907-1917.
18. *El Eco de la moda: revista semanal de modas labores, economía doméstica y educación moral femenina*, Barcelona, Imp. Heinrich y comp., 1897.
19. *La Dona catalana: primera revista catalana de modes i de la llar*, Barcelona, Impr. Sabaté, 1925-1938.
20. *El Figurín artístico: órgano defensor del arte de cortar con método, economía y perfección*, Barcelona, Colegio Central de Corte para Señoritas, 1882-1884.
21. *Or i grana: setmanari autonomista pera las donas, propulsor d'una Lliga Patriótica de Damas*, Barcelona, La Lliga, Barcelona, 1906 [Impr. Archs de Junqueras, Barcelona, 1907].
22. *El Último figurín: semanario de modas, modelos de labores, consejos de educación...*, Madrid, Impr. de Santos Larxé, 1871.
23. *La Moda elegante*, Madrid, Imp. y Librería de La Ilustración, 1842-1927.
24. *Femina*, Paris, Pierre Lafitte, 1901-1917.
25. *L'Art et la Mode*, Paris, Imprimerie Maréchal, [18--].
26. *Le Moniteur de la mode : journal de grand monde: paraissant tous les samedis : la gazette rose illustrée, l'élégance parisienne et le bon ton réunis...*, Paris, Bourloton Impr. Réunies, 1843-18--?
27. *Quatre Gats: publicació artística-literària*, Barcelona, Impr. La Publicitat, 1899.
28. *Pèl & ploma*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1899-1903.
29. *Picarol: revista humorística*, Barcelona, Impr. Artís., 1912.
30. *Metral·la: surt el divendres*, Barcelona, Impr. J. Horta, 1907-1909.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV

Gloria Del Val Moreno

Beatriz Blasco Esquivias (directora de la tesis)

Universidad Complutense de Madrid

### **Grupo de investigación**

Fernando Checa (investigador responsable), Beatriz Blasco, Cristina Esteras, Juan Luis González, Ángela Madruga, Matteo Mancini, José Miguel Morán, Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> Ángeles Tojas y Elena Vázquez y Gloria Del Val (becarias).

### **Resumen**

El objetivo principal de la investigación que estamos realizando, tiene como principal objetivo el estudio del noble romano, arquitecto, coleccionista y pintor, Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), quien desde su llegada a España en 1617, dio muestras de sus conocimientos en materia arquitectónica y artística participando en algunas de las empresas constructivas más importantes de los reinados de Felipe III y Felipe IV, como son el Panteón del Escorial, el Alcázar de Madrid o el desaparecido Palacio del Buen Retiro, siendo nombrado Superintendente de las Obras Reales en 1630. Uno de los objetivos fundamentales de esta investigación es ofrecer una visión global de la personalidad artística de Crescenzi, del que, hasta el momento, tan sólo existen estudios parciales y fragmentarios.

### ***Abstract***

*The main subject of our research is the roman marquis, architect, collectionist and painter, Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635). From his arrive to Spain, in 1617, Crescenzi showed his artistic knowledge taking part in some of the most important constructions of the Kings Felipe III and Felipe IV, like the Panteón de El Escorial, the Alcázar Real or the disappeared Palace of Buen Retiro. Furthermore, in 1630 Crescenzi was named Superintendente de las Obras Reales. An important point of our dissertation is trying to get a global vision of the artistic personality of Crescenzi, instead of the large quantity of partial and fragmentary studies about him.*

## Tipología de la investigación

La investigación que actualmente estamos llevando a cabo se centra en el estudio de las circunstancias biográficas y la actividad artística del noble romano, arquitecto, pintor, coleccionista y mecenas de las artes, Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635), abarcando sus años de formación y primera actividad en Roma y su prolífica etapa en la Corte de los Reyes Felipe III y Felipe IV, que comienza en 1617 con su traslado a Madrid, dedicado principalmente a la arquitectura, el mecenazgo y el coleccionismo artístico.

Su personalidad artística formada en el tardomanierismo romano fue sin duda una vía de penetración en la Corte de las novedades italianas del momento, ejerciendo como verdadero referente en materia artística e impulsando el cambio de gusto fraguado durante el reinado de Felipe IV, que cristalizará en la Arquitectura y la Pintura españolas de mediados del siglo XVII.

Descendiente de la noble familia Crescenzi, cuyos orígenes se remontan al siglo X, Giovanni Battista fue el sexto de los siete hijos del Marqués Virgilio Crescenzi y Doña Constanza del Drago. Gracias al interés por las artes de Virgilio, tanto Giovanni Battista como sus hermanos, especialmente su hermano menor, Francesco, fueron educados en un ambiente culto y refinado, aprendiendo las artes del “disegno” de la mano del pintor Cristoforo Roncalli, llamado el Pomarancio, en el propio palacio familiar situado en la Via de San Eustachio, frente al Panteón en Roma.

Pocas noticias tenemos para averiguar algo más sobre la educación artística que recibió Crescenzi, más allá de las enseñanzas de Roncalli, especialmente en materia arquitectónica; sin embargo las numerosas referencias, bibliográficas y documentales, que conocemos sobre su actividad ponen de manifiesto la autoridad que gozaba Crescenzi en este campo, al asumir responsabilidades en las obras, más allá de la mera supervisión o gestión administrativa de las mismas, que implicaba forzosamente un conocimiento profundo de las técnicas y mecanismos de producción de la obra de arte, tanto en arquitectura, como en pintura.

Es interesante subrayar cómo la condición aristocrática de Crescenzi condicionará el devenir de su actividad artística, debiendo enmarcarse en los convencionalismos sociales de la época, en los que el rango social de un noble era bien diferente del de cualquier pintor o arquitecto, no pudiendo además, percibir de forma evidente un sueldo por ninguna actividad manual. Esta condición marcaría también su vinculación con la Academia de San Luca, de la que seguramente formaría parte en calidad de Académico de Gracia, al pertenecer a la nobleza, aunque participase en las distintas reuniones o actividades como uno más de sus miembros (1).

De esta forma podría explicarse la ausencia de documentación explícita relativa al verdadero papel jugado por Crescenzi en algunas de las empresas artísticas más importantes de la Roma de principios de siglo, bajo el Pontificado de Paulo V Borghese, donde fue responsable de las tareas de decoración de la Capilla Paulina de la Iglesia de Santa María Maggiore y las estancias construidas por Paulo V en el

Apartamento nuevo Vaticano, o su participación en la decoración de mosaico de la cúpula de San Pedro, colaborando estrechamente en esta ocasión con el pintor Giuseppe Cesari, el Cavalier D'Arpino. Este papel como «*Sopraintendente Della Capella Paola in Santa Maria Maggiore e parimente sopra tutte le fabbriche, e le pitture che furono fatte in quel Pontificato*», como recordaba su biógrafo Giovanni Baglione (2), no se limitaba tan sólo a una actividad de tipo empresarial, como han subrayado algunos historiadores (3), sino que sus amplias competencias le permitían participar en las distintas fases constructivas, desde el proyecto (como ocurre en el caso del altar de la Virgen para dicha Capilla Paulina, donde Crescenzi se ocupará de la supervisión de los modelos previos), el desarrollo de los trabajos, supervisando la calidad tanto de los materiales empleados como de la ejecución de la obra, y el resultado final, pudiendo finalmente realizar la tasación de la obra, valorando su calidad y precio, una competencia que, por otra parte, se reservaba normalmente a los arquitectos o artistas cualificados en materia artística.

Las intervenciones artísticas de Crescenzi no sólo se enmarcan en el ámbito pontificio o de la administración capitolina. También llevará a cabo encargos para comitentes privados, relacionados, en muchas ocasiones, directa o indirectamente con su círculo de amistades, como fueron la familia Mattei, los Rucellai, el cardenal Federico Borromeo, el cardenal nipote Scipione Borghese o el Duque de Mantua, Ferdinando Gonzaga, así cómo el amplio e influyente círculo de los oratorianos, promovido por la orden fundada por San Felipe Neri, con el Cardenal Baronio a la cabeza, con los que todos los miembros de la familia Crescenzi estaban íntimamente ligados.

Son pocos, y muy discutidos historiográficamente, los testimonios pictóricos de la actividad italiana de Crescenzi. De hecho, a pesar de los numerosos intentos de reconstruir dicha actividad, por parte sobre todo de la historiografía italiana, se han descubierto dos únicos cuadros, hasta la fecha, firmados por Crescenzi. El primero, que representa un San Antonio Abad y se fecha en 1596, es un claro ejemplo de la formación en el gusto tardomanierista de Cristóforo Roncalli, realizado para la Abadía de San Eutizio a Piedivalle (Perugia). El segundo, presente en la colección del romano Cassiano del Pozzo, firmado en Madrid y fechado en 1626, es un pequeño bodegón con frutas y un racimo de uvas, cuya atribución, por sus fuertes semejanzas con un lienzo del pintor Juan Van Der Hamen, ha sido puesta en duda (4).

Dejando al margen la cuestión de la autoría, nos interesa subrayar cómo es posible perfilar en Crescenzi una cierta evolución en su sensibilidad artística manifestada por un creciente interés por el naturalismo de raíz caravaggiesca y la temática del bodegón o naturaleza muerta, que gozó de gran popularidad entre los coleccionistas romanos a lo largo de los primeros decenios del Seicento.

El biógrafo Baglione atribuye a los pinceles de Crescenzi los ángeles pintados al fresco en las lunetas de la capilla Rucellai de Santa Andrea Della Valle y con la misma técnica, las representaciones de las Virtudes que decoraban la llamada sala de la Academia de su Palacio, ambas intervenciones fechadas en torno a 1604-1605 (5). Dos obras cuya atribución ha sido muy discutida por la crítica posterior y cuyo estilo derivado claramente del de Roncalli, aunque inferior cualitativamente, encajaría perfectamente con la obra de un diletante como Crescenzi, quien demuestra sus capacidades artísticas en la capilla de una de las familias más ligadas a los Crescenzi, y en su propio palacio como ejemplos de una actividad algo “excéntrica” cultivada por un noble de su rango.



Precisamente en esta sala llamada de la Academia del palacio familiar de la Vía San Eustachio fue donde se piensa que, ya desde los tiempos de Virgilio Crescenzi, se impartirían lecciones de dibujo a jóvenes artistas, tal y como subraya el testimonio de Baglione. Son varias las interpretaciones que los historiadores han dado a esta supuesta Academia, revitalizada años más tarde por el propio Giovanni Battista, sin que podamos afirmar nada concluyente sobre la verdadera actividad que aquí se llevaba a cabo. Si bien para algunos historiadores la Academia Crescenzi era un lugar de enseñanza – con criterios semejantes a los de la Academia de San Luca, en su interés por la observación directa del natural y la copia de los modelos de la antigüedad clásica como base del aprendizaje-, para otros era un centro de producción de bodegones y naturalezas muertas de estilo caravaggiesco, con claros fines comerciales y orientado al mercado artístico (6).

En cualquier caso, es evidente que en la órbita del Palacio Crescenzi giraban varios pintores, algunos curiosamente dedicados a la naturaleza muerta, como es el caso del cortonés Pietro Paolo Bonzi, llamado también el Gobbo dei Carracci, por su actividad en el taller de Annibale. Otro de los artistas protegidos por Giovanni Battista fue Bartolomeo Cavarozzi, pintor que aprendió del tardomanierismo de Roncalli, para desarrollar un posterior interés por el naturalismo de Caravaggio y sus seguidores. Gracias a su breve estancia en España, donde llegaría como acompañante de Crescenzi en 1617, conservamos en distintas colecciones españolas varios de sus lienzos, que gozaron de gran aceptación y difusión (7).

No sólo a pintores favoreció el mecenazgo de Crescenzi. Baglione nos habla de su protección al arquitecto Niccolò Sebregondi, quien sabemos que efectivamente residió en el Palacio Crescenzi al menos desde 1605, fechas en las que trabajará en las obras de ampliación del mismo, dirigidas y supervisadas por Giovanni Battista. En algunas fuentes se cita como arquitecto de esta reforma, que afectó principalmente a la fachada y a algunas salas de la planta noble del palacio, al propio Crescenzi, en colaboración con Sebregondi, si bien no de forma unánime, ya que el propio Baglione considera a éste último el único autor del proyecto (8). No obstante podríamos suponer una colaboración entre el noble y el arquitecto, siendo Sebregondi el brazo ejecutor de las ideas de Crescenzi, viendo una posible continuidad de este sistema de trabajo en las posteriores obras del Panteón de El Escorial.

El traslado de Giovanni Battista Crescenzi a la Corte española no supondrá un corte drástico en su actividad artística, sino la continuación y el desarrollo de la misma en tierras castellanas, con una mayor orientación hacia el terreno de la arquitectura y el retablo.

Llegado a España a finales de 1617, en el séquito del Cardenal Antonio Zapata, Crescenzi entró al servicio de Felipe III, quien lo distinguió como Gentilhombre de Boca y lo situó al frente de las obras del Panteón de el Escorial.

La participación de Crescenzi en dicha obra ha sido objeto de una de las mayores polémicas historiográficas que se registran en la Historia del Arte español. Si bien autores coetáneos tan importantes como Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* de 1633 o el Padre Francisco de los Santos, en su *Descripción de El Escorial* publicada en 1657, no dudaban al afirmar que fue Crescenzi el autor de la traza y modelo del Panteón, así como Superintendente del mismo (9), recientes hallazgos documentales relativos

al desarrollo de las obras, minimizaron el papel de Crescenzi, relegándolo a la supervisión de la obra de bronce (algo de lo que también se ocuparía), ensalzando el protagonismo del arquitecto Juan Gómez de Mora y el aparejador Pedro de Lizargárate como auténticos autores de las trazas y condiciones de obras que firmaron en 1619 (10).

Actualmente, a la luz de nuevas interpretaciones documentales y del mayor conocimiento que se va adquiriendo de la formación y compleja personalidad artística de Crescenzi, así cómo la confirmación de sus competencias en materia arquitectónica y pictórica y las numerosas actuaciones que llevó a cabo en este campo, es difícil mantener alejado a Crescenzi de la autoría de la Traza Universal que dio origen a la reforma definitiva del espacio del Panteón escurialense, como denunciaban unánimemente las fuentes tradicionales italianas y españolas, y como subrayan algunos de los estudios más recientes sobre este tema, siendo, no obstante, ayudado en tal empresa por los arquitectos y aparejadores de Obras Reales (11).

Tal y como ya había hecho en Roma, Crescenzi dio prueba en la Corte de sus capacidades y conocimientos en materia arquitectónica, participando en numerosos dictámenes y tasaciones de obras en calidad de Arquitecto, entendiendo bajo este término, al modelo de arquitecto que encarnaba y teorizaba León Battista Alberti; aquel que gracias a su formación en las artes del “disegno”, pintura o escultura, podía concebir en su mente el espacio arquitectónico y plasmarlo a través del dibujo, sin que forzosamente tuviera necesidad de conocer los rudimentos más técnicos de la profesión, ni tener una formación tradicional que comenzara a pie de obra (12). Quizá sería esta falta de conocimientos técnicos de Crescenzi lo que suscitaría las suspicacias y recelos por parte de los arquitectos españoles contemporáneos (un caso paradigmático es la supuesta enemistad con el Maestro Mayor de Obras Reales, Juan Gómez de Mora), acostumbrados a otro sistema de trabajo y ejecución de las obras, que verían en Crescenzi poco menos que un oportunista que gozaba del favor del Rey tan sólo por su condición de aristócrata italiano y sus relaciones con la Curia Vaticana (al ser hermano del Cardenal Pietro Paolo Crescenzi) (13).

Sin poder dar total validez a esta hipótesis, lo cierto es que desde su llegada Crescenzi participará en las obras más emblemáticas que la Monarquía llevó a cabo durante los reinados de Felipe III y sobre todo Felipe IV: el ya mencionado, Panteón de El Escorial, el Alcázar Real y el Palacio del Buen Retiro.

Con respecto al Alcázar, recientes hallazgos documentales nos informan de que en la temprana fecha de 1618, a petición del Rey Felipe III, Crescenzi realizaría varios modelos para la fachada del Alcázar Real, de los cuales no nos ha quedado ninguna otra noticia que los pagos a los pintores encargados de su ejecución y al propio Crescenzi como autor de los mismos, todavía en febrero de 1619 (14). Estas intervenciones de Crescenzi en la obra del Alcázar se sitúan en los años en los que parece que se decidió un cambio en el proyecto de fachada firmado por el Maestro mayor Juan Gómez de Mora, consistente en la sustitución del viejo pórtico, adelantando el lienzo de fachada, con cinco ventanales y un gran balcón representativo, desde el cual los Reyes presidían las fiestas o procesiones solemnes que tenían lugar en la plaza, delante del Alcázar.

En el interior del nuevo espacio arquitectónico generado se crearía el llamado Salón Nuevo, uno de los espacios representativos más importantes, y menos conocidos, del nuevo Alcázar, que se convirtió,

años más tarde y después de una interesante reforma llevada a cabo por el pintor Diego Velázquez, en el llamado Salón de los Espejos. Determinar cuál fue la participación de Crescenzi en este importante cambio, para fijar la nueva configuración de la fachada del Alcázar y la creación de este salón de representación, decorado con algunos de los lienzos más importantes de las colecciones reales es, todavía hoy, una tarea pendiente. (15).

Testimonio fundamental de la importancia que Giovanni Battista Crescenzi adquirió en la Corte de Felipe IV y su estrecha vinculación con el Conde-Duque de Olivares, fue su entrada como miembro de la Junta de Obras y Bosques, en calidad de Superintendente de Obras Reales, en octubre de 1630. La Junta de Obras y Bosques era un organismo de carácter administrativo, creado en 1545 para el buen gobierno de los Sitios Reales, con plena potestad para dirimir los asuntos tocantes a las propiedades del Monarca, independiente del resto de Consejos y subordinado en exclusiva al Rey como única autoridad superior. Los miembros que integraban dicha Junta no pertenecían al ámbito artístico, sino al nobiliario. De hecho, el rango de nobleza era un requisito indispensable para acceder a esta Junta, del mismo modo que lo era para formar parte del selecto grupo de Consejeros del Rey.

Por su parte, el Superintendente de obras reales, un cargo establecido ya desde el Reinado de Felipe II, era nombrado verbalmente por el resto de miembros de la Junta de Obras y Bosques y se elegía entre los miembros más cercanos al círculo real, recayendo frecuentemente en el Mayordomo real. Sus competencias se limitaban a la supervisión de la correcta marcha de las obras y la obligación de servir como intermediario eficaz en la comunicación entre el rey, los miembros de la Junta y los trabajadores en la fábrica (16).

El nombramiento de Giovanni Battista Crescenzi, quien ya en 1626 había recibido el título de Marqués de la Torre y el Hábito de Santiago, alteraría sustancialmente las competencias del cargo de Superintendente, siendo la génesis de las conflictivas relaciones posteriores entre esta figura y la propia Junta. Por primera vez el Superintendente era elegido a instancias del propio Monarca, una vez aprobada su candidatura por los Ministros de la Junta de Obras y Bosques, y su nombramiento se producía por orden real, quedando constancia expresa de sus competencias y responsabilidades en su cédula de nombramiento. En esta se destacaba la condición de arquitecto y pintor del Marqués de la Torre, algo excepcional con respecto a los Superintendentes que le habían precedido en el cargo, por la cual se le concedía la facultad de poder actuar en las trazas y conciertos de las obras. Esta cláusula, suprimida significativamente en los sucesivos nombramientos, situaba a Crescenzi en una posición privilegiada frente a las decisiones que pudiera tomar la propia Junta, permitiendo una vía de escape al férreo control que esta imponía en la administración de las Obras (17).

Este nombramiento, deseado por el Rey y especialmente el Conde Duque de Olivares, se ha relacionado con la puesta en marcha de las obras del Palacio del Buen Retiro, que efectivamente comenzaría a finales del mismo año de 1630, una empresa a instancias del Valido para la cual se procuró un sistema de gestión de las obras perfectamente organizado, ajeno a los cauces administrativos de la Junta de Obras y Bosques, que le permitiera acelerar la construcción del Palacio, teniendo el control de las obras. No sólo contó con Crescenzi para la superintendencia, sino que eligió como Aparejador mayor a Alonso Carbonel, quien ya

había colaborado con el Marqués de la Torre en el Panteón del Escorial, excluyendo significativamente del proyecto al Maestro Mayor Juan Gómez de Mora (18).

No queremos insistir aquí en el complejo proceso constructivo del Palacio del Buen Retiro, tan sólo destacaremos que dicho Palacio surgió como una Villa suburbana, semejante a las Villas italianas de nobles y cardenales, donde la integración de arquitectura y paisaje, los jardines y las pequeñas diversiones campestres, eran los verdaderos protagonistas (19).

Desde la Superintendencia, Crescenzi pudo actuar en distintas obras realizadas en los Sitios Reales, documentándose su presencia por ejemplo en el Alcázar, donde decidió la demolición de la llamada Torre del Sumiller creando la imagen horizontal de fachada que recoge el plano de Teixeira, y que se refleja en la Maqueta del Alcázar conservada en el Museo Municipal de Madrid (20).

Como ya hiciera en Roma, Crescenzi se interesó en la Corte por el mecenazgo de jóvenes talentos, acogiendo al pintor vallisoletano Antonio de Pereda en su propio Palacio madrileño, y proporcionándole los modelos y recursos necesarios para su formación artística, favoreciendo e impulsando su carrera en el ámbito cortesano, con el importante encargo del “Socorro de Génova”, lienzo que colgaba entre otros de Velázquez, Maíno o Carducho, pintores ya consagrados, de las paredes del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

Además se interesó también por el coleccionismo artístico, orientado especialmente a la llamada pintura de género, impulsando la carrera del pintor de bodegones Juan Fernández el Labrador, famoso por sus racimos de uvas, cuyos lienzos llegó a enviar al Rey Carlos I de Inglaterra, a través de su embajador en Madrid Sir Francis Cottington y su agente artístico Sir Arthur Hopton, con quienes mantenía una relación excelente (21). En este sentido, es interesante subrayar las novedades italianas que Crescenzi pudo transmitir a los pintores de la Corte madrileña, como se ha destacado en el caso de Juan Van der Hamen o el propio Labrador, en cuyo estilo pueden rastrearse los ecos de la llamada “*natura morta caravaggiesca*”, que utilizaba los fuertes contrastes lumínicos como elemento sustancial de la composición (22).

La investigación de este complejo y apasionante personaje tendrá forzosamente que incidir y valorar además el contexto artístico e histórico en el que se enmarca su actividad artística, tanto la Roma del Papa Paolo V, como la Corte de Felipe III y Felipe IV. En el caso español, Crescenzi participará en un momento de esplendor artístico único, pudiendo relacionarse con artistas de la talla del pintor Diego Velázquez o Pedro Pablo Rubens; dos pintores a quienes sin duda Crescenzi conoció y frecuentó en la Corte, sin que podamos todavía determinar cuáles fueron los términos de su relación y la posible influencia que las ideas artísticas del Marqués pudieron ejercer en la evolución del sevillano, del mismo modo que influyeron las de Rubens. Por último, queremos destacar cómo Crescenzi participó sin duda, en el cambio de gusto que se producirá en la Corte de Felipe IV a mediados del Siglo XVII, siendo un referente de primera mano que manifiesta la influencia italiana en el arte español.

## **Periodo**

Siglos XVI-XVII (1550-1650)

## **Objetivos de la Tesis**

Nuestro primer objetivo es ofrecer una visión global de la personalidad y actividad artística de Giovanni Battista Crescenzi del que, hasta el momento, tan sólo existen estudios parciales, fragmentarios y aislados, sobre distintos aspectos de su actividad profesional, con los que no podemos comprender su verdadero papel en el panorama artístico de la Corte de Felipe III y Felipe IV; una investigación que integre, con criterios objetivos y científicos, las diferentes actividades artísticas que llevó a cabo Crescenzi, relacionándolas además con el contexto histórico-artístico en el que se desarrollaron, será fundamental para arrojar mayor luz sobre la historiografía de este personaje.

Un segundo objetivo sería valorar la personalidad y actividad artística de Giovanni Battista Crescenzi en el contexto artístico de la Roma de principios de siglo y el escenario madrileño de principios y mediados del siglo XVII, para definir con nitidez su verdadero papel en las empresas constructivas en la que estuvo involucrado, siendo necesario el estudio de sus competencias y responsabilidades.

Es importante, por último, determinar el verdadero protagonismo de Crescenzi en la introducción de nuevos modelos decorativos (combinación de mármoles y bronce, roleos vegetales o cartelas carnosas) y soluciones decorativas ajenas a la tradición de la arquitectura herreriana, que dinamizarán el arte del retablo y la arquitectura, facilitando el posterior desarrollo del barroco cortesano, así como su importancia en el coleccionismo artístico cortesano y privado.

Metodología de la Investigación: Dada la compleja personalidad artística de Crescenzi y el oscurecimiento historiográfico de la misma, es necesario marcar como elemento metodológico fundamental el estudio, revisión y análisis de las fuentes primarias, documentales y bibliográficas, redimensionando en muchas ocasiones el protagonismo de las fuentes documentales en la valoración de la obra artística.

Son muchos los documentos que ya han sido publicados y examinados convenientemente por investigadores de la talla de Virginia Tovar, Juan José Martín González, Peter G. Cherry, Fernando Marías, Agustín Bustamante, Juan Luis Blanco Mozo, Luigi Spezzafferro o Marco Pupillo (por citar tan sólo algunos). Sin embargo, todavía son muchos los interrogantes que se siguen planteando a falta de nuevas valoraciones e interpretaciones y sigue siendo necesaria la revisión de los fondos documentales de los Archivos españoles, principalmente madrileños y también italianos.

Otro aspecto fundamental de la metodología es la revisión bibliográfica. Historiográficamente la personalidad de Crescenzi ha sufrido una devaluación progresiva, favorecida en parte por ciertas lecturas, parciales y erróneas, de los nuevos hallazgos documentales, generadas, tal vez, por el desconocimiento exacto de los procesos administrativos de las Obras Reales, que han ido relegando el verdadero protagonismo de Crescenzi en las mismas. Podemos decir que existe cierta dicotomía historiográfica en la valoración de este



personaje, a pesar de la rotundidad con la que los testimonios contemporáneos de distintos biógrafos y cronistas, italianos y españoles, ensalzan su categoría y responsabilidad artística.

Por una parte, encontramos historiadores que lo consideran un mero diletante, con escasos conocimientos artísticos, pero influyente por su condición aristocrática y sus contactos con las altas esferas pontificias, mientras otros historiadores apuestan por una revisión crítica de estas aproximaciones, insistiendo en nuevos documentos o diferentes interpretaciones que realzan la responsabilidad de Crescenzi en empresas arquitectónicas hasta ahora desconocidas o poco estudiadas (como es el caso de la fachada del Alcázar de Madrid), e insisten en su contacto permanente con los personajes más influyentes artística y socialmente del primer tercio del siglo XVII. Apostamos por esta última visión como punto de partida para nuestra futura investigación.

El acercamiento directo a la obra de arte no deja de ser otro punto importante, a pesar de que muchas de las obras en las que Crescenzi participó se han perdido como sucede con el Palacio del Buen Retiro o el Alcázar Real, o en el caso italiano, la fachada del Palacio familiar de la Rotonda. Sólo a través de imágenes, grabados y descripciones contemporáneas podemos acercarnos de forma indirecta a estas obras. Conservamos, no obstante, varios lienzos atribuidos a Giovanni Battista Crescenzi, que han sido objeto de estudio especialmente por historiadores italianos, así como la obra de aquellos pintores y arquitectos a los que Crescenzi favoreció e impulsó: Bartolomeo Cavarozzi, Antonio de Pereda, Juan Van der Hamen, Pietro Paolo Bonzi, Niccolò Sebregondi o Alonso Carbonel, donde podemos ver el reflejo de los intereses e inquietudes artísticas del propio Crescenzi.

### **Aportaciones de la investigación**

Esperamos que la tesis en curso sobre Giovanni Battista Crescenzi permita, a su término, ofrecer una visión global del personaje, interaccionando y reflejando su personalidad artística en los diferentes ámbitos en los que se manifiesta, desde la arquitectura y pintura, al mecenazgo, o el coleccionismo, ofreciendo un nuevo acercamiento y estudio del noble romano e intentando, en la medida de lo posible, perfilar sin ambages sus capacidades como arquitecto y pintor, para delimitar su participación e influencia en el terreno de la arquitectura cortesana del XVII y en el cambio de gusto vivido en la Corte de Felipe IV.

Asimismo permitirá ampliar el conocimiento que actualmente se tiene sobre la influencia del arte italiano en la corte española y las vías de penetración del mismo, estableciendo en la figura de Giovanni Battista Crescenzi una de las vías de penetración más poderosas, por su contacto directo con los artistas más interesantes de la Corte y las altas esferas del poder político cortesano.

## Notas

(1) Con respecto a la interesante relación que vinculó a varios miembros de la familia Crescenzi, especialmente Giovanni Battista y Francesco, con la Academia romana de San Luca, remitimos al estudio de PUPILLO, Marco: “Allettati dal diletto delle Virtù, Giovanni Baglione, I Crescenzi e l’Accademia di S. Luca”, en MACIOCE, Stefania: *Giovanni Baglione (1566-1644), Pittore e biografo di artisti*, Roma, Lithos, 2002, págs. 140-159.

(2) BAGLIONE, Giovanni: *Le Vite di pittori, scultori ed architetti*, Roma, Calzone, 1935 [Roma, 1642], f. 365.

(3) Nos referimos concretamente a la valoración del historiador italiano Luigi Spezzaffero, tras estudiar parte de la documentación referida a la presencia de Crescenzi en las obras de la Capilla Paolina, conservada en el Archivio di Stato Romano. SPEZZAFFERRO, Luigi: “Un Imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi” en *Ricerche di Storia dell’Arte*, nº 26, Roma, 1985, págs. 50-73.

(4) Con respecto al cuadro de San Antonio Abad, remitimos al análisis del lienzo realizado en BARROERO, Liliana: “Casa Crescenzi a Sant’Eutizio”, en AAVV: *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, Roma, 1989, págs. 252-264. En relación al bodegón con uvas, véase GUARINO, Sergio: “Piatto di uva e pere su un ripiano di pietra” en SOLINAS, Francesco; *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Roma, De Luca, 2001, págs. 254-255.

(5) BAGLIONE, G. (1935 [1642]), op. cit., ff. 364-365.

(6) Ante la imposibilidad de recoger aquí las principales referencias sobre esta cuestión, nos limitamos a citar dos interesantes contribuciones; GRELE, Anna: “I Crescenzi e l’Accademia di Via S. Eustachio” en *Commentari*, vol. XII, Roma, 1961, págs. 120-138, que fue la primera historiadora que trató de aproximarse al estudio de este tema; y el estado de la cuestión que aborda en su tesis doctoral PUPILLO, Marco: *Ricerche sui Crescenzi: una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra Cinque e Seicento*, Milán, Universidad de Milán, 1996, especialmente págs. 220-224.

(7) Sobre la fortuna en España de Cavarozzi destacamos el pionero estudio de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Borgianni, Cavaradozzi y Nardi en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1964. Recientemente la Dra. Marieke von Bernstorff ha incidido en la relación entre el pintor y su protector en su tesis doctoral, *Giovan Battista Crescenzi (1577–1635) und Bartolomeo Cavarozzi (1587–1625) zwischen Rom und Madrid. Eine Fallstudie zu Malerei und Kunstintendanz im frühen 17. Jahrhundert*, Dissertation Technische Universität Dresden, 2008 (en curso de estampa).

(8) Esta atribución en FALDA, Giovanni Battista: *Palazzi di Roma dei più celebri architetti, disegnati da Pietro Ferreiro pittore et architetto, si vendeno per Gio. Battista Rossi*, Libro I, Roma, 1653, fol. 37: «Palazzo dell’Ill.mo Signor Marchese Crescentii nel Rione di Colonna alla Rotonda. Disegno del S.r Gio Batta Crescentii pittore et archit° eseguito da Niccolò Sebregrundio». Para una aproximación a la historia

constructiva del Palacio Crescenzi y la intervención de Giovanni Battista véase: DONADONO, Laura: *II Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e Restauro*, Roma, Gangemi Editore, 2005.

(9) Nos referimos a CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. CALVO SERRALLER, Francisco, Turner, Madrid, 1979 [Madrid, 1633] pág. 149 y DE LOS SANTOS, Francisco: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial*, Almiar, Madrid, 1984 [Madrid, 1657], fols. 171-172.

(10) El documento citado por vez primera en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “El Panteón de San Lorenzo del Escorial” en *Archivo Español de Arte*, vol. XXXII, Madrid, 1959, págs. 199-235, concretamente p. 201.

(11) Para esta revisión del papel de Crescenzi en las obras del Panteón, queremos destacar principalmente los estudios de BUSTAMANTE, Agustín: “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. IV, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, págs. 161-215.

(12) Esta diferente concepción de la formación arquitectónica, que distinguía, en el caso español, entre los arquitectos formados a pie de obra y aquellos que llegan a la Arquitectura a través de la pintura, el retablo o la escultura, provocará, ya desde la llegada de Crescenzi, enfrentamientos y recelos entre unos y otros, que aumentarán progresivamente a lo largo del barroco, como han analizado, entre otros, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso; “L’Architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes”, en *Revue de l’art*, nº 70, París, 1985, págs. 41-52; BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando: “La Herencia del Greco, Jorge Manuel Theotocopuli y el debate arquitectónico en torno a 1620”, en *Simposio sobre El Greco y Toledo, Studies in the History of Art*, 13, Washington, National Gallery, 1984, págs. 101-112; BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz.; “Sobre el debate entre Arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte*, tomo 4, Madrid, UNED, 1991, págs. 159-194.

(13) Para la visión de un Crescenzi válido como decorador o introductor de ciertas novedades estilísticas en el arte español, pero encumbrado al éxito por medios ajenos a su verdadera profesionalidad remitimos a TOVAR MARTÍN, Virginia: “Significación de Juan Bautista Crescenzi en la Arquitectura Española del Siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, tomo LVI, nº 215, Madrid, 1981, págs. 297-317. Por otra parte, para una valoración de las capacidades artísticas de Crescenzi y su aportación a la arquitectura española, remitimos al pionero artículo de TAYLOR, Renè: “Juan Bautista Crescenzi”, en *Academia*, nº 48, Madrid, 1979, págs. 63-126.

(14) Debemos la noticia del primer pago a Crescenzi por unos modelos para la fachada del Alcázar a MARÍAS, Fernando: “De Pintores Arquitectos: Crescenzi y Velázquez juntos en el Alcázar de Madrid”, en *Velázquez y el Arte de su tiempo: V Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1991, págs. 81-89. Asimismo destacamos las aportaciones documentales y el análisis de BLANCO MOZO, Juan Luis: *Alonso Carbonell*

(1583-1660) *Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, especialmente págs. 161-169.

(15) Sobre la primera decoración y usos de este Salón Nuevo, antes de convertirse en el más conocido y estudiado Salón de los Espejos, remitimos al análisis que realiza BARBEITO, José Manuel: *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992; así como el estudio de ORSO, Steven N.: *Philip IV and the decoration of the Alcazar de Madrid*, Princetown, Princetown University Press, 1978.

(16) El cronista Gil González Dávila en su *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España* (Madrid, 1623) nos habla de las competencias y miembros de la Junta de Obras y Bosques, que recoge en su estudio DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier: *La Real Junta de Obras y Bosques en época de los Austrias*, Madrid, Dykinson, 2002, págs. 191-192.

(17) Sobre la significación y excepcionalidad de Crescenzi como Superintendente de Obras y Bosques véase GARCÍA MORALES, M<sup>a</sup> Victoria: “El Superintendente de Obras Reales en el Siglo XVII”, en *Reales Sitios*, año XXVII, nº 104, Madrid, 2º trimestre 1990, págs. 65-74.

(18) La presencia de Crescenzi, en calidad de Superintendente y de Carbonel, primero como Aparejador y más tarde, en 1633, como Maestro Mayor de las Obras, fue señalada primeramente en LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, (ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por Agustín Ceán Bermúdez), Tomo IV, Turner, 1977, [Madrid, 1829], p. 14.

(19) Además del análisis de la construcción del palacio y el papel jugado por Crescenzi en el estudio de BROWN, Jonathan y ELLIOT, John: *Un Palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003, [Madrid, 1980], destacamos la reciente aportación de BLANCO MOZO, J. L. (2007) op. cit., págs. 299-389, sobre la participación de Carbonel y Crescenzi en tal empresa.

(20) Sobre el intercambio artístico entre Madrid y la Corte inglesa, a través de embajador Hopton, remitimos a GUÉ TRAPIER, Elisabeth: “Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the seventeenth century: part 1”, en *The Connoisseur*, London, April 1967, págs. 239-243.

(21) Para un análisis de las actuaciones de Crescenzi en el Alcázar remitimos a BLANCO MOZO, J. L. (2007) op. cit., págs. 161-169. Sobre la autoría de la Maqueta del Museo Municipal de Madrid, de la cual se ha especulado también bastante, citamos a BARBEITO, J. M.: (1992) op. cit. págs. 158-159, quien consideraba la maqueta un reflejo ideal de las reformas que el nuevo Superintendente, Crescenzi, planeaba poner en práctica en torno a 1630.

(22) Sobre el papel de Crescenzi como coleccionista y su relación con el bodegón destacamos entre otros, los estudios de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura española de bodegones y floreros del 1600 a Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1983 y CHERRY, Peter G.: *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Aranjuez, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

Fuente primaria 1: Documentación procedente de diferentes archivos españoles (Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico de Palacio, Archivo Histórico de Protocolos, Archivo General de Simancas, entre otros) e Italianos (Archivio di Stato Romano, Archivio Segreto Vaticano, Archivio dell'Accademia di San Luca, entre otros).

Fuente primaria 2: CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Turner, Madrid, 1979 [Madrid, 1633].

Fuente primaria 3: BAGLIONE, Giovanni: *Le Vite di pittori, scultori ed architetti*, Roma, Calzone, 1935 [Roma, 1642].

Fuente primaria 4: DE LOS SANTOS, Francisco: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid, Almiar, 1984 [Madrid, 1657].

Fuente primaria 5: DÍAZ DEL VALLE, Lázaro: *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices* [Madrid, 1659], extractos en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. 2, Madrid, 1933.

Fuente secundaria 1: LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, (ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por Agustín Cean Bermúdez), Turner, 1977, [Madrid, 1829].

Fuente secundaria 2: TAYLOR, Renè: “Juan Bautista Crescenzi”, en *Academia*, nº 48, Madrid, 1979, págs. 63-126.

Fuente secundaria 3: TOVAR MARTÍN, Virginia: “Significación de Juan Bautista Crescenzi en la Arquitectura Española del Siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, nº 215, Madrid, 1981, págs. 297-317.

Fuente secundaria 4: MARÍAS, Fernando.; “De Pintores Arquitectos: Crescenzi y Velázquez juntos en el Alcázar de Madrid”, en *Velázquez y el Arte de su tiempo: V Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”*, Madrid, CSIC, 1990, págs. 81-89.

Fuente secundaria 5: PUPILLO, Marco: *Ricerche sui Crescenzi: una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra Cinque e Seicento*, Milano, Universidad de Milán, 1996.

Palabra clave 1: Giovanni Battista Crescenzi

Palabra clave 2: Arquitectura barroca

Palabra clave 3: Arte cortesano en Madrid. Siglo XVII





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Ensayo biográfico y catálogo razonado de la obra de Ramon Pichot Gironès (Barcelona, 1871 – París, 1925)

Isabel Fabregat Marín

Universitat de Barcelona – GRACMON, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny  
contemporanis

### **Resumen**

Investigación de tipo monográfico basada en la elaboración de la biografía y la catalogación de la producción artística (pinturas, dibujos, libros ilustrados, grabados, carteles) del artista Ramon Pichot Gironès.

### ***Abstract***

*A monographic investigation based on the elaboration of the biography and the cataloguing of the artistic production (paintings, drawings, illustrated books, engravings, posters) of the artist Ramon Pichot Gironès.*

La tesis se centra en el estudio de la vida y obra de un artista que vivió entre Catalunya y Francia a finales de siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX.

Ramon Pichot Gironès (Barcelona, 1871- París, 1925) es una de las figuras destacadas del arte catalán de finales de s.XIX e inicios del s.XX. Pintor, grabador, ilustrador de libros y diseñador de carteles. Trabajó entre los artistas más importantes de la época: integrado en el grupo de Ramon Casas y de Santiago Rusiñol, de “Els Quatre Gats”, miembro de la Colla del Safrà (junto a Joaquim Mir, Isidre Nonell), amigo de Picasso, de Eduard Marquina, de Luis de Zulueta, compañero de viaje de Rusiñol por Granada. Participó en las Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona (1894, 1896, 1898) y en la Exposición Nacional de Madrid (1899); realizó exposiciones individuales en su ciudad natal (Sala Parés, Círculo Artístico, Galería Dalmau, “Els Quatre Gats”) y en la capital (Círculo de Bellas Artes de Madrid). Instalado en París, expuso junto con Picasso en la Galería Berthe Weill (1902), y participó en los salones des Indépendants, National y de Automne.

El primer objetivo de la tesis es elaborar un estudio sobre un artista que nunca ha sido investigado en profundidad. Consolidar una cronología sobre Ramon Pichot (formación, estancias en el extranjero, exposiciones individuales, participación en exposiciones nacionales e internacionales, premios) y analizar su obra dentro su contexto cultural y las conexiones con otros artistas o grupos de artistas: núcleo modernista, la Colla del Safrà, los otros artistas de Montmartre, los fauvistas, Picasso, Dalí.

La metodología se basa en la búsqueda, clasificación y análisis de la información. La búsqueda a través de las fuentes documentales, fuentes escritas y fuentes gráficas de la época, las obras del mismo Ramon Pichot, las fuentes bibliográficas y las fuentes orales. Organización de la información introduciéndola en la cronología marco y en las bases de datos para poder elaborar el posterior escrito. Durante el presente curso académico he realizado el estudio “*Ramon Pichot i el món de les arts gràfiques: Barcelona-Madrid, 1895-1919*” presentado para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en el cual se ha trabajado una parte de la producción artística de Ramon Pichot. El estudio se ha centrado en una faceta poco prolífica de Ramon Pichot; sus aportaciones en este campo no fueron demasiado abundantes. Aún así, es una vertiente de la trayectoria del artista que se tenía que investigar y que se tendrá que tener en cuenta por el hecho de ser una figura representativa de la época del Modernismo.

La investigación se está desarrollando entre España y Francia. Ramon Pichot vivió muchos años en París, y también estuvo un tiempo en Marsella, hecho que supone llevar a cabo la investigación en archivos y bibliotecas de la capital francesa. Los cuatro meses de estancia de investigación en París han permitido por el momento, ampliar el número de exposiciones realizadas por Ramon Pichot en el extranjero, localizar documentos referentes a su biografía, conocer su presencia en la prensa y revistas especializadas de la época, así como poder ver obra original. Todo esto ha permitido ampliar los conocimientos sobre la vida y actividad artística de Pichot en el mundo del arte francés, clarificando algunos datos y estableciendo una cronología más precisa.

Hay diversos temas de la tesis que se tendrán que desarrollar:

- La fortuna crítica de Ramon Pichot Gironès
- Inicios y los ambientes y grupos frecuentados antes de marchar a París: Llotja, la Colla del Safrà, Els Quatre Gats, el Cercle Artístic, el Ateneu Barcelonès, Sitges.
- París, Montmartre: estudio de las corrientes artísticas que conoce y sus influencias (pos-impresionistas, Gauguin, grupo de los fauvistas).
- Los viajes entre Francia (París, Marsella) y Catalunya (Barcelona, Cadaqués). Viajes por Andalucía, así como las posibles visitas a Madrid donde expone en el Círculo de Bellas Artes.
- La presencia de la obra de Pichot en la esfera pública: exposiciones individuales y participación en muestras colectivas (Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona, Salon des Beaux-Arts, Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Orientalistes, Libre Esthétique).
- La iconografía de Pichot: los temas de las gitanas, de pescadores, de mercados, de la Primera Guerra Mundial, interiores con figuras.

Asimismo, hay otros temas pendientes de estudio que son también muy importantes en la trayectoria de este artista tanto a nivel personal como a nivel artístico: la amistad con Picasso y su influencia, el pueblo de Cadaqués como tierra de artistas dónde la familia Pichot jugó un papel fundamental, la influencia de la obra de Pichot en el joven Salvador Dalí, etc.

Otro elemento fundamental es la elaboración del catálogo razonado de la obra de este artista (óleos, pasteles, grabados, ilustraciones, carteles). Sin duda, la búsqueda de la obra original es el punto más complicado de la investigación. Sabemos con seguridad de la existencia de un buen número de cuadros, libros ilustrados, aguafuertes y carteles, pero no el de su paradero actual (además, la dificultad de acceso a las obras que puedan encontrarse en manos privadas). Hasta el momento se ha buscado obra en museos (nacionales e internacionales), fundaciones, galerías, casas de subastas, restauradores y coleccionistas privados. El catálogo se inició durante el primer curso de doctorado y ha ido creciendo a medida que se han ido localizando las obras originales y obras reproducidas en documentos de la época. La herramienta utilizada es una base de datos dónde se crea una ficha para cada obra, la cual incluye todo tipo de información: ficha técnica, exposiciones, bibliografía, localización de la pieza y estado de conservación. El resultado es satisfactorio aunque aún queda mucho por encontrar. En resumen nuestro trabajo consiste en localizar toda la obra posible para poder analizarla desde los diferentes aspectos (formal, temático, sociológico, etc.). Estudio que será el cuerpo principal de la tesis.

Existe una gran variedad de fuentes consultadas donde se puede encontrar información referente a Ramon Pichot. En primer lugar, la documentación personal del artista (material documental personal, gráfico, artístico) conservada por la familia. En segundo lugar las obras de Ramon Pichot (se conservan p.e. en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu Cau Ferrat de Sitges, Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina).

En tercer lugar, documentación conservada en archivos públicos y privados (Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Biblioteca Popular Santiago Rusiñol de Sitges, Arxiu del Reial Cercle Artístic de Barcelona, Archives Picasso de París). En cuarto lugar la consulta de catálogos de exposición, periódicos y revistas de la época. Tienen gran valor las fuentes orales, a partir del testimonio de los familiares del artista.

Por último, hay que tener en cuenta toda la bibliografía especializada en el periodo que abarca este artista.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)

Borja Franco Llopis  
Universitat de Barcelona (UB)

### Resumen

En este texto plantearemos el tema de investigación que estamos llevando a cabo para la finalización de la tesis doctoral, su metodología y propuestas de trabajo. Se tratará abrir nuevas vías de estudio y plantear nuevos interrogantes referidos al arte y cultura valenciana del periodo bisagra entre 1545 y 1609.

### *Abstract*

*From the mid 16<sup>th</sup> century to the beginning of the 17<sup>th</sup> century, there was an undoubtedly agitated period of social, political, financial and religious matters. Many slight ecclesiastic reformations were carried out in the Spanish territory, ahead of the Council of Trent (1545-1563), and parallel to -if not ahead of- Lutheran attacks. Art was an essential tool in indoctrinating and an excellent example of such instability. Adding to this was the endogenous factor to the diocese of Valencia: the problem of Moriscos. Different measures were applied to educate them and avoid final expulsion –which actually happened in 1609-. There were never enough measures to achieve the real conversion of Muslims. Art played once again an essential role in this framework. In this work, the diverse schools of thought influencing art development in the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries will be analysed.*



En este artículo queremos presentarles el proceso de investigación que llevamos a cabo, no se tratará de una comunicación al uso tradicional, sino siguiendo los supuestos expuestos dentro del Aula Abierta, durante la realización del congreso, así como las recomendaciones o nuevas aportaciones que surgieron del debate realizado en dicho evento, realizar una presentación de la tesis doctoral que se lleva a cabo.

El título de la misma, que dentro de poco será defendida es: *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia* en el periodo comprendido entre la llegada del Santo Tomás de Villanueva a la sede vacante del Arzobispado de la diócesis valentina (1545) hasta la expulsión de los moriscos (1609). Está siendo dirigida por el Dr. Joan Ramon Triadó Tur (UB) y el Dr. Ximo Company Climent (UdL) dentro del grupo de investigación ACAF- ART (*Archivo crítico y analítico de las fuentes bibliográficas y documentales del Arte en Cataluña en la época de los Austrias: 1516-1714*. HUM2006-09682/ARTE), cuyo investigador principal es el Dr. Joan Sureda; y gracias a la Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

La tesis doctoral nació con el objetivo de estudiar el influjo del Concilio de Trento (1545-1563) en la pintura valenciana que se desarrolló entre la conclusión del mismo y la muerte de Francisco Ribalta (1628), uno de los máximos exponentes del arte valenciano del momento, y con el que se pensaba, se veía cerrado un ciclo en la pintura valenciana. El Barroco se consolidaba así como la implantación de los decretos emanados del evento ecuménico. Pero el estudio de la bibliografía del tema así como el hallazgo de otras fuentes originales nos obligó a cambiar este objetivo primero. Como señala Palma Martínez Burgos, «abordar el estudio de la imagen religiosa partiendo del Concilio de Trento es ignorar el desarrollo de la espiritualidad en el siglo XVI» (1). Toda una serie de factores reformistas previos al Concilio determinaron un tipo de religiosidad en nuestro territorio cuyo estudio es fundamental para conocer el devenir de la pintura valenciana del Quinientos e inicios del Seicientos. Así pues, nuestro primer objetivo fue realizar una aproximación, no sólo desde el mundo de la historia, filosofía o teología; sino sobre todo del arte, del influjo que tuvieron las reformas de Cisneros, la espiritualidad franciscana de origen medieval, el más o menos discutido erasmismo valenciano, el posible influjo de ciertas corrientes luteranas en nuestro territorio; así como el impulso de la nueva espiritualidad expandida por el naciente jesuitismo. Es decir, crear un entramado socio-cultural sobre el cual se sustentaría todo el estudio artístico, ya que, como es bien sabido, el arte, en este periodo como en otros tantos, nace como una respuesta a una situación social concreta, a unos intereses y a una ideología.

Este hecho hizo replantearnos la cronología del trabajo. Intentar abarcar toda la producción artística y su relación con el mundo espiritual hasta 1628 era tarea harto complicada, y escapaba a la realización de esta tesis, por lo cual decidimos buscar otra fecha clave en la que poner punto y final a nuestras pesquisas. Fue el estudio del mundo morisco el que nos dio la clave. En una historia de la sociedad valenciana del siglo XVI es imposible no prestar atención a todos los problemas surgidos en torno a este grupo social. Musulmanes obligados (de manera bastante violenta) a convertirse al cristianismo, sobre todo durante la Batalla de las Germanías (1519- 1523) y tras ella; llegaron a ser considerados un grupo conflictivo, ya

que esta conversión fue más de palabra que de hecho. Es difícil no encontrar alguna fuente ya sea política o religiosa del periodo en el que no se hable del temor a las revueltas moriscas, de los delitos de herejía o apostasía, la continuidad de sus costumbres musulmanas y la necesidad de una actuación rápida para bien asimilarlos, o bien expulsarlos, como definitivamente ocurrió en 1609. Esta fecha supone un antes y un después en la historia valenciana. Las ideas reformistas de la unidad en la fe se ven cumplidas, a pesar de que supondrá un grave crisis económica (2) que repercutirá, obviamente, en el mundo artístico. Todo ello hizo plantearnos la fecha de 1609 como fin del estudio, conclusión de un periodo de cierto esplendor pictórico y del uso del arte con unas funciones bastante concretas.

Relacionado con los moriscos estaría nuestro segundo objetivo prioritario, quizás el más osado, y a su vez novedoso, el de tratar de estudiar la relación existente entre su evangelización y la iconografía de talante cristológico que se dio en la Valencia finisecular. Debemos tener en cuenta algunos aspectos de la teología musulmana para realizar este acercamiento. Éstos no aceptaban la divinidad de Cristo, aunque sí su vertiente humana. Cristo fue, para ellos, un predicador anterior a Mahoma, hombre sabio, santo y digno de respeto, pero hombre, en definitiva. Por tanto, los predicadores debían buscar la manera de convencerles de que esto no era así, sino que es el Hijo de Dios y su culto es fundamental. Pero no sólo esto, sino también una defensa de la Virgen. Si bien los musulmanes creen en el dogma de la Inmaculada Concepción, para ellos es la madre de Jesús, para nada la Madre de Dios, siendo éste otro de los puntos donde la predicación debía prestar especial atención. Cualquier medio era poco para conseguir este fin, y el arte, como no, fue uno de las herramientas utilizadas. Son muchos los estudios que analizan el poder de las imágenes y su uso en la educación. Con el análisis conjunto de catecismos de la época, entre otras fuentes que detallaremos a continuación, se ha podido reconstruir, en parte, la metodología seguida en la instrucción morisca desde una postura cristiana y, a su vez, también musulmana (3). Por tanto, partimos de la idea de la necesidad de la reproducción artística de la figura de Cristo para este fin, pero, a su vez, de la existencia de un substrato previo, como sería la corriente cristológica de origen medieval de Eiximenis y la literatura franciscana; además de las ideas cristocéntricas erasmistas. La tradición valenciana del primero, más las ideas renovadoras del segundo a inicios del siglo XVI unidas a la necesidad instructora de los predicadores produjeron una imagen de piedad ligada a estos tres aspectos y no únicamente al factor contrarreformista como se había venido pensando hasta ahora. Por tanto, el segundo objetivo se centró en responder a diversas preguntas ¿Nos encontramos ante una iconografía creada especialmente para el adoctrinamiento morisco? ¿Si la hubo, qué recepción tuvo? ¿Fue útil? ¿Presenta algún rasgo estilístico diferenciador? ¿Hubo un arte “anti-morisco” como sí que podemos encontrar en la literatura?

Otro objetivo será estudiar aquellos pintores que han permanecido ocultos bajo el nombre de otros de mayor prestigio, los conocidos “post-joanescos” y los “pre-ribaltescos”. Si bien su técnica o formación no es la más brillante, sí que servirán para ilustrarnos la cultura valenciana, el sentir popular, las necesidades artísticas o el cambio de gusto entre los mecenas o clientes.

Así pues, podemos resumir estos tres objetivos como la búsqueda de la realización de una historia social en la que el arte será la representación visual de las nuevas formas de piedad, del sentir cotidiano, de los problemas sociales y de las reformas religiosas.

En cuanto a las fuentes consultadas, comentar que son de muy diversa índole, textos civiles y eclesiásticos, manuscritos, tratados artísticos y pedagógicos, inventarios *post mortem*, sínodos diocesanos, visitas pastorales, etc. (4).

Más difícil será definir qué metodología se sigue en la investigación. Por la tipología de trabajo que nos proponemos realizar en que se mezclan aspectos culturales, teológicos, filosóficos, artísticos, literarios, etc. se pensó que un método pluridisciplinar sería el más adecuado. El problema es que este término ha sufrido bastantes críticas por su significado bastante vago. Cuando se habla de él (o también de la multidisciplinariedad) no se alude a un relativismo o un “todo vale”, como señala Company, se trata «de una toma de conciencia metodológica verdaderamente adulta y operativa» (5). Opina que de lo que se trata es de una «ordenada interdisciplinariedad con el fin de obtener lo mejor de cada método (metodología) de trabajo y lo más sublime de cada investigación» (6). En principio podría parecer que por lo comentado hasta ahora deberíamos decantarnos hacia una historia social al uso de Hauser pero podríamos caer en el error de considerar únicamente la obra de arte como testimonio histórico más que en sí mismo, desinteresándose por su calidad o su carácter formal, que a la postre podría ser presentada como una disciplina cuyo fin sería el de auxiliar de una verdadera sociología artística. Ahora bien, el método iconográfico sólo nos servía para ciertos aspectos marginales del trabajo; y aún sería menos útil el positivista, atribucionista o formalista porque se alejan totalmente de las intenciones señaladas anteriormente.

Tras valorar todas las posibilidades se consideró que la mejor opción era la de utilizar en cada caso la metodología que más nos convenía para llegar a buen puerto: más cercana a la sociología o a la historia social cuando se analizara la repercusión de la sociedad en el arte y viceversa; o más iconográfica o formalista cuando se haga un análisis detallado de la obra en sí. Ya que lo que verdaderamente importante en toda disciplina científica nos parece que es la capacidad de ordenar y colocar correctamente todos los ladrillos de un determinado edificio o proceso investigador. Los diversos métodos (y el conocimiento de los mismos) además de las fuentes de estudio son mis ladrillos, ahora lo que verdaderamente importa es crear esos cimientos sólidos y de base científica.

Ahora bien, ¿qué aporta esta investigación al mundo de la historia y, más en concreto, de la Historia del Arte? Tras el estudio de las fuentes citadas, hemos podido comprobar como obispo tras obispo las preocupaciones se repiten. La reforma del clero, el mal estado doctrinal de la diócesis, no sólo desde el punto de vista de los problemas internos con la minoría morisca no asimilada, sino con la ignorancia por parte de los “cristianos nuevos” e incluso de los párrocos, de muchos de los dogmas de la cristiandad; son las máximas preocupaciones del momento. Siempre se ha remarcado en este periodo la gran amenaza luterana como principal motor de revoluciones sociales, idea, que si bien es cierta, debemos relativizarla dependiendo del territorio en el que focalicemos la investigación. No podemos negar que Felipe II vivió bajo el temor de la incursión de ideas protestantes, de ahí que el propio monarca tratara de crear unas barreras en la zona catalana, más cercana al lugar del problema, para intentar detener el avance de dicha ideología (7). En Valencia, tal y como estudió García Cárcel (8), no podemos encontrar grandes procesos inquisitoriales que determinen que dicho temor era palpable, más bien comprobamos cierta identificación de luteranismo con erasmismo; hechos que deben llevarnos a la conclusión de que el arte no puede ser

considerado sólo una herramienta de lucha contra el posible protestantismo, sino también «algo más», un elemento adoctrinador, tanto para la minoría morisca como para el pueblo iletrado, la inestabilidad social es tal, que debemos considerar que el problema debe tener un enfoque poliédrico.

Por ello, pensamos que debíamos atender a un nuevo factor, como se señaló, el musulmán. Cada Concilio, Sínodo o dietario analizado demuestra una creciente preocupación por la asimilación del “marginado”, “hereje” o “apóstata”. La proliferación de catecismos, incluso algunos bilingües, como el editado por Ribera, con texto de Martín Pérez de Ayala, sería otro gran ejemplo. Los valencianos tenían miedo, temor a aquellos habitantes que habían sido obligados a convertirse a punta de espada y que no cambiaban sus ritos, que mantenían contacto con turcos que podrían realizar incursiones de piratería en las costas, que incluso mantenían presuntas relaciones con protestantes franceses. En nuestro trabajo hemos tratado de estudiar cómo se utilizó el arte en Valencia. Al igual que sucede en territorios con problemática similar, como Granada (9), conservamos documentos que certifican la obligación, por parte de los obispos, de poseer en casa pinturas o cruces. Por ejemplo, el obispo de Segorbe, Feliciano Figueroa, en las *Constituciones de los nuevamente convertidos* de su diócesis impone que se «tengan una cruz e imágenes de santos, en sus aposentos, todo el año, con mucha decencia y veneración» (10). De hecho, don Gerónimo de Corella recomienda un control por parte del predicador de este hecho (11). Tanto es así, que historiadores como Tuller (12), consideran que un hecho fundamental para ratificar que la catequesis fue efectiva, es el de la asimilación de la imagen por parte del musulmán, ya que su religión era totalmente iconoclasta. Felipe Pereda (13) ha demostrado, para el caso judío, como tras las obligaciones impuestas por los distintos obispos de Granada de tener imágenes en casa y el férreo control inquisitorial al que se vieron sometidos, éstos compraron algunas de ellas para decorar sus casas y evitar caer en sospechas. En nuestra investigación tratamos de buscar si en el caso morisco valenciano ocurre lo mismo, lo cual justificaría un estudio detallado del arte y daría pleno valor a las tesis que planteamos de un arte no sólo “anti-protestantes” sino también “pro-morisco” (14).

Otro tema importante que intentamos demostrar es el uso en la educación del pueblo cristiano. Nos estamos centrando en el caso de la didáctica jesuita, con la creación de Colegios como el de San Sebastián en Gandía (1545). Sabemos que para ellos, el arte era un medio fundamental para la aprehensión de nuevos dogmas o reafirmación de los ya existentes (15). Arte y palabra iban de la mano. Desde el concepto tradicional de *Biblia Pauperum* gregoriano hasta el Concilio de Trento (16), han sido numerosos los estudios que ratifican este fin. En el caso jesuítico, tenemos constancia de cómo San Francisco de Borja, desde su cargo en el generalato romano, recomienda a los predicadores que lleven una imagen de Santa María la Mayor en su predicación (17). De hecho, sabemos que al Colegio de Gandia fue enviada una de ellas en 1597, si bien en este caso se cree que fue puesta en uno de los altares, aunque allí mismo podría tener un papel similar evangelizador. Así lo cuenta Álvarez en su *Historia de la Provincia de Aragón*: «El P. Joseph de Villegas desde Nápoles mejoró notablemente la librería con muchos libros de todas facultades, de buenas impresiones y bien encuadernados, [...] La sacristía con muchos y vistosos ornamentos de varias telas y colores. La Iglesia, porque embió un hermoso retablo para el altar mayor apreciado en mil escudos, y el año 97 vino por el verano a Gandia, y hizo pintar el techo de la Capilla mayor que era de madera, y que se hiciese de boveda, y para el día de los Apostoles S. Pedro y S. Pablo se puso el retablo en su lugar. Hizo assi mismo una

*capilla de nuevo para collocar la imagen de Nuestra Señora la Mayor que también habia embiado desde Italla, y assí se collocó» (18).*

Aunque estamos totalmente seguros de la utilización de las imágenes con este fin y del uso del arte no como defensa, sino como ataque, y a pesar de los ejemplos aportados a modo de síntesis, también debemos exponer algunas dudas que se nos plantean. No se ha conservado ningún contrato de obra que haga referencia a que una pintura se hiciera con este fin, se dedican a hablar de la iconografía que debía pintarse, pero no la finalidad, hecho que no debería extrañarnos, ya que habitualmente no se suele incluir. Otro problema sería el del estado económico de las rectorías. Como se ha señalado, estaban en su mayoría arruinadas, si así fuera, los rectores en lugar de gastar el dinero en arte, lo harían servir para su propio provecho, cobrar ese sueldo del que se hacían merecedores al realizar tan difícil tarea. De todas maneras, también se debe señalar que con el dinero obtenido de la venta de bienes de las antiguas mezquitas se podría haber paliado este déficit económico, o en otros casos, como el del Colegio de Gandía, se desviaron fondos de la Rectoría de Denia en la edificación y decoración del mismo. Estos serían los únicos problemas encontrados, la respuesta esperamos darla en breve, habría que conocer hasta qué punto consideraban al arte como necesario para el adoctrinamiento. La solución se encontrará haciendo un estudio de las cuentas de cada rectoría, objetivo que trataremos en futuras investigaciones. De todos modos debe de considerarse esta posibilidad como la más plausible. Como señaló el Zuriaga Senent dentro del ciclo de conferencias sobre Arte y Contrarreforma, celebradas en la Universidad de Barcelona en el 2007, en el caso valenciano, el peligro estaba dentro, era más el musulmán que el protestante, pudiéndose justificar, por ello, la posible implicación del arte en este proceso.

A grandes rasgos, éstos son los objetivos, estructura y metodología de la investigación que llevamos a cabo, nuestra intención es dar una nueva visión del arte del siglo XVI y XVII partiendo de un estudio de las fuentes y de los problemas internos, y dejando de lado las visiones generalistas que hasta el momento, en la mayor parte de los casos, han primado sobre este aspecto.



## Notas

1. MARTÍNEZ–BURGOS GARCÍA, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia en el siglo XVI español*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, p. 281.
2. Gran cantidad de historiadores de la Edad Moderna defienden este corte o cesura que provoca la expulsión morisca. Uno de los más destacados es Seguí Cantos que arguye que «la expulsión de los moriscos en 1609, cierra en muchos aspectos una época que arranca de los años del Medioevo con la persecución contra los judíos y la situación en general, de las minorías disidentes religiosas en el solar hispánico; después de dicha fecha ya ningún colectivo volvería a constituir un peligro político y religioso a la vez, de la envergadura que lo había sido la cuestión judía o morisca. En estos mismos años se había dado asimismo, pasos de gigante en la cuestión del orden público, tan descontrolado desde los años ochenta especialmente». SEGUÍ CANTOS, J.: *Poder político, Iglesia y cultura en Valencia (1545- 1611)*, Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 1990.
3. Destacan los trabajos de Mikel de Epalza para mostrarnos la otra cara de la moneda, una historia de la cultura musulmana vista desde ellos mismos. Quizás la obra que más nos interese sea la de: *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI- XVII)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999.
4. Para ver la relación de fuentes y su estudio, utilizadas en la realización de la tesis véase: FRANCO LLOPIS, Borja: *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*, Lleida-Valencia, Edicions de la Universitat de Lleida i el Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2008, págs. 21-42.
5. COMPANY CLIMENT, Ximo: “Teoría y concepto del Arte Moderno. Reflexiones sobre la Historia del Arte”, en *Ars Longa*, Números 14- 15. 2006. (págs. 73- 87). p. 75.
6. *Ibidem*. p. 75. Esta afirmación es compartida por Marías que señala esta combinación de métodos de utilidad porque «si somos conscientes de que los objetos artísticos emanan de una sociedad, y que no sólo pertenecen al mundo de nuestros objetos contemporáneos –en cuanto que está con nosotros en el presente-, uno de los puntos básicos de nuestra instalación historiográfica debería ser la constatación de que hemos de habérmolas con una especie muy particular de objetos. Y que, desde un punto de vista metodológico, necesitamos tanto del apoyo de las propuestas de la teoría visual como, algo que con frecuencia olvidamos, aquéllas que proceden de la historiología, en términos de una renovada teoría histórico/social». MARÍAS, Fernando, *Teoría del arte II*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 152.
7. Para un estudio detallado véase: FERNANDEZ TERRICABRAS, Ignacio: “Catalunya, frontera d’Heretges. Reformes monàstiques i reorganització dels recursos eclesiàstics catalans per Felip II”, en *Pedralbes. Revista de Historia Moderna*, número 18 (1), 1998, págs. 547-556; o también, del mismo autor: *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

8. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Herejía y sociedad en el siglo XVI: La Inquisición en Valencia. 1530-1609*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.
9. El uso del arte en la predicación de los moriscos granadinos ha sido estudiado en: PEREDA, Felipe: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.
10. Cfr. SABORIT BADENES, P.: “El obispo Figueroa y la evangelización de los moriscos”, en *Anales Valentinus. Revista de filosofía y teología*, número 44, 1996. págs. 430 y ss.
11. «Y para que todo se execute bien, será necesario que después de la predicación se señale bastante número de visitadores, los cuales muy a menudo deb buelta por los lugares de los Moriscos [...] y que con amor vean sus cosas y les acostumbren a poner imágenes en ellas y les den algunas limosnas, y los junten a menudo en las iglesias para enseñarles los misterios de nuestra sancta fee». “Advertimientos de Don Gerónimo de Corella a los pareceres de la junta eclesiástica nombrada por Felipe II para examinar la cuestión de la comunidad morisca. 4 Diciembre de 1581”, en ZAYAS, R. de: *Les Morisques et le racisme d’Etat*, Paris, La Différence, 1992.
12. «The commandments of the Church were to be taught and the followed with detailed explanations from the twentieth chapter of Exodus. Also the use of images was explained for the Moriscos in order that they might venerate what was represented. Many Christian priest saw the veneration of the saints as the last hurdle for a complete acceptance of Catholicism because this was anathema in Islam». TULLER, J. B.: *Good and Faithful Christians: Moriscos and Catholicism in Early Modern Spain*, Arbor, Columbia University, 1997.
13. PEREDA, F. (2007) op. cit., págs. 53 y ss.
14. Este planteamiento de hipótesis sobre la iconografía trentina o la protestante, así como el estudio de diversos casos se puede encontrar en el texto, en imprenta, que presentamos en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática (Gandía, 2007), bajo el título: “¿Iconografía trentina o adoctrinamiento a los moriscos? El caso valenciano en el siglo XVI.”
15. «Ignazio dovette intuire che, se voleva conquistare ‘tutto l’uomo’, doveva contare sulla forza delle belle arti. La spiritualità ignaziana diventò così coerente con la stima e la pratica dell’arte creativa che, dai pianto della sensibilità, ci eleva alla contemplazione spirituale». PLAZAOLA ARTOLA, J.: “Introducción”, en SALE, G. (Coord.): *Ignacio e l’arte dei Gesuiti*, Milano, Editoriale Jaca Book Spa. 2003.
16. Por citar un ejemplo, de los múltiples posibles, adjuntamos el texto de Paolo Prodi sobre la didáctica del arte y el Concilio de Trento: «L’influsso del concilio sull’arte sacra non viene visto solo nel decreto sulle immagini della XXV sessione, ma in tutto il movimento teologico e spirituale che dallo stesso concilio di Trento ha origine: dalle definizioni dogmatiche sui sacramenti –ed in particolare sull’Eucarestia- sulla giustificazione, sul valore meritorio delle opere al innovamento della liturgia, della pietà popolare al movimento di espansione missionaria. Questo mutamento, nel quale però, secondo lo Schreiber, sono conservati gli elementi fondamentali della pietà medievale, è considerato in particolare nella evoluzione post-tridentina delle confraternite laicali: illuminante, ad esempio, e degno di essere approfondito per una maggior comprensione dell’aspetto didattico educativo dell’arte tridentina, è l’accento alla diffusione delle confraternite della dottrina cristiana». PRODI,

Paolo: “Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica, en *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, Volumen IV, 1965 (págs. 123- 212), págs. 137- 138.

17. «*Francesco Borgia volle anche che copie delle Vergine Salus Populi Romani di Santa Maria Maggiore fossero portate dai missionari gesuiti in tutto il mondo*». PFEIFFER, H.: “L'iconografia, en SALE, G. (Coord.): *Ignacio e l'arte dei Gesuiti*. Milano, Editoriale Jaca Book Spa, 2003 (págs. 170- 206) p. 171.

18. Arag. 29. ÁLVAREZ, G., *Historia de la Provincia de Aragón de la Compañía de Jesús*. 1600. (Archivum Romanum Societatis Iesu= ARSI)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Espacios alternativos en España

Raúl Hevia García

Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología

### **Resumen**

Esta investigación trata de las prácticas artísticas generadas al margen de los circuitos normativos y habituales del arte actual, los espacios expositivos que las acogen o en los que se desarrollan, y comprobar en qué medida cada una de estas prácticas y estos espacios son ajenos o se alejan de la norma para hacerse autónomos, alternativos y, en sí mismos, únicos, especiales y en cierta medida modélicos.

### ***Abstract***

*This investigation concerns the artistic practises generated out of the usual and normative circuits of the contemporary art, the exhibition spaces where they normally take place, and verify in which way every of these practises and spaces are located far from the regulations to became independent, alternative and themselves unique and special, and in a way even ideal.*

La comunicación que aquí se presenta parte de un proyecto de tesis doctoral que lleva como título: *Espacios paralelos. Creación, gestión y modelos de espacios artísticos alternativos en los años 80-90 del siglo XX en España*, la cual se encuentra actualmente en curso de realización, dirigida por la Catedrática de Historia del Arte Julia Barroso Villar en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

El origen de esta investigación se halla en mi interés por las prácticas artísticas generadas al margen de los circuitos normativos y habituales del arte actual, y comprobar en qué medida cada una de estas prácticas es ajena o se aleja de la norma para hacerse autónoma, alternativa y es, en sí misma, única, especial, en cierta medida ejemplificadora o modélica.

Es a partir de 1975 que van a ir apareciendo en el estado español nuevas formas de asociación artística, grupos de trabajo y espacios de encuentro o de intercambio, los cuales serán el germen de algunas prácticas creativas innovadoras, e innovadoras a su vez las formas de exhibición de esas prácticas.

De la gestión de los modelos denominados *alternativos* (y una parte sustancial de nuestro trabajo consistirá en precisar o ajustar “lo alternativo” en sus contextos histórico, económico, cultural y artístico) dependerán gran parte de las innovaciones de los diferentes lenguajes dentro de las artes plásticas en la España de los últimos veinticinco años. Serán el germen de unas estrategias de reunión, exposición y edición independientes que analizamos, siempre al margen (de espaldas o en contra) de las vías oficiales e institucionales, cuyo motor es la necesidad de promover espacios, actividades y prácticas creativas que no encontraban otra vía de salida al mercado más allá de la autogeneración y la autogestión; y también cómo a partir de estos momentos se irá creando todo un circuito propio, una plataforma de trabajo en colectivo, una red de intercambios. Se trata de definir aquí, desde la Museología, los espacios, las prácticas que en ellos se han planteado, planeando sobre los colectivos e individuos, así como sobre las obras que han generado esos desarrollos alternativos.

Los “artistas alternativos”, y en cierta medida marginales, buscan fórmulas a través de lo colectivo y de los colectivos.

Una manera de trabajar en equipo, en colaboración, una relación entre artistas que se hacen a su vez gestores de su propio trabajo generando lugares expositivos propios. Entramos en un momento en el que el artista se convierte él mismo en agente productor, co-productor, y también en gestor y comisario, el artista como generador de lugares de exposición que son a la vez salas de reunión y de trabajo unos espacios impulsores del desarrollo de los lenguajes más innovadores del momento, testigos de experimentaciones dentro de la acción, el arte público, la fotografía, el volumen, el vídeo o la performance. Debemos subrayar además cómo esto ocurre, sobre todo, en la periferia de los centros del poder artístico como eran entonces Madrid, Barcelona o Valencia.

Aquí debemos incluir una revisión de las nociones de centro y periferia, ajustando esa periferia en clave de lugar de trabajo y centro vital de innovación; una periferia entendida en múltiples sentidos, no



solamente en el geográfico, pues los espacios paralelos que se desarrollan en pleno centro de Barcelona o de Madrid son, cierta y profundamente, periféricos a los centros de poder expositivo y productivo de lo artístico de dichas ciudades.

Periferias sociales, políticas, culturales, económicas y también educativas y de edad. Ajustamos además el marco de esa periferia como lugar paralelo y marginal, en cierta medida, a la periferia como generadora de un nuevo sentido y como marco de nuevas relaciones entre el arte y el público.

El espacio “alternativo” como núcleo energético generará una manera de asociación que replantea la figura del autor y del trabajo en equipo, colectivo e individual, dando ejemplos diferentes de planteamientos nuevos de afrontar la creación, el autoencargo y el intercambio, nacional e internacional (1), trayendo a España modelos de trabajo extranjeros, creaciones y nombres propios fuera del circuito cultural ortodoxo. Unos “nuevos comportamientos” (en palabras de Marchán Fiz) un nuevo programa paralelo, que se conjuga y convive con los modelos de exposición tradicional en la España de las autonomías.

*Espacios paralelos* de los que resaltamos nombres como: Espacio P en Madrid, Mestizo en Murcia, Espacio Abisal en Bilbao, Trasforma en Vitoria, A Ua Crag en Aranda de Duero, Brutto en Oviedo, Estrujenbank en Madrid o Las Charmas en Bilbao. (il. 1; il. 2).

Nuestra investigación tratará de plantear cuáles son los límites de lo alternativo entendido como “paralelo” (2) dentro de la Historia del Arte a finales del siglo XX. Y lo paralelo como aquello que no está dentro de la cultura oficial y que surge así de los diferentes colectivos sociales (todas las formas posibles de colectivos, cada uno atendiendo a una casuística particular, cultural y social), sus finalidades, no siempre artísticas, y de las personas individuales vinculadas a los mismos, así como las obras que estos han producido en el citado periodo.

Formas abiertas, espacios abiertos, realidades abiertas a la experimentación, fundamentan su naturaleza en la osadía de cierta inexperiencia y mucha rebeldía frente a la *norma* y lo normal en el sistema del arte que en ese momento empieza a cuajar. Lo *alternativo* enfrentado a la *norma* y su posterior absorción (entendida, en cierta medida, como pérdida de intensidad) por el mismo sistema que tenían enfrente y al que denostaban. La mayoría de los espacios que estamos tratando se caracterizan por una vida relativamente corta, debido al siempre insuficiente capital con el que cuentan, una cierta naturaleza efímera ya de base.

Quien dice prácticas artísticas, dice también público; estas nuevas formas de reunión alternativa, dan pie a un nuevo público, dentro de esa nueva sociedad que se acerca a la cultura en el periodo democrático, la cual atiende a estas innovaciones de la recepción de lo plástico de muy diversas maneras. El público y también la crítica tomará cierta familiaridad con esas nuevas prácticas entendiéndolas como lo diferente o lo *moderno*, y alejadas en cierta medida del concepto de “lo habitual” asociado a la pintura bajo la forma más conservadora del óleo sobre lienzo. Estas continuas muestras de “acción juvenil”, en grupo, serán puestas a disposición pública sobre todo gracias a la prensa, que relata sus actividades con asombro y cierta admiración ante una extravagancia que no siempre sabe medir en sus crónicas. La prensa será un aliado de este nuevo espacio, dando carta de naturaleza y visibilidad a esas “excentricidades” de unos jóvenes que en

muy poco tiempo engrosarán las listas de las concejalías de cultura y juventud de los ayuntamientos, y los catálogos de las direcciones generales de cultura provinciales, sobreviviendo, bien que mal, como grupo sólido, pero perdiendo poco a poco su intensidad, su actividad, sus horizontes o sus osadías gracias a las subvenciones públicas de las que se hacen, muchas veces, dependientes.

Se trata de estudiar el espacio paralelo como lugar donde sucede cierto cambio generacional, y donde asistimos a una renovación de la idea de lugar o centro expositivo (cercano en buena medida a lo juvenil, asociado a los recién licenciados en Bellas Artes, en algunos casos), antes de los nuevos centros de arte contemporáneo, hoy protagonistas absolutos de la creación y la construcción de sentido. Describir la identidad del centro, y la renovación de los conceptos de centro y periferia, y las interrelaciones entre ambos. Plantear la ubicación de ambos conceptos dentro del mapa artístico.

Para ello se pretende:

- Localizar y clasificar cada uno de los espacios alternativos que han existido durante el periodo estudiado.
- Acotar y definir lo alternativo dentro de las artes plásticas.
- Contextualizar los espacios, los artistas y grupos de artistas que se encuentran vinculados con ellos, así como las prácticas colaborativas.
- Reconocer las distintas tendencias plásticas que se han desarrollado a consecuencia de sus formaciones.
- Aportar nuevos materiales al estudio de la museología en España.
- Describir un estado de la cuestión.

### Objetivo

El objetivo de la investigación es el catálogo de todos los espacios y el análisis de cada uno dentro de su contexto social, artístico y político. Asimismo especificar su autonomía y significar su protagonismo.

Situar en el mapa del arte contemporáneo las actitudes alternativas con su peso, solidez, variedad y seriedad, así como la importancia que adquieren para el desarrollo de prácticas artísticas fundamentales, en el ámbito cronológico que va desde el inicio de la democracia hasta el advenimiento de la era Internet y sus nuevas estrategias sociales de encuentro, es decir, el último cuarto del siglo XX. Entender el espacio común como lugar de muestra del trabajo y el espacio de lo común como lugar de autogestión, encuentro e intercambios.

## Metodología

- Fuentes orales: realización de entrevistas individualizadas a los miembros de los colectivos que han conformado los espacios.
- Vaciado de fuentes documentales de cada uno de los espacios, documentos inéditos la mayoría procedentes de los propios lugares de trabajo o asociados a su labor.
- Fuentes hemerográficas, prensa nacional y regional, revistas de distintos ámbitos, artísticos y culturales.
- Fuentes bibliográficas.
- Trabajo de campo: conocer físicamente cada espacio, o lo que queda de ellos, y documentalmente a través de planos, toma de fotografías y grabación de fuentes orales.
- Elaboración de fichas catalográficas donde se recoge toda la información pormenorizada.

(il. 3.)

## Notas

1. En la medida de sus posibilidades, algunos espacios conocerán la realidad de otros lugares alternativos en Europa y realizarán intercambios de distinta índole con ellos, bien enseñando allí los trabajos realizados aquí y/o viceversa, o bien a través de intercambios de artistas, con proyectos docentes y de intervenciones. Sirvan de ejemplo los llevados a cabo por el grupo A Ua Crag de Aranda de Duero, Burgos, y los colectivos *Le Génie de la Bastilla*, París, 1990, o el holandés *Kunst & Complex*, en Rotterdam, 1993.
2. El término “paralelo” lo hemos tomado prestado de Claudia Giannetti, y lo usamos como el más ajustado para precisar todas aquellas ideas que bien se podrían encuadrar, en muchos casos, dentro de lo alternativo o de lo independiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- CRIMP, Douglas: “De vuelta al museo sin paredes”, en *Arena*, nº 1, Madrid, 1989, págs. 61-66.
- CERECEDA, Miguel: *Problemas del arte contemporáneo. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones*, Murcia, Cendeac, 2006.
- DELEUZE, Giles & GUATTARI, Félix: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pré-textos, 1997.
- GARCÍA CORTÉS, J.M.: “Centros de arte contemporáneo: entre el discurso y la banalidad”, en *Nuevos espacios de producción cultural. Museos y centros de arte en España, 2000-2005*, Las Palmas de Gran Canaria, Gas Editions, 2006, págs. 13- 35.
- GIANNETTI, Claudia. “Proyectos colectivos-espacios experimentales” en *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*, Vitoira, Trasforma, 1997, p. 16.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M<sup>a</sup> D.: *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.
- LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro (coord.): *Espacios de Arte Contemporáneo. Generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN: *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1994.
- RIBALTA, JORGE (Ed.): *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

## Ilustraciones



1. A UA CRAG: *Interior de la nave taller*, 1990, Aranda de Duero, Burgos.



2. ESPACIO ABISAL: *Sala principal*, ubicación actual en la calle Hernani, 2006, Bilbao.



**Estrujenbank**  
Hojalatería y pintura en general

Le invita a la inauguración  
de su sala de exposiciones  
el día 25 de Mayo  
de 8 a 10 de la noche

CON  
LA EXPOSICION TITULADA

**Callos de la Casa**

En la que participan:  
CARMELO JUANIS  
E.M.P.R.E.S.A.  
GONZALO CAO  
LIBRES PARA SIEMPRE  
MARIANO BLAZQUEZ

Del 25 de Mayo al 30 de Junio  
Horario: Viernes, 5—10 .  
Sabados, 11—2 y 5—10

SALA DE EXPOSICIONES  
**ESTRUJENBANK**  
Paseo de las Delicias 143, bajo  
Tel.: 239 01 69

3. ESTRUJENBANK: *Invitación de exposición*, 1990, Madrid.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Nemesio Sobrevila y Sabino Micón, y su significación en el cine español de su época (1920-1930)

Izaskun Indacoechea Oyarzun

Universitat de Barcelona, becaria predoctoral para la formación de investigadores del Gobierno Vasco

### **Grupos de investigación**

Laboratori d'Investigació Audiovisual (Laia)

### **Líneas de investigación**

Recuperación e Identificación del Patrimonio e Identificación y Catalogación de Cine Español

### **Equipo Investigador**

Palmira González, José Enrique Monterde Lozoya, José Carlos Suárez Fernández, Josep Lluís i Falcó, Oriol Bosch i Bausà, María Badia i Busquets, Ruth Fontelles Coderch, Javier Muñoz Felipe, María del Pilar Mendoza Egea, Pedro Nogales Cárdenas, José Luis Rubio Munt, Luisa Suárez Carmona, Sònia Felip, Ana Rodríguez.

### **Título de tesis (o proyecto)**

Nemesio Sobrevila y Sabino Micón, y su significación en el cine español de su época (1920-1930)

### **Director de la tesis (o proyecto)**

Dra. Palmira González López

## Tipología de la investigación

Se trata de una investigación que analiza la filmografía de dos cineastas, en concreto sus experimentaciones vanguardistas, con el objetivo de situar y entender la trascendencia de su trabajo en el marco de la historia cinematográfica española. Para establecer el alcance de los autores y sus películas en el momento de su creación, se ha recurrido a la prensa escrita de la época, a los archivos de censura, a manuscritos de los autores y a los libros que recogen las vicisitudes de la producción.

El tema sobre el que versa mi tesis doctoral es la obra artística de los cineastas bilbaínos Nemesio Sobrevila y Sabino A. Micón, exponentes de una breve, pero no por ello menos interesante, etapa de cine vanguardista. Para ello, se pone especial énfasis en la búsqueda, en la puesta en orden y valoración de todos los datos hallados acerca de estos autores.

Conscientes de la importancia de la contextualización del trabajo y buscando un enfoque que englobe la producción de ambos realizadores, se estudia la vida cultural vizcaína de la década de 1920, así como el panorama tanto cinematográfico como teatral de Madrid. Con ello se pretende comprender el contexto en el que empezaron a trabajar, pues fue en estos ámbitos locales donde Nemesio Sobrevila y Sabino Micón desarrollaron lo más destacado de su obra.

A pesar de no haber encontrado pruebas de colaboraciones significativas en común (exceptuando algunas contribuciones puntuales, como el trabajo de ambos en la organización del I Congreso Español de Cinematografía y del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía), sí que es importante la participación activa de entrambos en el mundo cultural de su entorno, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino también en el teatral, tanto en el País Vasco como en Madrid. De esta manera, si la carrera de Sobrevila y Micón se puede calificar de paralela, el camino seguido sería más bien divergente, pues ya en la posguerra, mientras el primero acabó exiliado a causa de su trabajo durante la Guerra Civil para el Gobierno Vasco, el segundo realizó numerosos documentales producidos por el Ministerio del Ejército de la España de Franco. Precisamente, este hecho es también ilustrativo de otras trayectorias condicionadas por la guerra.

Por otro lado, reafirmando esta falta de colaboración, consta que entre los diferentes artistas de vanguardia hubo también conciencia de la necesidad de aproximarse entre ellos, y uno de los intentos de esta búsqueda de cohesión fue el congreso de La Sarraz (Suiza) en 1929, celebrado con la intención, entre otras, de aglutinar y comparar el trabajo de los artistas allí presentados. En cuanto a la presencia española y su peso en el ámbito internacional, se sabe que Ernesto Giménez Caballero fue quien acudió a la cita, pero a pesar de que Micón afirme que su *Historia de un duro* fue elegida como exponente de cine de vanguardia español para un Congreso Internacional, no se han hallado pruebas de que se tratase del mismo congreso. Así pues, una de las metas del trabajo aquí presentado es analizar tanto el flujo de ideas de Europa a España, como la carencia de él.

A pesar de la importancia para el trabajo del punto de relación de Sobrevila-Micón con las vanguardias cinematográficas, no se pretende realizar un resumen específico sobre las vanguardias cinematográficas

en Europa, ya que una exposición así desbordaría el proyecto, y por otra parte, ya se encuentra muy bien elaborada en otros trabajos publicados por especialistas. Para ceñirme al carácter investigador de mi trabajo, lo que se pretende hacer es buscar constantes referencias que vinculen sus obras con las cinematografías españolas y las más influyentes de Europa y EEUU por aquellas fechas.

## Período cronológico

1920-1940

## Objetivos

Antes que nada, queremos interpretar la singular obra vanguardista de estos dos cineastas en una época en que en España la vanguardia entra con fuerza en las artes plásticas, pero no tanto en el ámbito cinematográfico. Se intenta constatar si la aportación de estos cineastas al cine vanguardista responde a una necesidad conjunta de la comunidad cultural del momento, relacionada con elementos como el movimiento Ultraísta, la revista cultural *La Gaceta Literaria*, etc.

Se quiere determinar la significación de estos autores en el conjunto de la cultura y el mundo del espectáculo en España y en el País Vasco, para lo que se analiza lo que ocurría en aquel período tanto en el mundo teatral como en el literario. Se trata de examinar si su experimentación vanguardista fue simplemente un hecho anecdótico o si corresponde a un propósito y a una inquietud bien definida. Sin embargo, el peso del trabajo no recae principalmente en el hipotético vanguardismo de estos autores, sino en la significación general de tipo cultural-cinematográfico que tuvieron en la cinematografía vasca y española de los años 20 y 30. Mantengo que estos directores estuvieron en contacto con las vanguardias artísticas de su época y participaron de sus propósitos renovadores, asumiendo de manera ecléctica algunos rasgos de ellas, por lo que trataré de demostrar cuáles fueron y en qué medida participaron de ellos. Insisto en que para mi trabajo es muy importante examinar los lazos que unen a los autores que estudio con las tendencias del cine de su época. De hecho, se está realizando una comparación formal de las películas de estos directores con obras de la misma época, pero pertenecientes a otros países.

Por otro lado, con este trabajo se busca detallar una filmografía a menudo desconocida, dada la laguna existente en lo referente a muchos de nuestros cineastas, aún por estudiar. Para ello, se han recopilado datos de diferentes fuentes y, aun centrándose el grueso del trabajo en el período comprendido entre 1920 y 1930, se pretende dar la importancia que se merece a la filmografía de ambos autores en años posteriores, por lo que se ha detallado, por ejemplo, la producción cinematográfica promovida por el Gobierno Vasco durante la guerra civil española, periodo en el que Sobrevila realiza uno de sus documentales más conocidos, así como los abundantes documentales realizados por Micón en la década de los años 40.

Finalmente, otro de los objetivos significativos de esta investigación sería establecer e interpretar el alcance de estos trabajos basándonos en la recepción crítica de los mismos.

## **Metodología**

En tanto que la investigación toma como punto de partida dos filmografías concretas, se acomoda a las herramientas propias de las investigaciones históricas en las que el estudio de documentos es determinante a la hora de explicar unos acontecimientos más globales, a través de la reconstrucción de fragmentos muchas veces desconocidos. La importancia radica en la puesta en relación y el establecimiento de hipótesis inferenciales que brindan la posibilidad de explicar un tema. En este caso, partiendo de dos filmografías, se abarca un periodo y una geografía más amplia. Es decir, partiendo de unos hechos y documentos puntuales, la investigación se amplía hasta llegar a un ámbito cultural propio de una década y contextualizar en él la filmografía de los autores estudiados, utilizando una perspectiva interdisciplinaria en la que hay espacio para diferentes aspectos culturales. Sin embargo, siendo conscientes de la limitación de la investigación, no se ha pretendido ofrecer un estudio profundo de toda la década –con las diferentes disciplinas que eso conlleva-, sino, más bien una visión panorámica del ámbito cultural de la época analizada, haciendo hincapié y ahondando en todos aquellos puntos que han servido como hilo conductor del trabajo.

En cuanto a la filmografía, para su análisis se ha recurrido a un punto de vista sincrónico, pues se presentan los procesos comparándolos con distintos ámbitos y no tanto en su evolución histórica.

## **Aportaciones de la investigación**

Una de las aportaciones principales de la investigación sería la de ofrecer una visión global e interdisciplinaria del mundo cultural propio de los años 20 y focalizarlo a través de la producción cinematográfica española de la época. Asimismo, se quiere sintetizar el brillante momento cultural y político en el que vivía sumergido el País Vasco, sobre todo Bilbao, y cómo influyó todo ello en la vida artística de la ciudad. También en esta aproximación se habla del panorama del espectáculo de Madrid, pues fue aquí donde Nemesio Sobrevila y Sabino Micón desarrollaron el grueso de su obra.

En un segundo apartado, la investigación se centra en sendas biografías sobre los cineastas, en las que cobra una importancia relevante las respectivas filmografías y el profundo análisis de ellas. Por otro lado, siguiendo una visión historicista, queremos proporcionar una filmografía detallada de ambos autores, independientemente del periodo de su realización, con un profundo análisis de sus películas y añadiendo datos no publicados hasta el momento. Para ello se han revisado numerosos archivos y se ha recurrido a abundante prensa diaria, con el objetivo de encontrar datos que arrojasen luz a la trayectoria de estos dos cineastas.

Por último, querríamos ampliar y aportar nuevas perspectivas sobre la bibliografía concreta existente de estos autores, verdaderamente escasa en el momento de comenzar esta investigación.



## Fuentes primarias

Aparte de las fuentes primarias, como las propias películas, guiones y documentos manuscritos de los directores estudiados, las fuentes principales de la investigación han sido las publicaciones periódicas, documentos imprescindibles tanto por la participación de Micón en alguno de ellos, como por el testimonio de la época que ofrecen, obteniendo cierta relevancia las críticas cinematográficas. Estas han sido las principales publicaciones periódicas consultadas: *El Imparcial*, *La Vanguardia*, *ABC*, *Ahora*, *El Liberal*, *El día gráfico*, *El Sol*, *Popular Film*, *La Gaceta Literaria*, *Arte y Cinematografía*, *La Pantalla*, *El Cine*, *El Nuevo Mundo* y *Fotos*.

Asimismo, han sido de gran ayuda los expedientes de censura y los documentos manuscritos pertenecientes al Gobierno Vasco durante la guerra civil española, dada la gran cantidad de datos que aportan. Los primeros fueron encontrados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y los segundos en el Archivo del Nacionalismo, Fundación Sabino Arana, de Artea.

En cuanto a los centros de estudio, a la hora de consultar estos documentos, se ha acudido a los siguientes archivos y bibliotecas: Biblioteca de la Diputación de Vizcaya, Filmoteca Vasca, Biblioteca de la Filmoteca de Cataluña, Biblioteca de Cataluña, Biblioteca de la Ciutat de Barcelona, Biblioteca de Filmoteca Española, Biblioteca Nacional y Biblioteca Butler de la Universidad de Columbia, en Nueva York.

Para acabar, querría resaltar la gran ayuda que supusieron para la profundización de mi estudio las entrevistas orales realizadas a la familia Sobrevila, residentes en Venezuela, ya que amablemente han ofrecido su tiempo y su memoria para mi trabajo.

## Principales fuentes secundarias

- 1 AAVV.: *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Alcalá de Henares (etc.), Madrid, 1996.
- 2 BONET, E.; PALACIO, M.: *Práctica filmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- 3 DE PABLO, S.: *El cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Cuadernos de Sancho El Sabio, Vitoria-Gastéiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 1998.
- 4 FERNÁNDEZ COLORADO, L.: *Nemesio Sobrevila o el enigma sin fin: a propósito del film "Las maravillosas curas del doctor Asuero"*, San Sebastián, Euskadiko Filmategia, Filmoteca Española, 1994.
- 5 GONZÁLEZ LÓPEZ, P., CÁNOVAS BELCHÍ, J.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Volumen F2, Madrid, Filmoteca Española, Ministerio de Cultura, 1993.
- 6 GUBERN, R.: *Proyector de Luna. Generación 27 y el cine. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1999.
- 7 LARSON, S.; WOODS, E., (Ed.): *Visualizing Spanish Modernity*, Oxford, Berg, 2005.
- 8 LÁZARO REBOLL, A.; WILLIS, A. (coord.): *Spanish popular cinema, Inside popular film*, New York, Manchester University Press, Manchester, 2004.
- 9 PUYAL, A.: *Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

10 REY REGUILLOS, A.: *El cine español de los años veinte, una identidad negada*, Valencia, Episteme, 1998.

11 SÁNCHEZ SALAS, D.: *Historias de luz y de papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 2007.

### Palabras clave

1 Sobrevila

2 Micón

3 Cine

4 Década 1920

5 Vanguardia



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Sobre la escultura gòtica de Mallorca (1)

Antònia Juan Vicens

Universitat de les Illes Balears

### Resumen

La escultura gòtica mallorquina, concretamente aquella aplicada a la arquitectura, y los talleres que la trabajaban constituyen un campo prácticamente inédito. El proyecto de tesis presentado pretende dar a conocer dichos talleres de *lapiscidae* y realizar una catalogación y un análisis de las obras de escultura arquitectónica conservadas entre finales del siglo XIV y principios del XVI.

### Abstract

The Majorquinian Gothic Sculpture is a bad known research topic, mostly concerning to the architectural sculpture and its workshops and artists. This project of thesis deals with those *lapiscidae* workshops and proposes a catalogue of them and the analysis of the preserved architectural sculpture from the end of the 14<sup>th</sup> to the beginning of the 16<sup>th</sup> century.

## Introducción

En el panorama mallorquín los estudios sobre escultura gótica presentan un estado poco avanzado. Un análisis historiográfico exhaustivo constatará como ésta y sus artífices han recibido mayoritariamente un tratamiento desigual, parcial y fragmentario. Los investigadores e historiadores del arte han dirigido sus esfuerzos hacia la interpretación de otras manifestaciones artísticas como por ejemplo la arquitectura y la pintura otorgando a la escultura un papel secundario. A ello se le añade el handicap que buena parte de la escultura en piedra conservada se encuentra aplicada a edificios religiosos y civiles, debido a esto, tradicionalmente, no se le ha conferido autonomía propia, y se la ha tratado como un subapartado de la arquitectura de la que formaba parte.

Las principales aportaciones que se han sucedido en este campo han sido las transcripciones documentales, mientras que la catalogación sistemática de obras y repertorios iconográficos, juntamente con los estudios estilísticos, se han abordado de forma más limitada, sin comentar que no ha habido ningún intento serio para incluir ni otorgar a la producción mallorquina el lugar que le corresponde en el panorama estatal y europeo.

La hasta ahora inexistencia de proyectos de investigación en el marco de los cuales se pudieran desarrollar tesis doctorales que siguieran alguna de las líneas de investigación propuestas por aquél, también ha dificultado que se continuase profundizando y avanzando en este campo. Además, el hecho de que tampoco se hayan dado iniciativas particulares ni estudios de conjunto que la trataran como objeto de análisis, ha ocasionado como resultado que sólo se sucedieran aproximaciones a períodos concretos y que las contribuciones fuesen parciales.

Sin embargo, no deben obviarse aportaciones tan destacadas dentro de la historiografía como la de Gabriel Alomar (2) -obra en la que se analiza la figura y producción artística de Guillem Sagrera y que aún no ha sido superada-, el capítulo sobre la escultura de la catedral de Gabriel Llopart y Joana Maria Palou (3), el catálogo de la exposición Mallorca Gótica (4) o la monografía sobre la Lonja (5).

No obstante, por lo que a aportaciones se refiere, los investigadores se han centrado principalmente en la figura de Guillem Sagrera (6). Al ser el principal exponente, tanto a arquitectura como escultura se refiere, monopolizando junto a su taller prácticamente todo el siglo XV mallorquín, es lógico que el interés recayera sobre él. Pero téngase en cuenta que, a pesar de su incuestionable predominio, en la ciudad coexistían otros talleres y artífices que con frecuencia mantenían estrechos contactos con él y que, no por desconocidos, son menos interesantes y merecedores de que se conozca su trayectoria profesional y artística.

Lo que pretendemos con el proyecto de tesis que aquí se presenta es resolver, en parte, las carencias que ha padecido el estudio de la escultura mallorquina -concretamente aquella aplicada a la arquitectura- y sus artífices. Éste lleva por título *L'escultura arquitectònica mallorquina del segle XV: mestres, tallers i obres*. Se desarrolla en el marco del proyecto de investigación I+D+I *Guillermo Sagrera y la escultura arquitectónica*

del siglo XV, dirigido por la Dra. Tina Sabater. En este último se propone ampliar el conocimiento de la producción escultórica aplicada a la arquitectura llevada a cabo por Guillem Sagrera en los marcos geográficos de Mallorca, Perpiñán y Nápoles. También se precisarán sus fuentes de inspiración, y se especificará su proyección a través del análisis histórico-artístico y documental de los conjuntos escultóricos de Mallorca, que restan en gran parte inéditos.

El marco cronológico fijado se extiende desde finales del siglo XIV, con la introducción de nuevas propuestas plásticas de la mano de Pere Morey (7) y de los maestros extranjeros de la zona septentrional de Europa que trabajaron en el Portal del Mirador (8), hasta principios del siglo XVI, en que la influencia del maestro -Sagrera- en el contexto insular se hace patente, antes de la entrada de fórmulas renacentistas, aplicadas por primera vez en el coro de la catedral mallorquina (9).

## Objetivos

La propuesta de tesis doctoral que aquí se expone pretende profundizar y desarrollar algunas de las líneas de investigación planteadas por el proyecto marco, las cuales se centran en tres objetivos principales:

- 1) Delimitación de maestros y talleres que trabajaron en Mallorca entre 1390 y 1520.
- 2) Sistematización de las tipologías donde se aplica la escultura arquitectónica por orden de frecuencia (ej.: claves de bóveda, modillones, capiteles, etc.) y de los materiales y herramientas utilizados.
- 3) Sistematización de los repertorios iconográficos utilizados en la escultura arquitectónica de carácter figurativo, tanto de aquella situada en edificios religiosos como civiles.

Respecto al primero de los objetivos: delimitación de maestros y talleres entre 1390 y 1520, pretendemos en primer lugar, en el marco de unas consideraciones preliminares, tratar el tema de la problemática terminológica. Aunque el trabajo que se presenta versa sobre escultura, se utilizarán preferentemente al término “escultor”, los de “*lapiscida/ae*” o “trabajadores de la piedra”, porque como es sabido, en la Baja Edad Media, las funciones de arquitecto/maestro de obras/picapedrero y escultor (en piedra) no estaban tan bien delimitadas como en épocas posteriores para poder hacer distinciones estrictas entre *lapiscidae* y *imaginaires* o *imagineros* (10). A pesar de que una parte de la historiografía considera que ya en el siglo XIV estaban bien diferenciados los trabajos de arquitecto y escultor (11) -algunos investigadores lo atribuyen al efecto de los gremios- (12), en lo que atañe al caso mallorquín, las labores desempeñadas por unos y otros no estaban tan bien definidas, aunque sí que en ocasiones la documentación permite detectar un grado más elevado de especialización.

Tenemos constancia de individuos que han realizado indistintamente trabajos escultóricos y arquitectónicos, y en la documentación archivística el mismo artista puede recibir el nombre de *lapiscida* o *imaginaire*, dato que confirma que la mayoría de los trabajadores de la piedra se dedicaban indistintamente



a una y otra tarea. Es más, en la documentación archivística son contadas las ocasiones en que aparece el término *imaginarius* que podríamos traducir propiamente como escultor, siendo *lapiscida* el predominante. Se dan casos como el del mismo Guillem Sagrera, a quien jamás se le denomina con tal apelativo y, sin embargo, tenemos constancia documental y material de algunos de sus trabajos escultóricos. Por tanto, sería parcial y reduccionista, a la hora de realizar un estudio en profundidad sobre los talleres que trabajaban escultura, centrarse exclusivamente en aquellos individuos definidos como *imaginaires*. Se tendrán en cuenta todos aquellos apelados como *lapiscidae* y será con posterioridad al vaciado documental cuando se procurará entrever, en la medida de lo posible, quienes de ellos eran los *lapiscidae*-escultores.

Tras este apartado dedicado a la problemática terminológica, profundizaremos en el estudio del colectivo de los *lapiscidae*, poniendo el acento en los talleres existentes, en su organización, en aspectos relativos a sistemas de trabajo, la jerarquía, el aprendizaje, las diversas actividades que realizaban... Se analizarán en profundidad las sagas, las relaciones que podían establecer entre ellas y los diferentes sistemas de asociarse, el grado de endogamia existente a partir de la concesión de matrimonios, etc. También se pondrá el acento sobre el papel ejercido por los trabajadores de la piedra en el seno de la sociedad mallorquina y averiguar el grado de consideración de qué gozaban.

Dentro del apartado de maestros y talleres se prestará especial atención al colectivo de los *lapiscidae* extranjeros. Cuál era su origen, los motivos de su llegada y establecimiento en la isla, la incidencia que tuvieron en el gremio mallorquín, su situación social, etc. Capítulo importante para conocer, entre otras cosas, los contactos e intercambios artísticos entre Mallorca y otros territorios geográficos.

El segundo de los objetivos -sistematización de las tipologías donde se aplica la escultura arquitectónica, de los materiales y herramientas utilizados-, consiste, sobre todo, en llevar a cabo una catalogación para que estudios que se retomen con posterioridad puedan seguir la línea iniciada, ya que, como se ha comentado en líneas precedentes, uno de los principales problemas para emprender estudios que abracen la escultura desde diferentes vertientes se debe a que la mayoría de las piezas no han sido catalogadas de forma sistemática. Que actualmente no exista ningún trabajo sobre escultura arquitectónica, obliga a realizar, en primer lugar, dicha catalogación para tener constancia de todo el material existente y poder conferirle una estructura lógica y ordenada, precisamente para facilitar la empresa de investigaciones posteriores.

Materiales y herramientas sí han sido analizados por parte de algunos autores, aunque de forma puntual y nunca englobándolo en un estudio de conjunto sobre obras y artífices. Su catalogación y análisis ayudará a conocer y comprender mejor el trabajo del *lapiscida*, y por tanto constituye un apartado destacado a la hora de emprender un trabajo sobre este colectivo y sus obras.

El tercer objetivo -la sistematización de repertorios iconográficos utilizados en la escultura arquitectónica de carácter figurativo-, es la consecuencia lógica del desarrollo del segundo de los puntos a tratar. En todas la tipologías en que se aplica la escultura (ménsulas, capiteles, claves de bóveda...) se encuentra representada una iconografía. Su análisis proporcionará información sobre cuáles eran las temáticas más habituales, por cuáles se tenía preferencia, y si hay alguna relación entre una iconografía determinada

con un lugar y soporte concretos, es decir, si ciertos repertorios se reservaban para ser representados en partes puntuales de ciertos edificios. Una vez se haya examinado en profundidad este tipo de escultura, se podrá constatar si realmente tenía un carácter puramente ornamental, o si también era parte destacada del programa iconográfico principal, o bien formaba otro en paralelo a aquél. Dado el carácter “decorativo” y “residual” de que tradicionalmente se la ha calificado, el grado de calidad técnica y plástica que presente ofrecerá información acerca de su índole y de la categoría profesional de sus creadores, con lo cual podrá conocerse si realmente tenía un papel tan secundario como se cree y si se reservaba para que la trabajasen miembros menos dotados del taller junto con aquellos que aún no habían adquirido la categoría de maestros, o si, por el contrario, se le confería un protagonismo similar al de la escultura monumental (13).

### Sistema de trabajo

Respecto al sistema de trabajo, para alcanzar los objetivos planteados nos centraremos en dos presupuestos básicos: en primer lugar el análisis de la documentación archivística, tanto de aquella publicada como de la inédita, y en segundo lugar, en la catalogación, sistematización tipológica y análisis de las obras escultóricas objeto de estudio.

El trabajo de campo consistirá en la búsqueda de las fuentes documentales, por una parte, y por otra, junto con el grupo de investigación, se llevará a cabo la campaña fotográfica.

Las fichas catalográficas digitales serán el medio a través del cual se ordenará, recopilará y organizará todo el material, facilitando su posterior consulta y sistematización.

En cuanto a las fuentes archivísticas, hay que destacar la riqueza de los fondos medievales de los archivos mallorquines, en particular del *Arxiu del Regne de Mallorca* y del *Arxiu Capitular* (14). Del primero se consultará especialmente la serie de protocolos notariales, una de las más interesantes para nuestro estudio. La tipología de documentos que pueden encontrarse en ella comprende inventarios, testamentos, contratos de aprendizaje, de trabajo y de obras, capitulaciones matrimoniales, etc. Del Archivo Capitular se consultarán básicamente los libros de fábrica, que son una fuente clave, no sólo para conocer el proceso histórico-constructivo de la catedral sino también para extraer información varia sobre los artistas que en ella trabajaron, además de ser una de las pocas fuentes documentales donde queda consignada alguna noticia referente a la escultura arquitectónica o aplicada. Al respecto, debe hacerse hincapié en esta problemática, es decir, en la escasez de noticias que ofrecen las fuentes archivísticas sobre este tipo de escultura. El motivo se debe a que no figuraba como parte destacada de los programas iconográficos de los edificios, por lo cual no era habitual que se contemplase en los contratos de obras. Por tanto, resulta complicado encontrar alguna noticia referente a ella. Esto supone un problema a la hora de adherir obras concretas al catálogo de un determinado autor, por ello debemos limitarnos a aplicar la categoría más amplia de taller.

Dejando a un lado los aspectos referentes a la documentación, y ciñéndonos a las obras escultóricas propiamente dichas, decir que, en Mallorca, la escultura arquitectónica constituye un apartado

prácticamente inédito, motivo por el cual se abordará una catalogación y una sistematización de las obras y de los repertorios iconográficos que permitirá tener constancia de todo el material existente, y así poder conferirle una estructura lógica y ordenada, facilitando el cometido de proyectos que se emprendan con posterioridad.

### Estado de la investigación

Respecto al estado actual de nuestra investigación, en la memoria presentada para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), defendida en la primavera de 2008, trabajamos de forma exhaustiva los contratos de aprendizaje y trabajo comprendidos entre 1390 y 1520, poniendo especial relieve en aquellos que fueron firmados entre los maestros mallorquines y *lapiscidae*-escultores extranjeros, procedentes de zonas geográficas como Francia, Italia y diversas regiones de la península Ibérica.

Los contratos de aprendizaje y trabajo (15) constituyen una de las tipologías más valiosas de documentos y una fuente directa, homogénea y bastante ilustrativa para comprender la dinámica de los talleres. Se trata de una documentación muy útil para acercarse al colectivo de los trabajadores de la piedra y entender toda una serie de aspectos como, por ejemplo, la regularización y duración del aprendizaje, las relaciones establecidas entre maestros y discípulos, los compromisos contraídos por las dos partes, así como las sanciones impuestas en caso de incumplimiento, etc. Gracias, también, a esta tipología documental tenemos constancia de buena parte de los talleres de *lapiscidae* que trabajaban en la isla, de los maestros que los regentaban y del seno en el cual se formaban quienes, años después, les tomarían el relevo.

Como se ha señalado en líneas anteriores, se profundizó en el análisis de los contratos firmados por *lapiscidae* extranjeros con los maestros isleños. En Mallorca, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XV i principios del XVI, hay un número considerable de trabajadores de la piedra foráneos que se encartan con los maestros autóctonos -en proporción incluso superior a los mallorquines. Dichos contratos de aprendizaje y trabajo nos informan directamente sobre estos *lapiscidae* extranjeros, algunos de los cuales ya debían poseer el grado de oficiales (16).

Que el número más elevado de *lapiscidae* extranjeros procediera de tierras italianas (17) y que su presencia en Mallorca se documente entre mediados del siglo XV y principios del XVI, después de tener constancia del paso por aquellas tierras de Guillem Sagrera, miembros de su taller y otros personajes de origen mallorquín, viene a mostrar que los escultores y maestros locales habían adquirido fama y renombre fuera de las fronteras de la propia isla.

La presencia de estos extranjeros y el interés que demuestran por concertarse con los maestros mallorquines induce a creer que, a diferencia de lo que opina la historiografía tradicional, el trabajo de la piedra en Mallorca, concretamente el trabajo escultórico de finales del siglo XV y principios de XVI, no era tan residual ni desprovisto de calidad como hasta ahora se había argumentado. La documentación archivística desvela un panorama diferente: la reputación de los artistas mallorquines no decae con la muerte de Guillem Sagrera sino que sus epígonos supieron tomarle el relevo.

### **Aportaciones de la investigación**

Finalmente en cuanto a las aportaciones de la investigación, decir que la escultura arquitectónica mallorquina constituye un campo prácticamente inédito y pendiente de estudio. El proyecto de tesis permitirá dar a conocer este apartado destacado del patrimonio artístico mallorquín, contribuyendo, también, a la ampliación de conocimientos en el terreno de la escultura gótica que facilitará la posterior comparación y confrontación con manifestaciones artísticas semejantes originadas en otros ámbitos geográficos del panorama nacional. Por otro lado, los maestros y talleres que trabajaban escultura tampoco han sido estudiados de forma sistemática, por lo que sería muy interesante tener constancia de su existencia. Además, el estudio de *lapiscidae* extranjeros que trabajaron en Mallorca dará a conocer las relaciones, contactos e intercambios artísticos entre la isla y diversos territorios geográficos, lo cual permitirá demostrar que a pesar de su condición insular, Mallorca no se encontraba aislada de las corrientes artísticas de la época sino que, por el contrario, participaba activamente en ellas.

## Notas

1. La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la concesión de una beca de formación de personal investigador (FPI) otorgada por la Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació del Govern de les Illes Balears. El proyecto de tesis se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Guillermo Sagrera y la escultura arquitectónica del siglo XV* (I+D+I HUM2005-04035) financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación, y dirigido por la Dra. Tina Sabater, profesora titular del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears.
2. ALOMAR, Gabriel: *Guillem Sagrera y la arquitectura del siglo XV*, Barcelona, Blume, 1970.
3. LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria: "L'escultura gòtica", en *La Seu de Mallorca*, Coord. Aina PASCUAL, Palma, Olañeta, 1995, págs. 53-73.
4. *Mallorca gòtica. Catálogo de la exposición Barcelona-Palma*, MNAC-Govern Balear, 1998.
5. *La Lonja de Palma*, Palma, Govern de les Illes Balears, 2003. En ésta los capítulos más destacados para nuestro estudio son el de CANTARELLAS, Catalina: "La Lonja de Palma. Un espacio único", págs. 79-104 y los de SABATER, Tina: "Guillem Sagrera, arquitecto y escultor", págs. 57-77 y "El programa escultórico", págs. 106-125.
6. Citemos a modo de ejemplo:
  - WETHEY, Harold E.: "Guillermo Sagrera", en *The Art Bulletin*, XXI, A quarterly publ. by the College Art Association of America, 1939, págs. 44-60.
  - MANOTE, Maria Rosa: "El contrato y el pleito de la Lonja entre Guillem Sagrera y el Colegio de Mercaderes de Ciutat de Mallorca", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age: colloque international*, vol. II, Rennes, Picard, 1983, págs. 577-589.
  - MANOTE, Maria Rosa: "Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols", en *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli 1997). La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, vol. 2, Napoli, Ed. Paparo, 2000, págs. 1729-1743.
  - MANOTE, Maria Rosa: *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Tesis doctoral inédita. Microfilmada).
  - MANOTE I CLIVILLES, Maria Rosa; PALOU I SAMPOL, Joana Maria: "Guillem Sagrera", en *L'Art Gòtic a Catalunya. De la plenitud a les darreres influències foranes. Escultura*, vol. II, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, págs. 92-106.
7. Para una aproximación a la figura de este artista y a su trayectoria profesional vid. PALOU, Joana Maria: "Pere Morey, mestre major del Portal del Mirador de la catedral de Mallorca", en *L'artista-artesà*



*medieval a la Corona d'Aragó. Actes del Congrés (Lleida 1998)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs-Universitat de Lleida, 1999, págs. 385-397.

8. Jean de Valenciennes, Rich Alamant y Pierre de Saint Jean, más conocido en los territorios de la corona catalano-aragonesa como Pere de Sant Joan. Las referencias bibliográficas sobre estos artistas son abundantes, a modo de ejemplo, vid:

- DURLIAT, Marcel: "Le Portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque", en *Pallas*, vol. IX, Annales publiées par la faculté des Lettres de Toulouse, 1960, págs. 245-255.

- DURLIAT, Marcel: "Un artiste Picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint-Jean", en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Toulouse, 1963, págs. 111-120.

- ALOMAR, G. (1970) op. cit.

- LLOMPART, G.; PALOU, J.M. (1995) op. cit.

- PALOU I SAMPOL, Joana Maria: "Pere de Santjoan", en *L'Art Gòtic a Catalunya. De la plenitud a les darreres influències foranes. Escultura*, vol. II, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, págs. 84-91.

9. LLOMPART, Gabriel; MATEO, Isabel; PALOU, Joana Maria: "El cor", en *La Seu de Mallorca*. Coord. Aina PASCUAL, Palma, Olañeta, 1995, págs. 107-121.

10. Al respecto sobre este tema véase:

- QUETGLAS GAYÁ, Bartomeu: *Los gremios de Mallorca*, Palma, Politècnica, 1980 [1939], págs. 60-66.

- YARZA, Joaquín: "Artista-artesano en el gótico catalán", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. III, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983-85, págs. 129-169.

- DOMENGE, Joan: "Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)", en *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. La manufactura urbana i els menestrals (ss. XIII-XVI)*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics (IEB), 1990, págs. 381-398.

- MANOTE I CLIVILLÉS, Maria Rosa: "Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media", en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (Catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997, págs. 57-66.

No será hasta 1578 que los escultores aparecerán con autonomía propia, aunque asociados a pintores y bordadores.

11. DURLIAT, Marcel: *L'Art en el Regne de Mallorca*, Palma, Ed. Moll, 1989 [1962], págs. 253-254 y nota 78.

12. Francesca Español es de la opinión que «...se advierte el efecto de los gremios en la especialización de los artífices. El lapicida trecentista que combina funciones de arquitecto y escultor tiende desaparecer

y sus actividades se diversifican ahora en varias especialidades laborales, a saber: picapedrero, imaginero y tallista...», vid. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca: “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época* (Burgos 13-16 octubre de 1999), Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, p. 307.

13. Entendemos por este tipo de escultura aquella trabajada prácticamente en bulto redondo y que se ubica en partes concretas de los monumentos, principalmente, aunque no con exclusividad, en las portadas de edificios religiosos.

14. Las escasas guerras y saqueos padecidos en Mallorca a lo largo de la historia han permitido que se conserve bastante documentación en relación a otras zonas del Estado. La cantidad e importancia de los fondos medievales custodiados en el *Arxiu del Regne* lo convierten en uno de los fundamentales en el sistema nacional de archivos.

15. Los contratos de trabajo analizados consisten en aquellos en que un *lapiscida* se concierta con otro para trabajar bajo sus órdenes, no se refieren a los contratos de obras. El motivo por el cual se analizaron conjuntamente este tipo de contratos de trabajo y los de aprendizaje, se debió a que tienen unas características formales semejantes y, por tanto, resultaba lógico su estudio conjunto.

16. Se conoce este dato porque en algunos casos éstos ya aparecen con el apelativo de *lapiscida*, y en otros, el tiempo de aprendizaje estipulado en el documento es inferior a lo habitual. (El tiempo de aprendizaje habitual solía oscilar entre cuatro y seis años, mientras que en el caso de los trabajadores de la piedra foráneos, se reduce a dos o tres y en ocasiones no se alcanzan estas cifras).

17. JUAN VICENS; Antònia: “Presència de *lapiscidae* italians a Ciutat de Mallorques durant la segona meitat del segle XV i principis del XVI”, en *XXVI Jornades d’Estudis Històrics Locals. El Regne de Mallorca: cruïlla de gentes i de cultures (segles XIII-XV)*, Palma, Institut d’Estudis Baleàrics (IEB), 2008, págs. 257-271.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La catedral de Barcelona a l'època del Barroc: plàstica i arquitectura

Santi Mercader Saavedra  
Universitat de Barcelona

### Resum

La tesi doctoral es centra en l'estudi dels retaules barrocs de la catedral. Entre finals del segle XVI i del XVIII, pretenem fer un anàlisi dels retaules, incidint en els aspectes formals i iconogràfics però també investigant els factors que els feren possibles. Pararem atenció a l'estudi de la comitència de les obres, tant a nivell privat (encàrrecs laics o religiosos), com col·lectivament (a través del Capítol, o els gremis). Serà d'interès l'estudi de les imatges, on s'incidirà amb l'ús dins els nostres tallers de gravats foranis per a fer obres en talla. Àdhuc, s'explicarà la història recent dels retaules al llarg del segle XX, car a causa de guerres i canvis d'advocacions es produïren canvis i mobilitat d'obres que han de conèixer-se per entendre sa disposició actual. Per últim, s'incidirà en l'art efímer, gràcies a la troballa d'algunes peces de l'antic Monument de Setmana Santa de la Seu (1735), obra que es creia desapareguda.

### *Abstract*

*Our thesis is focused on the study of Baroque altar pieces in Barcelona's cathedral. Within last sixteenth and eighteenth centuries, we intend to make a research of the formal and iconographical aspects, but also investigating the factors that made them possible. We'll put attention at the study of patron of arts, in private cases (secular or religious orders), or as a collective achievement (guilds). Furthermore we'll investigate the way our workshops used images from foreign engravings in order to create sculptured pieces. We would like to explain as well the recent history of altarpieces through twentieth century. Civil wars and new solicitors forced to change the original position of figures and altarpieces, and we consider necessary to be explained it today. Finally, we'll mention our discovery of some sculptures from the ancient Monument of Easter Week (1735), that seemed to be lost and that we've found.*

La nostra futura tesi doctoral té com objecte l'estudi detallat de les diverses manifestacions artístiques d'època barroca localitzades en la catedral de Barcelona. El treball s'adhereix dins de l'ambiciós projecte dirigit pel professor Germán Ramallo Asensio a nivell nacional titulat: *Reflejo de los nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco: arquitectura, arte y devoción* (HUM2006-12319) (1). Essent aquesta una empresa de magnes proporcions, el nostre estudi pretén ajudar a reconstruir -almenys en part- un bocí d'aquest extensíssim llegat, fins no fa gaires dècades tan sols superficialment investigat.

No hi ha dubte que una de les manifestacions artístiques més rellevants de la Catalunya dels segles XVII i XVIII, van ser les construccions retaulístiques, que amb una enorme varietat i també una qualitat desigual, van estendre's arreu del territori, passant a decorar els nombrosíssims altars de parròquies, esglésies, monestirs, convents i catedrals de gairebé totes les contrades del Principat (des de les zones costaneres fins les poblacions de la Catalunya Nord). Aquestes peces, on s'aplegaven i quedaven reunides disciplines artístiques com l'arquitectura, l'escultura i la pintura, no només són avui valuosos testimonis de la formació artística dels nostres mestres -massa sovint menystinguts i poc valorats des d'un àmbit nacional que ha titllat de "perifèric" el paper artístic de la Catalunya d'aquells dos segles en relació a altres centres-, sinó que esdevenen exemples gràfics de l'espiritualitat popular de l'època. Així, efectivament, l'art dels retaules, ha de ser entès com una manifestació de la devoció del poble, com una plasmació de les demandes populars ben dirigides i canalitzades per un sector eclesiàstic en defensa de les seves doctrines arrel de l'incipient reforma protestant.

En el nostre treball per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (DEA) vam realitzar un precís estat de la qüestió sobre les variades construccions retaulístiques d'època barroca encara existents a la catedral barcelonina. La limitació temporal i espacial però, va fer que deixéssim un tant acotades les nostres propostes inicials. D'entrada, el nostre primer objectiu a abordar en la tesi doctoral és completar del tot aquest primigeni estat de la qüestió, de tal manera que puguem tenir configurat una mena de *catàleg* de les obres retaulístiques del Sis-cents i Set-cents de la Seu de Barcelona.

Tanmateix, ens hem proposat abordar l'estudi d'aquestes peces oferint una lectura més global. És a dir, sense deixar de precisar els trets més singulars de les obres, volem donar èmfasi a l'elaboració d'un discurs general, una visió conjunta de tots els retaules, i, entre altres coses intentar analitzar el "perquè" de la predilecció d'uns determinats models iconogràfics davant d'uns altres, i el seu èxit o fracàs. Fins i tot, en algun cas concret hem trobat models que fins ara no han estat plantejats per cap font historiogràfica antiga o recent (com per exemple la plausible relació iconogràfica entre el *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico* (1663) del frare benedictí Juan Ricci i l'estructura de l'altar de la Glorificació de la Verge, també dit *de les Ànimes*, obra de Joan Gallart i Marià Montanya, ca. 1709).

En els darrers anys s'han publicat articles sobre els retaules de la catedral que han permès l'afflorament de nous noms dins l'extens catàleg de mestres anònims. S'han dut a terme investigacions que han atès tant els aspectes formals de les obres com els motius iconogràfics (podem citar per exemple les empreses de Carles Dorico (1) i d'Aurora Pérez (2)), però aquests estudis, brillants i complets, no han estat posats

al servei d'un discurs general sobre la iconografia a la Seu barcelonina en el transcurs dels segles XVII i XVIII. Han centrat la seva atenció en algunes obres puntuals però tanmateix aquestes han estat tractades a la manera de "compartiments tancats"; la nostra intenció, doncs, radica en oferir una visió més llunyana on es puguin apreciar les mútues influències i relacions.

De la mateixa manera, i per proximitat temporal, tractarem la manera com s'apliquen a casa nostra les pautes conciliars del decret de les imatges dictat des de Trento (1563). Pararem esment si aquestes es segueixen "fil per randa", o pel contrari, si dins l'àmbit de la catedral (i per extensió també es pot estendre a la resta del Principat) es fa una interpretació més *sui generis* on predomina el pes de la tradició local sobre el text tridentí. També estudiarem el decisiu paper exercit pels arquebisbes de la catedral -alguns d'aquí i altres foranis- en el transcurs del Sis-cents al Set-cents que, ocupant càrrecs de gran rellevància, van prendre decisions que pogueren influir en el context creatiu de les obres d'art del temple.

En paral·lel a això la nostra feina consistirà en l'aclariment de certes imprecisions i contradiccions que fins el dia d'avui alguns autors han anat repetint, així com en la correcció de datacions i atribucions amb arguments sòlids, tenint sempre com a referent les fonts documentals, és a dir, els arxius (4). Àdhuc volem obrir noves perspectives d'estudi; així, mirarem de donar èmfasi a una interpretació que tan sols s'ha tingut en compte molt de passada a la Seu, la relativa als mecenes, i l'estudi de la comitència dels retaules. Mirarem d'aprofundir en l'estudi de les institucions gremials, com organismes col·lectius que donaren mostres de gran vitalitat -a jutjar pel gran nombre d'encàrrecs en les capelles de la catedral-, també als sectors religiosos que, bé en comunitat (Capítol cardenalici), o bé de forma privada, a través de llegats testamentaris, van encetar una notable activitat constructiva; per últim, pararem atenció a alguns casos puntuals de mecenatge laic, com és el cas de la noble família Magarola i l'encàrrec del retaule de Sant Jeroni (5).

Seguint el *modus operandi* aplicat per Joan Bosch en els seus nombrosos estudis (6), també plantegem la nostra recerca doctoral sobre els retaules com un recorregut a les fonts gràfiques que els van possibles. En aquest sentit volem incloure un anàlisi del món de les estampes, flamenques i, especialment, italianes dels segles XVI i XVII, molt emprades pels nostres tallers escultòrics alhora d'aplicar determinats motius iconogràfics i/o resoldre problemes compositius. En alguns casos trobarem gravats que seran traslladats textualment, gairebé sense variacions, mentre que altres cops les referències seran més llunyanes i localitzades. Tot i que sabem que serà difícil trobar coincidències entre els milers d'imatges gràfiques que habitualment eren usades i que van poden inspirar determinats plafons o figures exemptes de la nostra retaulística -moltes de les quals s'han perdut amb el transcurs dels anys-, creiem que paga la pena insistir en aquest joc de relacions.

Amb la nostra investigació també ens volem afegir a les propostes que darrerament alguns/es historiadors/es de l'art han fet de les obres barroques en l'època contemporània. Recentment Teresa Avellí ha plantejat en el seu estudi del retaule major de Sant Lluç de Girona (7), la importància que suposa per als historiadors de disposar de fotografies antigues per reconstruir la història recent de determinades obres d'art. També nosaltres creiem d'allò més útil la inclusió de fotografies perquè en molts casos aquestes immortalitzen l'aspecte d'obres que, per causes diverses, han canviat invariablement (8). L'estudi d'aquesta



documentació gràfica ens ha d'aportar valuoses dades i ens ha d'ajudar a explicar, entre altres coses, els freqüents canvis d'ubicació de les imatges justificats per raons pietoses abans que per uns criteris estètics ben definits. La nostra tesi, doncs, incorporarà un apartat que recopilarà les fonts gràfiques més recents, des d'inicis del segle XX fins l'actualitat, així com un acurat estudi de les mateixes.

En la nostra recerca també tractarem un altre aspecte que encara no ha rebut la deguda atenció, es tracta de l'estudi detallat de l'antic Monument de Setmana Santa (1735) (9). En aquesta empresa participaren els nostres més insignes artistes del moment, els dauradors Pau Rigalt i Salvador Viladomat, el pintor Antoni Viladomat (1678-1755), així com els escultors Josep Sunyer Raurell (*ca.* 1673-1751) i el seu fill homònim († 1736). Fa més de 130 anys que aquesta obra es creia desapareguda (10), però la recent troballa d'algunes de les figures angelicals que el decoraven, permeten obrir noves perspectives d'estudi, cosa que fa d'aquest descobriment una notícia esperançadora en el nostre migrat i danyat patrimoni escultòric. En la tesi es recolliran dades a l'entorn de la construcció d'aquesta obra d'art efímera, s'analitzaran els seus models, es buscaran relacions formals, es contextualitzaran les celebracions religioses de la Setmana Santa en el segle XVIII i s'estudiaran amb detall les peces recuperades.

En resum, el nostre estudi es planteja com una recerca de caire transversal, que té present qüestions artístiques, religioses, socials i que està inserit en el context històric de la Catalunya del XVII i XVIII. Aplicant metodologies rigoroses i degudament dirigides pels doctors Sílvia Canalda i Joan Ramon Triadó, el treball pretén acostar-se a una visió interdisciplinària del tema que obri nous camps d'investigació i proporcioni lectures noves i enriquidores. Emmarcada pel context de l'època barroca a Catalunya -tot sovint menystinguda, poc valorada i relegada a un paper secundari- creiem que aquesta feina obligada de recuperació dels valors del nostre patrimoni i la seva memòria és doblement important.

## Notes

Aquest estudi ha estat possible gràcies a la beca per a la formació d'investigadors (FI) de la Generalitat de Catalunya, amb el suport del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació.

1. Projecte pluridisciplinar que té les bases en la seva primera proposta recollida a: RAMALLO ASENSIO, Germán: “Los retablos barrocos en las catedrales españolas”, a *Imafronte*, números 12 i 13, Murcia, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 1998, pàgs. 51-78. I després: DD.AA: *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Germán Ramallo Asensio (director i editor), Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

2. DORICO ALUJAS, Carles. “El llegat del canonge Francesc Valeri i el retaule de la capella de les Ànimes de la catedral de Barcelona”, a *Estudis històrics i documentals dels arxius de protocols*, n° 15, Barcelona, 1997, pàgs. 221-256.

3. PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.). Projectió a Girona*, Lleida, Virgili & Pagés, 1988. PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: “La catedral de Barcelona: nueva capilla de san Olegario y transformación barroca (finales XVII-XVIII)”, a *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Actes del congrés, Murcia, Conserjería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia, 2003, pàgs. 287-295

4. Sobretot l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona, l'Arxiu Diocesà i l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona.

5. Ja tractat amb detall en el nostre article: MERCADER SAAVEDRA, Santi: “El retaule barroc de Sant Bernardí de la catedral de Barcelona: noves dades a l'entorn de D. Jeroni de Magarola”, a *Matèria*, número 6-7, Barcelona, Revista del Departament d'Art de la Universitat de Barcelona, 2006-2007 (en premsa).

6. Citem tan sols els de caràcter més general: BOSCH I BALLBONA, Joan: *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, Caixa de Manresa, 1990. BOSCH I BALLBONA, Joan: *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral inèdita, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 1994. DD.AA: *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, Joan Bosch i Ballbona (direcció i edició), catàleg de l'exposició del Museu d'Art de Girona, 2006.

7. AVELLÍ, Teresa: “Noves aportacions al catàleg d'obra de Jacint Morató Soler: el retaule major de Sant Lluç de Girona”, a *Locus Amoenus*, número 8, Barcelona, Servei de Publicacions de Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona 2005-2006, pàgs. 173-203.

8. A Catalunya la destrucció del nostre patrimoni retaulístic va ser immensa en comparació amb altres comunitats autònomes. Les invasions franceses, les desamortitzacions patides en el segle XIX, les

insurreccions revolucionàries (1909), i sobretot la Guerra Civil (1936-1939) ha fet minvar el nombre total de retaules barrocs fins poc més del 10% del total.

9. BOSCH I BALLBONA, Joan i DORICO, Carles: “El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735” a *D'Art*, números 17-18: Art, Bellesa i Coneixement, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, pàgs. 253-260.

10. FONTANALS DEL CASTILLO, J: *Antoni Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su vida, su época, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877, pàg. 219.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Rehabilitación y nuevos usos del patrimonio arquitectónico en Palma de Mallorca desde 1985

Jordi Mestre Quetglas  
Universitat de les Illes Balears

### Resumen:

La restauración y rehabilitación del patrimonio arquitectónico en las Islas Baleares es un tema poco tratado y estudiado, de aquí nuestro interés para investigar los criterios y métodos utilizados para este fin y averiguar el buen o mal uso que se hace de este. Nuestro estudio se centrará en la ciudad de Palma de Mallorca en el período que va desde 1985, año de promulgación de la *Ley de Patrimonio Histórico Español*, hasta finales de la década de 2010. El enfoque de la tesis se hará desde la perspectiva del historiador del arte, precisamente para valorar la importancia de la intervención de esta figura en los procesos y proyectos de rehabilitación, ya que entendemos que el patrimonio construido constituye un documento histórico con unos valores estéticos y artísticos que le son intrínsecos, valorando la conjugación de lo antiguo con lo nuevo, antiguos usos y nueva función.

### Abstract:

*The subject to restore and rehabilitation the building heritage in the Balearic Islands has not been very treated and studied for the art historians, so that were start our interest in investigating the criterion and the method used in the interventions on it, for seeing the good or the bud use of this heritage. Our study will be based in Palma de Mallorca town, in the period between 1985, year of the promulgation of the Ley de Patrimonio Histórico Español, to 2010. The focus of the thesis will be from the art history, so we will try to appreciate the importance of the historians of art to participate in the projects and process of building heritage rehabilitation, understanding it as a document of the history with inherent aesthetic and artistic values, appreciating the conjugation of the ancient whit the new, old uses and new function.*

La tipología seguida es la de una tesis doctoral que estudia la rehabilitación del patrimonio arquitectónico en Palma de Mallorca y los nuevos usos dados a este desde la promulgación de la *Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985* hasta nuestros días. La tesis se hace desde una perspectiva interdisciplinar y desde el punto de vista particular del historiador del arte, valorando así al monumento como un documento de la historia con unos valores artísticos y estéticos que le son intrínsecos y que, por tanto, se tiene que conservar, restaurar y rehabilitar, además de darle un nuevo uso para los ciudadanos actuales y para las futuras generaciones.

De este patrimonio arquitectónico valoraremos su antigua función, su valor estético-artístico, el estado de conservación en el que nos ha llegado a la hora de iniciarse la rehabilitación, los criterios utilizados para esta y el resultado final, que debería tener la capacidad de conjugar lo antiguo con lo nuevo, además de la capacidad transmisión al futuro del monumento. Por tanto veremos que no se trata de rehabilitar y dar exclusivamente una nueva función al patrimonio, ya que con la rehabilitación se tiene que proyectar una mejora de sus cualidades, para que estas conjuguen lo nuevo con lo viejo y sean legadas al futuro de la manera más adecuada posible, para ello habrá sido necesario haber hecho un estudio exhaustivo y detallado de los valores inherentes del edificio en cuestión.

## Objetivos

Nuestro estudio tiene diferentes objetivos que convergen en uno central, el de averiguar si con la rehabilitación del patrimonio construido se hace un buen o mal uso de este, conjugando lo antiguo con lo nuevo y potenciando los valores histórico y artísticos de este, además de posibilitarle una vida futura haciendo un uso sensato del mismo, de aquí la importancia de la participación de los historiadores del arte en los proyectos.

Para conseguir un resultado óptimo en la rehabilitación se deberán seguir toda una serie de pautas, empezando haciendo un estudio del monumento, ver su estado de conservación y si en el proyecto de rehabilitación se ha comprendido lo que fue, lo que es y el que será el monumento en un futuro. Por tanto será muy importante ver los criterios arquitectónicos y también los histórico-artísticos que se han seguido para la intervención, además de analizar el nuevo uso que se le ha dado tras la rehabilitación. Analizaremos el método de intervención seguido en cada caso, para averiguar si sigue las pautas de las diferentes cartas y convenios de restauración y de rehabilitación de monumentos, además de ver si esta se ajusta a la legislación actual sobre el tema, tanto a nivel estatal como de comunidad autónoma.

## Metodología

Para nuestro estudio hemos seguido toda una serie de pautas, que se enmarcan en diferentes etapas, aunque en muchas ocasiones estas se dan a la vez o se solapan. Los diferentes pasos que vamos a seguir son los que a continuación les detallamos:



1. Estudio y vaciado bibliográfico del que ha sido y significado la restauración y la rehabilitación del patrimonio construido a lo largo de la historia, tanto a nivel internacional, como a nivel estatal y local.
2. Estudio de las diferentes cartas y convenios internacionales, además del la legislación estatal y autonómica dictada al respecto, con dos leyes base la *Ley de Patrimonio Histórico de 1985* y *La Llei de Patrimoni Històric de les Illes Balears de 1998*.
3. Selección de los casos de monumentos a estudiar: edificios históricos que han sido rehabilitados y a los cuales se les ha dado un nuevo uso a partir de la promulgación de la *Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985*. Para ello nos valdremos del Catálogo Municipal de Monumentos de la Ciudad de Mallorca, no descartando ninguna tipología edilicia, por tanto trataremos a todos los edificios que hayan sido objeto de rehabilitación y a los cuales se les haya dado un nuevo uso, sean estos públicos o privados, militares o eclesiásticos, de ocio o industriales.
4. Llegados a este punto intentaremos ver cual es el estado de la cuestión, viendo en qué momento se encuentran los estudios sobre el tema de la tesis, en la *Comunitat Autònoma de les Illes Balears*, en general, y en la ciudad de Palma de Mallorca, en particular.
5. Análisis caso por caso del patrimonio rehabilitado, partiendo de un estudio histórico y artístico, de su antiguo uso, de las intervenciones que se han hecho sobre él y de los cambios de uso que ha sufrido a lo largo del tiempo, del proyecto de rehabilitación, del nuevo uso que se le da actualmente y de su proyección de futuro. Para ello nos valdremos de diferentes fuentes, siendo la principal el monumento en sí, además de las que encontremos en los diferentes archivos (proyectos y memorias arquitectónicas, planimetrías, permisos de obras, licencias de actividades, etc.) y bibliotecas para consultar la bibliografía y la hemeroteca sobre el tema. Así nos encontramos con diferentes tareas: la del trabajo de campo, que consistirá en la visita del monumento para conocer este en profundidad, y la de consulta de archivos, entre los que hemos de mencionar los públicos (entre los que destacan los municipales, Can Bordils y Avingudes Centre, y el del Consell de Mallorca, a la Casa de la Misericòrdia), los militares (Archivo Regional Militar de las Islas Baleares y el Archivo del Cuartel de Ingenieros), los eclesiásticos (Arxiu del Bisbat de Mallorca) y además el de algunos particulares.
6. Recopilación y análisis de material, y redacción del trabajo.
7. Extracción de conclusiones.

### **Aportaciones**

Con la llegada de la democracia en 1975 se inicia para España una nueva etapa, con un nuevo interés hacia el patrimonio, su conservación, su restauración y su rehabilitación, precisamente esta ciencia vuelve a ponerse en sintonía con las corrientes internacionales contemporáneas y continuando con el

trabajo iniciado antes del inicio de la Guerra Civil en 1936. De hecho, la Dictadura Franquista supuso para la rehabilitación del patrimonio un retorno de las intervenciones historicistas de finales del siglo XIX, incluso se llegó al caso de falsificaciones históricas hechas de acuerdo con la ideología estética del nuevo régimen, produciéndose en muchos monumentos intervenciones que los desfiguraron de forma irreversible, ejemplos los podemos encontrar en el caso de los *Paradores Nacionales de Turismo* y también en muchos monumentos religiosos.

A partir de 1975, y especialmente desde la promulgación de la *Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985*, hubo toda una serie de cambios en la mentalidad y en el modo de operar que propiciaron volver a corrientes más científicas en el ámbito de la restauración de monumentos, dándose importancia a la hora de intervenir sobre el patrimonio a los equipos multidisciplinares, formados básicamente por arquitectos y arqueólogos. Paralelamente en nuestro país empiezan a aparecer teóricos sobre la materia, intentando recuperar el tiempo perdido y dar un nuevo aire y puesta al día de la ciencia restauradora.

A finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo XX van apareciendo figuras pioneras en el Estado que intervinieron y teorizaron sobre el patrimonio, utilizando ya métodos y criterios contemporáneos, entre ellos podemos citar a Ignasi de Solà-Morales, a Antonio González-Navarro o a Antón Capitel, que entre otros, hacen una intensa labor desde diferentes departamentos de universidades y también en sus proyectos de rehabilitación.

La principal aportación de nuestra tesis consistirá en abrir una vía en el estudio de la rehabilitación del patrimonio construido en Palma de Mallorca desde 1985, ya que única y exclusivamente existe una tesis doctoral (1), la de Francisca Tugores, que esta pendiente de lectura y que hace referencia al tema de la restauración monumental en la Isla de Mallorca, abarcando el período que va desde finales del siglo XIX hasta comienzos de la década de 1940. Por tanto nos encontramos con una laguna que va desde la fecha citada hasta hoy en día y que nosotros vamos a rellenar en parte, ya que nos centraremos en el tramo cronológico que va desde 1985 hasta finales de la década de 2010. Por lo que hace al estado de la cuestión poca se ha escrito al respecto, encontrando sólo alguna referencia (2) en obras que tratan sobre el patrimonio o sobre edificios en concreto.

El objetivo principal del estudio es precisamente averiguar el uso que con la rehabilitación se hace de la arquitectura monumental en Palma de Mallorca, intentando averiguar si este además de dar una nueva vida al edificio tiene en cuenta su valor histórico y documental, la antigua función o funciones que ha tenido en el transcurrir del tiempo, su valor artístico y estético, y si además se le da una proyección de legado para el futuro. Para ello enfocaremos nuestro estudio desde la perspectiva de la historia del arte, dando una especial importancia al estudio de la evolución de la ciencia de la restauración a lo largo de la historia, para así llegar a comprender el estado en que se encuentra esta en el momento actual; estudiando cada caso arquitectónico en concreto, desde sus orígenes hasta el momento de la rehabilitación y el resultado de esta; analizando los criterios y los métodos seguidos; viendo si hay una adaptación a las leyes vigentes;

y queriendo hacer énfasis en la importancia de la participación del historiador del arte en los diferentes equipos multidisciplinares que intervienen en los proyectos rehabilitadores. Hemos de avanzar que en la *Comunitat Autònoma de les Illes Balears* se ha dado mucha importancia al proyecto arquitectónico y también a los estudios arqueológicos del monumento a rehabilitar, pero que pocas veces ha intervenido la figura del historiador del arte, una figura que creemos que es primordial en dichas intervenciones para que así se haga un buen uso de este patrimonio construido.

## Notas

1. Tesis doctoral pendiente de lectura en la Universitat de les Illes Balears, la autora del trabajo es la historiadora del arte Francesca Tugores y el título de la misma es *Intervenció en el patrimoni arquitectònic a Mallorca (1892-1942)*.
2. GAMBÚS, Mercè; MORATA, José: *Arquitectura y Renovación. La rehabilitación de viviendas en Baleares*, J.J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1991. Una obra que trata sobre los principios fundamentales de la restauración, haciendo una aproximación histórica de los mismos, del marco legal de la rehabilitación de viviendas y de sus formas, además incluye un catálogo con ejemplos de casas rehabilitadas de las Islas Baleares.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## La indumentaria y las pompas fúnebres a través de los sepulcros góticos de la catedral de Toledo

Sonia Morales Cano  
Universidad de Castilla-La Mancha

### Resumen:

El presente estudio trata de demostrar que el arte sepulcral, más allá de su valor funcional, es un elemento didáctico-memorial. Y para ello, se analiza la iconografía de los enterramientos más significativos de la Catedral de Toledo que, desde 1289, funcionó como Panteón Real de los monarcas castellanos.

### Abstract:

*The present study tries to provide the burial art, beyond its functional value, is a didactic-memorial element. We analyse the most important interments of the Cathedral of Toledo. Since 1289, this church worked like Real Pantheon of the Castilian monarchs.*

En la Baja Edad Media el hombre pone todos los medios a su alcance para evitar no solo la muerte espiritual, sino también la social. No es de extrañar, entonces, que el arte sepulcral se conciba como un elemento didáctico-memorial. De ahí que la tumba marque el lugar preciso de culto al que tienen que acudir los familiares; de ahí también que su pomposidad atraiga todas las miradas y se mantenga vivo el recuerdo del difunto entre las generaciones venideras. Durante este tiempo, Toledo funcionó como lugar de enterramiento de los monarcas castellanos y sustituyó así a otros lugares como León (1). Desde 1289, la catedral toledana, con su condición de Primada, fue concebida como Panteón Real. El primer cuerpo regio que se encuentra en la catedral de Toledo es el de Alfonso XI. Sancho IV se aparta de sus antecesores y decide sepultarse en la catedral toledana para estar cerca de “los cuerpos del muy noble don Alfonso Emperador de Castilla de cuyo linaje nos venimos e de los otros Reyes que y son enterrados” (2); desde entonces y hasta la dinastía Trastámara, los reyes castellanos escogieron como lugar apropiado para su enterramiento la Catedral Primada. Incluso, los Reyes Católicos, en un primer momento, decidieron recibir sepultura en la misma ciudad: en este caso, en el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes. Pero abandonaron la idea a favor de la recién conquistada Granada.

La Iglesia de Toledo ostentó la categoría de Primada ya durante el periodo visigodo. Posteriormente, la bula *Cunctis Sanctorum*, otorgada por Urbano II en 1088 ratificó esta condición (3). Con el tiempo, ese título acabó siendo puramente honorífico, lo que no impidió que haya seguido siendo uno de los centros religiosos hispanos más prestigiosos. A finales del siglo XV, la catedral de Toledo contaba con treinta capillas, de las cuales dos eran reales (4), dos eran importantes fundaciones nobiliarias (5) y tres fueron erigidas por ilustres arzobispos (6).

### **Capilla de la Santa Cruz.**

Esta capilla fue fundada por Sancho IV el Bravo en 1289 como panteón real bajo la advocación de la Santa Cruz. En origen, el espacio de la actual capilla Mayor estuvo dividido en dos sectores, uno destinado a presbiterio y otro, desarrollado detrás del altar, en el que se ubicaba la antigua capilla de Sancho IV, sita en la cripta. Pero en 1494 el cardenal Cisneros ordenó la eliminación de la capilla de la Santa Cruz para ampliar el presbiterio y se trasladó a la capilla del Espíritu Santo, conocida también como de Reyes Viejos, para diferenciarla de la de Reyes Nuevos (7). Sin embargo, los sepulcros se mantuvieron en el mismo lugar y son los que hoy aparecen a ambos lados del retablo mayor sobre arcos escarzanos que comunican con la nave de la girola.

Las estatuas yacentes de los reyes están colocadas debajo de un gran arco ricamente ornamentado con una fina labor de tracería y sendos ángeles en la arquivolta. Se tiene la certeza de que el Maestro Copín estuvo a cargo de la obra y que a él se deben dos de las cuatro estatuas yacentes (8): la que ocupa la parte baja en el lado del Evangelio y la del fondo del lado de la Epístola. Mientras que las dos restantes procederían de los primitivos sepulcros (9). Cuatro años antes de su fundación, Sancho IV había dispuesto ya su enterramiento al exponer lo que sigue: “escogemos nuestra sepultura en la Santa Iglesia de Sancta María la sobredicha



[de Toledo]. E quando voluntad fuere de Dios que finemos, mandamos que nos entierren en aquel lugar que nos ordenamos con Gonçalvo arçobispo sobredicho e con el deán don Miguel Ximénez” (10). El 21 de noviembre de 1289, el rey Sancho IV ordenó el traslado de los restos de Alfonso VII el Emperador, Sancho Capelo, rey destronado de Portugal y Pedro de Aguilar. También fue enterrado allí su tío materno, el arzobispo Sancho de Aragón (11).

Pero aunque son muchos los cuerpos regios que allí reposan, sólo aparecen representadas cuatro yacentes, que corresponderían, según García Rey, a Sancho IV y Alfonso VII y sus esposas, María Molina y Berenguela respectivamente (12). Esta identificación responde a un error muy extendido y, sin embargo, carente de fundamento a la luz de las investigaciones. En 1549 Blas Ortiz los identificaba con Alfonso VII, Sancho III, el infante Pedro de Aguilar y Sancho IV y lo historiadores se han mantenido más o menos fieles a esta opinión (13). Todo parece indicar que así es, tanto por los rasgos masculinizados que presentan las efigies, como por el avance que supuso una investigación llevada a cabo en 1947. Este año se abrieron las tumbas reales, por el interés histórico que suscitaba y por exigencia de un portugués, médico del presidente del gobierno de Portugal, Oliveira Salazar, que venía buscando los restos de Sancho Capelo. Se pudo descubrir que “no eran simples cenotafios, sino auténticos ataúdes con los restos de los cadáveres en ellos sepultados”: uno de ellos, de pequeño tamaño, fue identificado como Sancho III, ya que murió a muy corta edad; el correspondiente a Sancho IV estaba momificado, envuelto en una rica colcha de tejido oriental y desnudo de cintura para arriba, con un cordón franciscano; portaba, además, una corona de camafeos formada por ocho láminas de plata unidas por charnelas, rematadas por otros tantos castillos heráldicos (14), y una espada de bronce de hoja ancha, en forma de arco rebajado su guarnición, pomo redondo grabado y puño de madera con esmaltes (15).

### **Capilla de San Ildefonso**

Aunque este oratorio había sido fundado en el siglo XIII por el arzobispo Jiménez de Rada, finalmente se convirtió en el panteón funerario de Gil Álvarez de Albornoz un siglo más tarde (16). La capilla de San Ildefonso introduce soluciones novedosas en su estructura. En primer lugar, es de destacar su situación privilegiada, justo en el centro de la girola, en eje con la capilla mayor, que es el espacio más emblemático por excelencia. Por otro lado, la adopción de la planta octogonal y no cuadrada, que se adapta perfectamente a la forma de la bóveda, permite desarrollar una arquitectura más limpia, sin grandes complicaciones en los ángulos (17). Y, además, lleva a relacionar la forma de la planta y de la cubierta con el simbolismo numérico del ocho: la idea de vida eterna, en conexión con el sentido cíclico de la Naturaleza y el eterno retorno. En este majestuoso oratorio se ha dispuesto el sepulcro del fundador en el centro, mientras que en los muros laterales se abren los nichos que custodian los sarcófagos de sus familiares.

El cardenal Gil Álvarez de Albornoz fue un personaje relevante en la historia de la Iglesia (18): el rey Alfonso XI lo nombró su capellán, miembro del Consejo Real y le empleó en misiones diplomáticas en el reino de Aragón. A petición del monarca, el cabildo de Toledo le nombró candidato al arzobispado de la diócesis primada, lo que confirmó el papa Benedicto XII en 1338 (19). Tras el fallecimiento de Alfonso XI y la subida al trono de Pedro I el Cruel, Albornoz marcha a Aviñón, donde es nombrado Cardenal por el Papa

Clemente VI. A partir de entonces, abandona el arzobispado de Toledo. En la ciudad francesa comenzará la etapa más sobresaliente de su carrera: en 1353, Inocencio IV le encomendó la difícil tarea de recuperar los Estados Pontificios, hasta entonces en manos de varios jefes locales que impedían el regreso de los Papas a Roma; para esa ardua labor fue nombrado legado y vicario papal en Italia. Su paso por este país dejó una huella imborrable en el terreno cultural, al erigir en Bolonia el Colegio Mayor de San Clemente para que se formasen los estudiantes españoles de teología y derecho a fin de que fueran considerados aptos para la clerecía (20).

Poco después de tan insigne fundación, el 23 de agosto de 1367, fallecía en Viterbo. Y, aunque fue enterrado en Asís, su cuerpo finalmente fue trasladado a Toledo “en ombros de piadosos varones, a los cuales se les concedió yndulgencia”, el día de San Bartolomé (21). El Cardenal, siguiendo la costumbre de personajes de la realeza y del clero, se hizo construir dos sepulturas: una en Asís para las vísceras, que ha desaparecido y otra más suntuosa para su cuerpo que es la que nos ocupa (22). Gil Álvarez de Albornoz es el inaugurador de los sepulcros exentos en forma de cama en nuestro país. El hecho de que esté exento presupone un concepto espacial más rico y un sentido de solemnidad mayor que si estuviera adosado al muro (23). Si se tiene en cuenta que cuando fina Alfonso XI, Gil de Albornoz se instala en la corte pontificia de Aviñón, como ha quedado reseñado más arriba, se entiende muy bien la representación iconográfica que ofrece su sepulcro: el cortejo fúnebre (24). Las exequias funerarias manifestaban el rango del difunto, que muere de acuerdo con su estado y según el orden admitido por todos (25). Era, por otra parte, una manera de asegurar la Salvación y proteger al finado en el temido Juicio Final al fijar en piedra una iconografía sobre la *oratio funebris* permanente (26).

En el lecho se ofrece la imagen yacente, que se ha vinculado al taller de Ferrand González y que ha sido datada entre 1385 y 1390 (27). Como todas las efigies religiosas de este taller escultórico, el más esplendoroso de estos momentos, va vestido de pontifical, con una amplia casulla. También luce la mitra, guantes litúrgicos y el báculo, que es sostenido por su brazo izquierdo. Su cabeza está apoyada sobre un cojín, símbolo de su posición social. Estos almohadones presentan una particularidad: contienen cuatro medallones lobulados en las esquinas en los que se incorporan los blasones, elemento que será retomado después en otros cojines del mismo taller (28).

Otra de las muestras sepulcrales más sobresalientes de la catedral, labrada por Egas Cueman, es la que corresponde al arzobispo Juan Martínez de Contreras, hijo de Álvaro González de las Rodas y Contreras y de Doña María Carrillo de Ajofrín, hija de Gómez Carrillo de Toledo (29). A pesar de que su escudo, cuartelado en cruz, en azur una cruz flordelisada y hueca de plata y un castillo de oro, el sepulcro en el que fue enterrado ostenta las armas de la familia Luna, puesto que el cenotafio había sido preparado para un personaje de esa estirpe que jamás lo ocupó (30). La efigie sujeta el báculo con firmeza con la mano izquierda, pues es un instrumento “que aparta el mal e inclina el bien”; el extremo superior, que es curvo hacia el exterior, se dirige al pueblo al que ha servido y aleccionado como ministro de Dios (31). Sorprende el realismo con el que está trabajada la estatua, que deja al descubierto sus rasgos y transmite una gran serenidad al enfrentarse a la muerte. Y a pesar de que se ha optado por la representación del rostro con los ojos cerrados, la fuerza de la mano, que no es propia de un cuerpo inerte, es una evidencia clara de la actitud durmiente de aquél que vence a la muerte. La efigie apoya la cabeza sobre dos almohadones, lleva puesta los guantes y, encima, un rico anillo, símbolo de su alianza con la Iglesia. Apoya los pies sobre un león.

Las vestiduras litúrgicas también han sido elaboradas cuidando hasta el mínimo detalle para mostrar, de forma fascinante, la angulosidad de la tela. La mitra, por su parte, está trabajada de manera ostentosa simulando con esmero motivos florales a base de piedras preciosas. Corona todo el borde de la mitra una serie de hojas de hiedra muy naturalistas: un préstamo tomado con acierto para representar esta insignia episcopal, si se considera que la hiedra, en el ámbito funerario, alude a la vitalidad del alma y a la eternidad, dada su característica de hoja perenne (32). Del borde posterior de la mitra, cuelgan dos ínfulas que caen de forma muy delicada sobre los cojines.

### Capilla de Santiago

“Es fundación del célebre Maestre y gran condestable de Castilla D. Álvaro de Luna, que en el año de 1435, cuando estaba en el apogeo de su prosperidad, compró la de Santo Tomás y levantó este magnífico edificio en el sitio que aquélla y otros terrenos más ocupaban, destinándola para su enterramiento, y tocando a su mujer, la Condesa Doña Juana Pimentel, la suerte de rematarla. El retablo es obra de los artistas Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro Gumiel, que le hicieron, en 1498, por cantidad de 105.000 mrs. (que en nuestra presente moneda hacen 5812 rs. 2 mrs.), que les pagó Doña María de Luna, hija de D. Álvaro, por cuyo encargo lo ejecutaron” (33).

Así es como Parro alude a la fundación de la capilla de Santiago, erigida como panteón familiar, que tuvo que ser acabada y dotada por su esposa, a la muerte de éste (34) con espléndidos ornamentos litúrgicos “como su persona e estado lo requería” (35). Esta magna empresa tuvo que ser continuada por Juana Pimentel, esposa del Condestable y, más tarde, por su hija, María de Luna (36). La advocación al apóstol Santiago estuvo motivada por el nombramiento de don Álvaro de Luna como Gran Maestre de la homónima Orden Militar (37), que lejos de elegir como lugar de inhumación un edificio santiaguista, quiso demostrar su posición social mediante el patrocinio de una de las mejores obras del gótico final, “la más notable, rica e maravillosa capilla e enterramiento suyo que en las Españas, e aun en la mayor parte del mundo, se pudiese hallar” (38). Con esta capilla, Álvaro de Luna no sólo quiso emular sino también superar la capilla funeraria de San Ildefonso, puesto que también ocupa el espacio que antes ocupaban tres de las capillas de la cabecera de la catedral (39).

Aunque no hay unanimidad acerca de la fecha del nacimiento de Álvaro de Luna, la opinión más extendida la sitúa en 1390 (40). Cuando tal solo contaba con dieciocho años, fue nombrado paje de Juan II, que por aquél entonces sólo tenía dos años. Empezaba así una carrera política que le llevaría a la cima del poder (41). Durante los años en los que estuvo en la Corte le dio tiempo a formarse como caballero para ser nombrado, después de salvar algunas dificultades, Maestre de la Orden de Santiago (42). Su fuerte personalidad y sus desavenencias con los infantes de Aragón provocaron el declive de Don Álvaro, que sufrió una de las muertes más humillantes: fue ejecutado públicamente en la plaza de Valladolid. Su cabeza, “fincada en el clavo de la vara”, estuvo nueve días expuesta, al tiempo que el cuerpo permanecía “papo arriba encima de una alcatifa en una almohada de seda en que tenía la cabeça quando le degollaron”. Junto a ella se dispuso un bacín de plata para que aquellos que quisieran colaborar con el entierro depositaran sus limosnas. A los pocos días, su cuerpo fue enterrado en la ermita de San Andrés, lugar destinado a los traidores, hasta que finalmente fue sepultado en la capilla de Santiago, en Toledo, incluida la cabeza.

El sepulcro de Álvaro de Luna supone el canto del cisne de la escultura funeraria medieval castellana por la originalidad de sus elementos integrantes y su ubicación en la cabecera de la catedral Primada. El monumento sepulcral del Maestre contiene algunos préstamos que manipulan la realidad de lo acontecido en su entierro: se presentan cuatro caballeros santiaguistas conduciendo de manera extremadamente solemne el ataúd hasta su lugar de sepultura. Un enterramiento fastuoso que nunca tuvo. En cada uno de los ángulos de la urna aparecen cuatro caballeros de la orden de Santiago arrodillados, en pose tal que parece que se disponen a elevar el sepulcro: esta iconografía sigue la tradición de recrear las exequias en los sepulcros de los reyes y nobles, en su intento por distinguirse socialmente del resto.

Ambos sepulcros fueron contratados en como ya se ha dicho, cuando se recuperó la buena fama del condestable y su muerte indigna fue cayendo en olvido. Cuando Sebastián de Toledo recibió el encargo de los sepulcros de Álvaro de Luna y su mujer, empleó todo su talento: recreó la liturgia de los funerales verazmente al agrandar las figuras de los dolientes y representarlos en tres dimensiones alrededor de la tumba. Su tamaño colosal permitía al público su contemplación sin censura, pues lo que se ha querido representar es el reconocimiento al Maestro de la Orden (43). Además, en los lados mayores de la cama sepulcral se han dispuesto sendas figuras que representan las Virtudes. Álvaro de Luna se convertía, de este modo, en un caballero cristiano ejemplar: administró la ley del reino con justicia, practicó la templanza y administró la política con prudencia y fortaleza (44).

Cabe precisar que el monumento sepulcral tiene un profundo sentido religioso, expresión de la idea de esperanza y redención. No es de extrañar, por tanto, que estas manifestaciones artísticas tengan una función ejemplificadora para las masas, acorde con los *Specula*, que ponen el acento en que el ser humano por naturaleza es débil y ha de saber cómo evitar los pecados para alcanzar la Salvación (45). Tampoco hay que olvidar que, durante toda la Baja Edad Media, la literatura incidía en que todo caballero debía practicar las virtudes cristianas de la verdad, la sabiduría, la caridad, la humildad, la fortaleza y la esperanza (46). Por tanto, la tumba no solo tiene un valor memorial del individuo en él enterrado, sino que tiene un componente didáctico de gran magnitud para los fieles cristianos. Álvaro de Luna es consciente de la función memorial del arte sepulcral de aquellas personas que, por sus “fechos señalados e virtuosos” son dignas de ser recordadas e inmortalizadas en sus sepulcros (47).

En el sepulcro de Juana Pimentel, esposa del Condestable, los cuatro caballeros de los ángulos que aparecían en el sepulcro de su marido, se sustituyen por franciscanos. Nuevamente aparecen escudos heráldicos, pero ahora las Virtudes han sido sustituidas por ocho apóstoles “que fassen el credo”. La efigie viste toca en la cabeza y un manto que cubre su esbelto cuerpo. En la mano lleva un rosario de cuentas. En el contrato, entre María de Luna y Sebastián de Toledo Guadalajara en 1489 se especifica exactamente la apariencia que debe tomar:

“Questé en la dicha cama sobre sus almohadas, como suso dichas son en el otro bulto, sobre su colcha de gentil brocado e con su manto, estando de muy gentil traperia e con vn libro en las manos resando, con sus guantes, con vnas cuentas colgadas, e como muestra vn mongil de damasco de lauores labradas en el alabastro de su alcorchoferin con sus follajes segund el tiempo, e que muestre debaxo su brial llano con su tocado de tocas llanas e honestas, como su señoría se tocava, e a los pies vna doncella echada e recobdada

sobre vna almohada, e en cabello con vna trença, como oy se acostumbra. E con vn libro de horas en la otra mano e la vestidura de vn mongil de damasco, e por debaxo que paresca su brial con su contrapesa e bordes”.

### Capilla de los Reyes Nuevos

La primitiva capilla de *Reyes Nuevos* ocupaba una parte bien distinta dentro de la catedral: se extendía desde la capilla de los Canónigos, que le servía de sacristía, hasta la de Teresa de Haro. Este lugar, que habría de ser el panteón de los Trastámara, fue fundado por Enrique II en 1364, según consta en su testamento, redactado en Burgos cinco años antes de morir, en el que manda que su cuerpo sea enterrado “en la iglesia de Santa María de Toledo delante de aquel lugar donde anduvo la vírgen Santa María y puso los piés cuando dio la vestidura al Santo Alfonso, en la cual nos habemos gran fuerza é devocion, porque nos socorrió e libró de muchas priesas é peligros cuando lo ovimos menester. E mandamos é tenemos por bien que en dicho lugar sea hecha una capilla. La mas honrada que ser pudiese” (48). La capilla que hoy conocemos como de Reyes Nuevos, situada en la girola, fue mandada construir por Alonso de Fonseca y edificada por Alonso de Covarrubias, aunque es probable que las trazas se deban a Enrique Egas (49).

Los Trastámara quisieron recuperar Toledo como centro privilegiado de enterramiento de los reyes castellanos, al acercarse a sus antepasados, que estaban sepultados en la capilla de la Santa Cruz y legitimar así sus orígenes. Es por ello que Enrique II ordenó la construcción de una capilla exclusiva decorada de la misma forma que aquella en la que se conservaban los restos de su padre y en la que se debían celebrar perpetuamente los mismos oficios. Los sepulcros se hallan sobre la sillería del coro. En la pared meridional se conservan los bultos funerarios de Enrique II y su esposa, Juana Manuel. En la pared septentrional, próximo al altar, se alza majestuoso el sepulcro de su hijo, Juan I, y su esposa Leonor. Frente a los sepulcros de Enrique II y su mujer, forman pareja los enterramientos de Enrique III y Catalina de Lancaster. En el ángulo derecho, por último, aparece la estatua, en pie, de Juan II. Una gran variedad en todas estas estatuas, como puede apreciarse, que va desde la tradicional postura yacente a la posición en pie, pasando por la pose orante de Juan I y su mujer.

Enrique II ha sido representado en su efigie solemnemente (50). Su barba y cuidada melena negra realzan la belleza de una imagen que va ricamente ataviada con una extraordinaria túnica blanca exornada con motivos florales dorados que se repiten en su capa. Un detalle que pasa desapercibido al espectador si no observa con esmero la talla escultórica es el tratamiento del calzado, que es diferente en cada uno de los pies: en el izquierdo porta una sandalia dorada atada al tobillo; en el derecho, empero, lleva un zapato de punta redonda decorado con una cuadrícula en relieve. Ambos pies están apoyados en un apaciguado león que deja entrever su posición regia con su dorada melena (51). En su mano derecha sostiene el cetro que apoya en su hombro mientras que con la izquierda ciñe fuertemente la espada envainada. La corona, está realizada en metal dorado para dotar de un mayor realismo a la figura y, flanqueando los tres almohadones, aparecen dos ángeles de reducido tamaño, uno de los cuales ha perdido la cabeza. Es significativo que se muestre tanta riqueza ornamental en torno al busto del rey que no ha de extrañar si se tiene en cuenta que él es la cabeza depositaria del patrimonio territorial y el responsable de los designios del reino.



La crónica de Enrique II refiere que, encontrándose el monarca en Santo Domingo de la Calzada, no se sintió bien y ordenó que le dijese misa y le administrase los sacramentos su confesor franciscano. El rey estaba echado en su cama “vestido de una vestidura de oro, e un manto de oro cubierto enforrado de peñas veras”. Encontrándose allí el obispo de Sigüenza, Juan García Manrique le preguntó cómo se quería enterrar, a lo que Enrique II respondió: “en la mi capilla que fice en Toledo, en habito de Sancto Domingo de la Orden de los Predicadores, ca fue natural desde mi Regno, e los Reyes de Castilla mis antecesores siempre ovieron confesor desta Orden. E como quier que quando yo era Conde avia confesor de la Orden de Sant Francisco, empero despues que Dios me fizo merced e fui Rey, siempre ove confesor de los Predicadores (52).

De inmediato, el obispo de Sigüenza tomó un escapulario de la Orden y le vistió. Resulta sumamente interesante la declaración del monarca acerca de los confesores franciscanos, cuyos servicios siempre fueron requeridos por su familia y por él, puesto que en los siglos del gótico, ser representado de esa guisa en la estatua yacente, que a menudo causaba el recelo del clero porque se dudaba de si la intención era mostrar humildad o distinguirse socialmente del resto (53). No hay que confundir, tampoco, el deseo expreso de que el cadáver sea enterrado con el hábito de las órdenes mendicantes, con su representación plástica en la efigie. Enrique II, ya se ha dicho, cubrió su cuerpo inerte con esas ropas; su nieto Enrique III, en cambio, ordenó que su estatua sepulcral se ofreciese con esas vestiduras a los ojos del espectador. El hábito franciscano es símbolo de humildad, castidad y desprecio al mundo. En este sentido, cabe señalar que cuando un religioso ingresaba en una orden monástica, le eran entregadas las vestiduras adecuadas para el matrimonio místico, conforme al ceremonial romano, previo juramento de fidelidad y obediencia (54).

Su cuerpo fue trasladado desde Santo Domingo de la Calzada, donde murió el 30 de mayo de 1379, a Burgos. Allí fue enterrado en depósito en la capilla de Santa Catalina de la catedral hasta que finalmente fue trasladado a Toledo, para recibir su sepultura definitiva en la capilla que había fundado. Esta situación sirve para entender el largo periodo de tiempo que transcurría desde el fallecimiento de un monarca o un miembro destacado del clero, hasta que era trasladado a su lugar definitivo de descanso eterno (55). Tiene su lógica, entonces, que en ocasiones el cadáver fuera sustituido por un maniquí o un figurante vivo para evitar la descomposición en la capilla ardiente (56).

Otro monarca, Enrique III, pide en su testamento ser enterrado “en el ávito de San Françisco, en la iglesia catedral de Santa María de Toledo, en la capilla do están enterrados los cuerpos de los mis abuelo y abuela, e el Rey don Juan mi padre, y la Reina doña Leonor mi madre, que Dios perdone”. Hay que tener en cuenta, que los franciscanos se convirtieron en confesores reales de la dinastía Trastámara (57), lo que pudo influir en la decisión de Enrique III de hacerse representar con el hábito de la Orden para la eternidad. Es digno de mencionar que la caída de sus ropajes es muy recta, propia de las imágenes dispuestas en posición vertical. La humildad que muestra con su traje también se deja ver en sus pies descalzos. Pies que apoyan directamente en un león que se ha dispuesto de espaldas al difunto. Y junto a este animal, dos figuras arrodilladas de tamaño reducido, que también visten el hábito franciscano, velan al difunto. Apoya su cabeza en tres cojines, muestra evidente de su rango. Su melena es rizada y, a diferencia de la efigie de Enrique II, es imberbe. En su mano izquierda empuña su espada, mientras que con la derecha sustentaría un cetro, perdido en la actualidad.

No está de más recordar que, junto a la voluntad individual del finado de hacerse representar con el hábito de las órdenes mendicantes, en la Baja Edad Media existieron cláusulas que vetaban el lujo en la indumentaria funeraria. Es el caso de la primera Partida de Alfonso X el Sabio que recoge la prohibición de enterrarse con ricas vestiduras ni joyas preciadas, a excepción de la realeza, hombres honrados, caballeros, obispos, clérigos “o a quien deuen soterrar con los vestimentos, que les pertenece, segun la orden que han”. Todo ello por tres razones: no aprovecha a los muertos, los vivos pierden esas ricas vestiduras y despiertan la codicia de aquellos “homes malos que quebrantan los luzillos, e desotieran los muertos” (58).

### **Puerta de los Leones**

Los cuerpos laterales de la fachada interior de la Puerta de los Leones fueron proyectados para albergar sendos sepulcros cobijados bajo arcosolios. El túmulo gótico de la derecha ni siquiera se llegó a utilizar pero se cree que pudo labrarse para el ínclito Arzobispo Fr. Bartolomé de Carranza quien está sepultado en Roma, donde murió (59). Y aunque los escudos quedaron en blanco, los ángeles que los sostienen sugieren la participación de Egas Cueman, que participaría con Juan Alemán, a quien le han sido atribuidas algunas de las figuras que aparecen en las peanas (60).

La ornamentación que aparece en el frente del sarcófago es muy interesante porque reproduce de manera extraordinaria el tema de los *pleurants*, en conexión con la escuela borgoñona (61). Los llorantes desempeñaban un papel muy relevante en el cortejo fúnebre, pues era el medio más idóneo para expresar el estatus privilegiado del finado, que no moría solo y estaba acompañado de todo el pueblo en su última exposición pública. Al frente del cortejo iba la cruz cristiana, acompañada por los pregoneros o “gritadores” fúnebres, a los que seguían un grupo de pobres, religiosos mendicantes y el clero; secundaban la procesión los oficiales y servidores del difunto, con sus estandartes, armas y escudos, que en ocasiones estaban situados boca abajo en el caballo en señal de duelo; a continuación iba el ataúd y, junto a éste, los familiares más cercanos vestidos de luto. Todo bajo el tañido de las campanas que resonaban por doquier (62).

En los siglos de la Baja Edad Media, las prácticas de luto experimentan una evolución. Primero de todo, porque las muestras desmesuradas e incontroladas de dolor, progresivamente van dejando paso a otras más cautelosas, que no dejan en entredicho la esperanza en la Resurrección. Después, porque a partir del siglo XIII el color negro relega al rojo, verde y azul en las vestimentas de luto. El vestido negro identificaba a la mujer viuda a fin de que no se le acercasen hombres en busca de matrimonio en un tiempo prudente. Y ello para evitar el nacimiento de algún niño cuya paternidad fuera incierta.

## Notas

1. GUIANCE, Ariel: *Los Discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998, págs. 312-314.
2. ESCUDERO DE LA PEÑA, José María: “Privilegio rodado e historiado del Rey don Sancho IV”, en *Museo español de Antigüedades*, 1 (1872), pág. 98, nota 1.
3. LOP OTÍN, María José: *La Catedral de Toledo en la Edad Media*, Toledo, 2008, pág. 21.
4. La capilla de Santa Cruz y la capilla de los Reyes Nuevos.
5. La capilla de Santiago y la capilla de Teresa de Haro.
6. La capilla de San Blas, la capilla de San Ildefonso y la capilla parroquial de San Pedro.
7. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, en *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994), págs. 471-472.
8. R. del Arco señala que las primitivas estatuas yacentes de madera estuvieron recubiertas de plata. Apoya su hipótesis en el testamento de Nuño Pérez de Monroy, canciller de María de Molina, en el que se ordena “cubrir de Plata la sepultura de la Reina, según la del rey don Sancho”, DEL ARCO, Ricardo: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, pág. 104. No está de más recordar que María de Molina, esposa de Sancho IV, está sepultada en la capilla mayor del monasterio de las Huelgas de Valladolid. Se ha de tener en cuenta, también, que existen algunos ejemplos notables de escultura funeraria toledana que en su momento estuvieron cubiertos por una estructura de madera policromada o paños muy ricos: el sepulcro de Sancho de Rojas, en la capilla de San Pedro lo manifiesta muy bien. Es lícito pensar, por tanto, que las efigies estarían cubiertas por estos elementos en determinadas fechas y no de manera permanente.
9. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, en MORENA BARTOLOMÉ, Áurea de la coord., *La España Gótica. Castilla-La Mancha*. 2. XIII, Madrid, 1998, pág. 62.
10. GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. 2, Madrid, 1928, pág. 394.
11. RIVERA RECIO, Juan Francisco: “Los restos de Sancho IV en la capilla de la catedral de Toledo”, en *Toletum*, 16 (1985), pág. 128.
12. GARCÍA REY, Verardo : “La capilla del Rey Don Sancho ‘el Bravo’ y los cenotafios Reales en la Catedral de Toledo”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 12 (1922), pág. 140.
13. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, op. cit., p. 62.

14. Un estudio pormenorizado sobre la representación de cada uno de los cuatro camafeos, en los que aparecen otros tantos bustos clásicos en, MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pág. 40.
15. CARRILLO ROJAS, Luis: “La espada y su evolución artística. La espada desde la Edad de Bronce al siglo XVIII”, en *Toletvm: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 6 (1973), pág. 11.
16. LOP OTÍN, María José: *La Catedral de Toledo en la Edad Media*, op. cit., p. 73.
17. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, op. cit., p. 89.
18. SANCHO, José Luis: *Catedral de Toledo*, Madrid, 1997, pág. 32.
19. PORRES MARTÍN-CLETO, Julio y otros: *Los primados de Toledo*, Toledo, 1993, pág. 74.
20. Ibídem., p. 52-53.
21. GONZÁLVEZ, Ramón y PEREDA, Francisco: *La catedral de Toledo, 1549: según el Dr. Blas Ortiz, Descripción Graphica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, 1999, pág. 217.
22. FRANCO MATA, Ángela: “Relaciones Hispano-Italianas de la Escultura Funeraria del siglo XIV”, en NÚÑEZ, Manuel. y PORTELA, Ermelindo coords., *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. 1, Santiago de Compostela, 1988, págs. 122-123.
23. DURÁN SANPERE Agustí y AINAUD DE LASARTE, Joan: “Escultura gótica”, en *Ars Hispaniae*. VIII, Madrid, 1956, págs. 103-104.
24. FRANCO MATA, Ángela: “Aspectos de la escultura gótica toledana del siglo XIV”, en J. L. Hernando Garrido coord., *Repoblación y reconquista*, Aguilar del Campoo, 1993, pág. 50.
25. BEAUNE, Colette : “Mourir noblement au Moyen Age” en *La mort au Moyen Age*, Estrasburgo, 1977, pág. 125.
26. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “El Rey en su honra”, *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 1 (2008), pág. 22.
27. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 44 (1978), pág. 138.
28. Ibídem, p. 135.
29. CONDE DE CEDILLO: *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1919, pág. 47.
30. LEBRIC. Ventura: “La Heráldica arzobispal toledana”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 23 (1989), pág. 25.

31. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: “El Arzobispo, Pastor y Maestro”, en MARTÍN SÁNCHEZ, Julio coord.: *El mecenazgo artístico y los arzobispos de Toledo*, Toledo, 2002, pág.46.
32. Desde antiguo, la hiedra fue una planta asociada al mundo funerario y a la inmortalidad. Con ese sentido aparecía representada con frecuencia en las tumbas y templos funerarios asociados a Osiris; en Grecia, se vinculó al Dionisos, dios de la medicina que tenía el poder de curar los cuerpos y purificar las almas. En el mundo occidental, la longevidad de esta planta y su carácter imperecedero justificaron su aparición en las manifestaciones artísticas relacionadas con el mundo de ultratumba del románico y del gótico. Un estudio muy completo sobre el simbolismo de las plantas, en REY BUENO, Mar: *Historia de las hierbas mágicas y medicinales*, Madrid, 2008, Esta autora elabora un estudio pormenorizado de la hiedra como hierba fúnebre en las págs 92 y 95.
33. PARRO, Sixto Ramón: *Toledo en la Mano*. I, Toledo, 1978, pág. 372.
34. YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pág. 241.
35. MANSO PORTO, Carmen: “Escultura yacente del condestable Álvaro de Luna. Catedral de Toledo”, en L. Suárez Fernández com., *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*, catálogo de la exposición, Madrid, 2004, pág. 50.
36. HUARTE, Ana: “Doña Juana Pimentel, señora del castillo de Alamín (1453-1462)”, en *Revista de Archivos y Bibliotecas y museos*, 57 (1951), pág. 277
37. CHAO CASTRO, David: “Santiago Peregrino”, en *Santiago La Esperanza*, catálogo de la exposición, (Santiago de Compostela 1999), pág. 426.
38. *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, edición de MATA CARRIAZO, Juan: Madrid, 1940, pág. 444.
39. DURÁN SANPERE, Agustí y AINAUD DE LASARTE, Joan: *op. cit.*, pág. 122.
40. CALDERÓN ORTEGA, José Manuel: *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, 1998, pág. 27. Algunos autores, como RIZZO RAMÍREZ, Juan: *Juicio crítico y significación política de Álvaro de Luna*, Madrid, 1865, pág. 41 y COOPER, Edward: *Castillos señoriales de Castilla. Siglos XV y XVI*, Madrid, 1980, pág. 20 y MOXÓ, Francisco de: “Un caso interesante de homonimia bajomedieval: Pedros y Álvamos de Luna en torno al 1400”, en *XV Congreso Internacional de las Ciencias Genealógicas y Heráldicas*. III, Madrid, 1983, pág. 187, adelantan la fecha a 1387 y 1388, respectivamente.
41. Son numerosos los estudios que a lo largo del tiempo se han ocupado de la figura de Álvaro de Luna, como personaje perteneciente a la alta nobleza. Estos estudios no sólo se dedican a analizar su capilla y su enterramiento, pasando por su trágica muerte; más aún, en los últimos años se han publicado libros que tratan se papel jugado en vida, cuando estaba en la cima del poder, y su paulatina decadencia. Entre ellos destaca PASTOR BODMER, Isabel: *Grandeza y tragedia de un valido. La muerte de*



*don Álvaro de Luna*, Madrid, 1992, 2 vols y, más recientemente, CALDERÓN ORTEGA, José Manuel: *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XIII*, Madrid, 1998.

42. CALDERÓN ORTEGA, José Manuel: op. cit., p. 70.
43. LENAGHAN, Patrick: “Commemorating a real bastard: the chapel of Álvaro de Luna”, en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: *Memory and the Medieval Tomb*, Aldershot, 2000, pág.132.
44. Ibídem, p. 134.
45. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “El sepulcro de Doña Constanza de Castilla”, en *Archivo español de arte*, 245 (1989), pág. 53.
46. Alfonso X el Sabio, *II Partida*, Tit. XXI, Ley III. La Ley XII de este mismo título refiere que la caballería se obtiene por heredad o méritos, y solo pueden alcanzar ese privilegio aquellas personas virtuosas que sirvan como modelo para una clase que se sitúa en la cumbre de la pirámide social.
47. LUNA, Álvaro de: *Libro de las Claras e Virtuosas Mujeres*. Edición crítica de CASTILLO, Manuel del, Valencia, 1917, pág. 87.
48. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo Pintoresca*, Toledo, 1989, págs. 67-68.
49. MARÍAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo. 1541-1631*. I, Toledo, 1983, págs. 208-209.
50. MENJOT, Denis : “Un chrétien qui meurt toujours. Les funérailles royales en Castille á la fin du Moyen Age”, en NÚÑEZ, Manuel y PORTELA, Ermelindo: *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, op. cit, p. 136.
51. Según la tradición bíblica, de la que se hace eco Michel Pastoreau, el león era el animal de los reyes, a quien debían vencer los héroes de manera individual. Por su fuerza física se considera el rey de los animales e, incluso, fue identificado con Cristo, MILLÁN, José Antonio: “¿Por qué el león es el rey de la selva?”, en *El País*, (17 de marzo de 2007), pág. 10.
52. Citado en ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, op. cit., p. 105.
53. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “La indumentaria como Símbolo en la Iconografía funeraria”, en Núñez Rodríguez Manuel y Portela Silva, Ermelindo coords.: *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, I, op. cit., p. 16.
54. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “El sepulcro de doña Constanza de Castilla”, op. cit., p. 51.
55. El largo viaje que emprendió el cuerpo muerto de Enrique II hasta su lugar de sepultura definitivo en Toledo no es un caso aislado. El caso del Cardenal Mendoza, cuyo cadáver fue trasladado desde Guadalajara hasta la catedral Primada sigue la misma dirección. Éste último traslado es descrito con detalle y admiración por Münzer, que lo pudo presenciar a su llegada a Toledo procedente de

Granada, MÜNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, 2002, págs. 249-250.

56. DUBY, Georges: *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, 1995, pág. 240.
57. El confesor real de Enrique III fue Fray Alfonso de Alcocer, a quien el monarca recomendó posteriormente para prestar su servicio a Juan II, NIETO SORIA, José Manuel: “Franciscanos y franciscanismo en la política y en la corte de la Castilla Trastámara (1369-1475)”, en *Anuario de estudios medievales*, 20 (1990), págs. 118-119.
58. Alfonso X el Sabio: *Las Siete Partidas*, 1ª Partida, tít. XIII, ley XIII, f. 109.
59. CONDE DE CEDILLO. op. cit., p. 186.
60. Ibídem
61. PÉREZ HIGUERA, Teresa: “Toledo”, op. cit., p. 71.
62. PORTELA, Ermelindo y NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda política y legitimación en la Castilla Trastámara*, (Madrid 1993), págs. 97-118 y MARTÍNEZ GIL, Fernando: op. cit., p. 78-79.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El románico del espacio occidental de Asturias (ss. XI-XIII)

Ana Olay Rodríguez  
Universidad de Oviedo

### Resumen:

Este proyecto de tesis doctoral pretende ofrecer una visión de conjunto del románico que se localiza en el ámbito rural del occidente asturiano. Esta zona cuenta con importantes centros monásticos que ejercieron de motores artísticos y estuvo atravesada por la ruta peregrinaria que desde el centro de Asturias se dirigía a Santiago, participando de ricos contactos con León, Lugo y la zona central asturiana.

La elaboración de esta investigación supone una labor de recopilación documental y bibliográfica, así como un trabajo de campo para dominar el espacio en el que se inserta cada templo, las vías de comunicación y sus áreas de influencia, obteniendo las fotografías necesarias de cada uno de ellos. La redacción de esta tesis permitirá dar a conocer el importante patrimonio del occidente astur para fomentar su protección y conservación.

### Abstract:

*This project of doctoral thesis wants to give an overview of the Romanesque art which can be found in the rural area in west Asturias. In this area, important monastic centres can be found, which were driving forces for art. The area was crossed by a pilgrimage route which led from the centre of Asturias to Santiago de Compostela, sharing rich contacts with León, Lugo and the central part of Asturias.*

*The preparation of this research requires the compilation of documents and bibliography, together with fieldwork to know the area in which each temple is situated, its road links and its areas of influence, taking any photograph which has been necessary of any of them. The writing of this thesis will reveal the important heritage of the West of Asturias and promote its protection and preservation.*

La tesis en la que estoy trabajando, titulada *El románico del espacio occidental de Asturias (ss. XI-XIII)*, está siendo dirigida por las doctoras Dña. M<sup>a</sup> Pilar García Cuetos y Dña. Isabel Ruiz de la Peña González, ambas profesoras de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo. La realización de dicha investigación está siendo posible gracias al programa “Severo Ochoa” de ayudas predoctorales para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias, del que formo parte desde el 1 de junio de 2006 (1). Desde esa fecha he pasado a formar parte del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la universidad citada.

Dicha ayuda me permite ser miembro de dos grupos de investigación interdepartamentales de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo como son *Asturias medieval* y *Civitas*, vinculados a sucesivos proyectos de investigación ministeriales. Estos grupos están integrados por Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar, Josefa Sanz Fuentes, Soledad Beltrán Suárez, Miguel Calleja Puerta, Isabel Ruiz de la Peña, M<sup>a</sup> Pilar García Cuetos y María Álvarez Fernández. Las líneas de investigación que siguen son las siguientes: historia medieval, urbanismo medieval, conjuntos monásticos, conjuntos catedralicios, historia de la arquitectura medieval, iconografía medieval, arquitectura alto-medieval, paleografía medieval, historia de la restauración, etc.

### Tipología de la investigación

La realización de esta tesis supone:

- Una labor de recopilación bibliográfica, a partir de los fondos depositados en las bibliotecas públicas de Asturias (principalmente la biblioteca pública “Jovellanos” de Gijón y la biblioteca “Ramón Pérez de Ayala” de Oviedo), en la biblioteca Central y en la biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo y en la del Real Instituto de Estudios Asturianos (R.I.D.E.A.). El material consultado hace referencia a obras de carácter general sobre el románico asturiano y también sobre aspectos históricos y artísticos de los templos a estudiar (2).

Estas pesquisas bibliográficas se han ido completando con estancias en otros centros de investigación nacionales y extranjeros. Durante el último trimestre del año 2007, realicé una estancia en Madrid, dirigida por Dña. M<sup>a</sup> Carmen Muñoz Párraga, profesora titular de Arte Medieval del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma. Durante tres meses, pude consultar abundante bibliografía en la biblioteca de humanidades de la Universidad Autónoma y en la Biblioteca Nacional.

En el último trimestre del año 2008 he llevado a cabo una estancia de tres meses en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (C.E.S.C.M.) de Poitiers (Francia), uno de los más prestigiosos centros de investigación de arte medieval, tutelada por el profesor de Historia del

Arte Medieval de la Universidad de Poitiers, D. Éric Palazzo, especializado en liturgia, iconografía y arte alto y plenomedieval.

Dichas estancias me han permitido acceder a obras generales sobre el arte medieval peninsular e internacional y sobretodo a fondos difíciles de consultar desde el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, como son las tesis doctorales tanto publicadas como inéditas (3), así como a las publicaciones periódicas especializadas en el ámbito de la historia y del arte románico, españolas y extranjeras (4), en ocasiones imposibles de consultar desde la Universidad de Oviedo.

- Un trabajo de archivo centrado en el Archivo Histórico Diocesano de Oviedo, en el que he podido consultar los libros de fábrica conservados de las iglesias objeto de mi estudio. Como algunos de esos libros aún no han sido depositados en el Arzobispado de Oviedo ha sido necesaria su consulta en sus respectivas parroquias.

En este tipo de documentos pueden hallarse interesantes referencias a obras llevadas a cabo en los templos, inventarios de los bienes que poseen, datos sobre el estado de conservación, etc. Algunos de los libros custodiados, datan del siglo XVII como es el caso del de la iglesia parroquial de San Juan de Sangoñedo (concejo de Tineo), del que se conservan desde el año 1628 o el del templo parroquial de San Esteban de Sobrado, situado en el mismo concejo, y que datan de 1681.

A lo largo de la estancia que realicé en Madrid, pude también tener acceso en el Archivo Histórico Nacional, dentro de la sección Clero a libros y legajos referidos a diferentes monasterios e iglesias del Occidente asturiano y en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a los informes sobre la actividad desempeñada por la Comisión Provincial de Monumentos de Asturias en el siglo XIX y principios del XX, así como a las actas de la Comisión Central, entre otros documentos. Fruto de estas pesquisas ha sido el hallazgo de inventarios de los bienes muebles de alguno de los edificios de mi tesis, los expedientes redactados para su declaración como monumentos histórico artísticos nacionales (actualmente Bienes de Interés de Cultural), etc.

La información obtenida me permitirá enriquecer el conocimiento de los edificios incluidos en el catálogo de mi tesis doctoral, tanto sobre el devenir de los mismos en el proceso desamortizador (estado de conservación, reutilización, etc.), como sobre el posible paradero de algunos bienes muebles.

Ha sido también necesaria la revisión de los expedientes de restauración de aquellas iglesias en las que se ha intervenido en mayor o menor medida. Estos documentos se encuentran depositados en el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural de la Consejería de Cultura, Comunicación social y Turismo del Principado de Asturias. En esta misma institución he consultado además el Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica de Asturias.

- Un trabajo de campo, de los edificios a estudiar en el Occidente asturiano, concentrados en tres concejos: Pola de Allande, Cangas del Narcea y Tineo, del que he obtenido abundante material



fotográfico y he podido conocer en primera persona las características de cada templo (il. 1 y 2). Esta tarea es sin duda una de las más costosas de mi investigación, debido a la geografía montañosa de estos tres concejos y a los malos accesos por carretera que hay a los mismos, ya que para llegar a muchas de las iglesias hay que circular por carreteras estrechas e incluso pistas sin asfaltar con la dificultad que ello conlleva.

Dentro de este apartado, hay que introducir también la visita al Museo de Arte Sacro de Tineo, en el que se exponen destacadas tallas de época medieval procedentes de las iglesias y capillas de dicho concejo y al Museo Marés de Barcelona en el que se exhibe un calvario procedente de la iglesia de San Mamés de Tebongo (Cangas del Narcea). Ambos museos tienen publicados sus respectivos catálogos (5).

### **Período cronológico**

El arco temporal arranca del siglo XI, datación atribuida a la iglesia monástica de San Miguel de Bárcena (Tineo) y se extendería hasta las últimas décadas del siglo XIII, habida cuenta del carácter retardatario de buena parte del Románico asturiano.

### **Objetivos**

Esta tesis doctoral se propone como análisis global del paisaje monumental románico en un área bien delimitada, que en los siglos XI al XIII se denominaba las Asturias de Tineo, integrante asimismo de los arcedianatos de Tineo y Ribadeo. Se extiende entre el puerto de la Espina al Este, el de Leitariegos al Sur y el río Eo al Occidente.

En esa zona existen tres importantes centros monásticos que tuvieron un importante papel como motores artísticos: Santa María la Real de Obona, San Juan Bautista de Corias y Santa María de Villanueva de Oscos. Además estuvo atravesado por la ruta peregrinaria que desde el centro de Asturias se dirigía a Santiago, participando de ricos contactos con las vecinas tierras de León, Lugo y el centro de Asturias, circunstancias que harán de la búsqueda de analogías en los mismos otro objetivo prioritario de la investigación.

El número de templos a estudiar ronda la cuarentena, volumen significativo en el paisaje arquitectónico románico de Asturias cuyo análisis histórico-artístico, su contextualización y relaciones con el resto del arte románico del Noroeste peninsular, contribuirá a salvar una importante laguna en la investigación sobre el patrimonio medieval asturiano.

## Metodología

La metodología seguida a la hora de elaborar la tesis que aquí presento ha sido ensayada previamente durante la realización de mi trabajo de investigación sobre *El monasterio de Santa María la Real de Obona (Tineo)* (6) (il. 3 y 4). Este trabajo me permitió obtener el Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.), cursando el programa de doctorado “La ciudad medieval” que funciona desde el curso 2001-2002 y que ha obtenido la mención de calidad del Ministerio, publicada en el BOE el 10 de octubre de 2007 (MCD2007-00172) (7).

Una labor previa es la de recopilación documental y bibliográfica sobre aspectos históricos y artísticos de los templos a estudiar y sobre estudios afines al objeto de la investigación de carácter más general. El rastreo bibliográfico debe tener en cuenta las monografías y tesis doctorales sobre arquitectura y escultura románicas del ámbito nacional e internacional. En esta tarea la búsqueda se orienta como se ha señalado anteriormente en archivos y bibliotecas especializadas de Asturias, amén de otras especializadas en estudios del Románico tanto nacionales como internacionales.

Se está procediendo a la búsqueda de documentación gráfica de dichos edificios, como pueden ser planos, dibujos, grabados y fotografías antiguas, que se incluirán en varios apéndices del trabajo, indagación realizada igualmente en los centros asturianos, nacionales y extranjeros con fondo fotográfico antiguo, como son el Archivo Municipal de Gijón que cuenta entre otras, con el archivo de imágenes de la Colección Padre Patac, el R.I.D.E.A., que posee un valioso fondo fotográfico (il. 5), la fototeca del C.E.S.C.M., una de las más prestigiosas de Europa en lo que a arte medieval se refiere, etc. El hallazgo de este tipo de documentos es del máximo interés, puesto que permite conocer el edificio en un estadio anterior más cercano al original y, en algunos casos sin los añadidos o reformas de los que fueron objeto con motivo de las restauraciones sufridas a lo largo del siglo XX.

Junto a esta recopilación documental, se debe llevar a cabo un trabajo de campo sistemático y exhaustivo para dominar la organización del espacio en el que dicha red arquitectónica se inserta, las vías de comunicación y áreas de influencia de cada templo. Por otro lado, es necesaria una detallada lectura de cada edificio obteniendo las fotografías necesarias para elaborar su respectiva monografía. Es importante igualmente localizar vestigios descontextualizados procedentes de los templos a estudiar en los museos, colecciones particulares y en otros edificios en los que hayan podido ser reutilizados.

En estos momentos se está elaborando un catálogo de cada templo, para ello a la hora de redactar cada monografía se están siguiendo los apartados que Dña. Isabel Ruiz de la Peña siguió en la metodología de su tesis (8) y que son:

- 1) Localización del monumento
- 2) Historia del mismo, centrándome en la etapa medieval pero también destacando aquellos aspectos de épocas posteriores que por su interés puedan aportar información valiosa sobre el edificio.
- 3) Descripción formal haciendo especial hincapié en las partes medievales que pueda conservar e

indicando las reformas posteriores que haya podido sufrir con el paso del tiempo. Dentro de este apartado se incluirá el de los bienes muebles siempre y cuando haya alguno que reseñar.

- 4) Análisis comparativo con otros templos bien de la zona o de áreas geográficas limítrofes.
- 5) Conclusiones, indicando el estado de conservación que muestra y señalando las intervenciones que a mi juicio serían necesarias.
- 6) Bibliografía y fuentes.

Este volumen de información permitirá finalmente la redacción definitiva de la tesis doctoral, con las conclusiones finales a las que haya conducido la investigación, plasmadas de forma ilustrativa en soportes cartográficos incluidos en los apéndices.

### **Aportaciones de la investigación**

La redacción de esta tesis permitirá elaborar un amplio catálogo de la arquitectura religiosa medieval que inunda la geografía occidental del ámbito rural asturiano, catálogo que contará con la descripción, el análisis y la interpretación de cada uno de esos templos.

De esta manera pretendo dar a conocer una interesante muestra de los edificios que existen en nuestra región y que forman parte de un valioso patrimonio medieval muchas veces olvidado. Una vez que este patrimonio sea dado a conocer, espero que mi investigación sirva para revalorizarlo y fomentar su protección y conservación, dado el estado de deterioro que presentan algunas iglesias como he comprobado personalmente en las visitas realizadas a cada uno de los templos que integrarán esta tesis.

Con este trabajo tendré también la posibilidad de llevar a cabo una revisión de la imaginería medieval de los concejos de Pola de Allande, Cangas del Narcea y Tineo, sacando a la luz algunas piezas que seguramente hasta este momento han pasado desapercibidas, entre las tallas encontradas se hayan algunos crucificados, varios calvarios (9), imágenes de vírgenes (il. 6) y de santos.

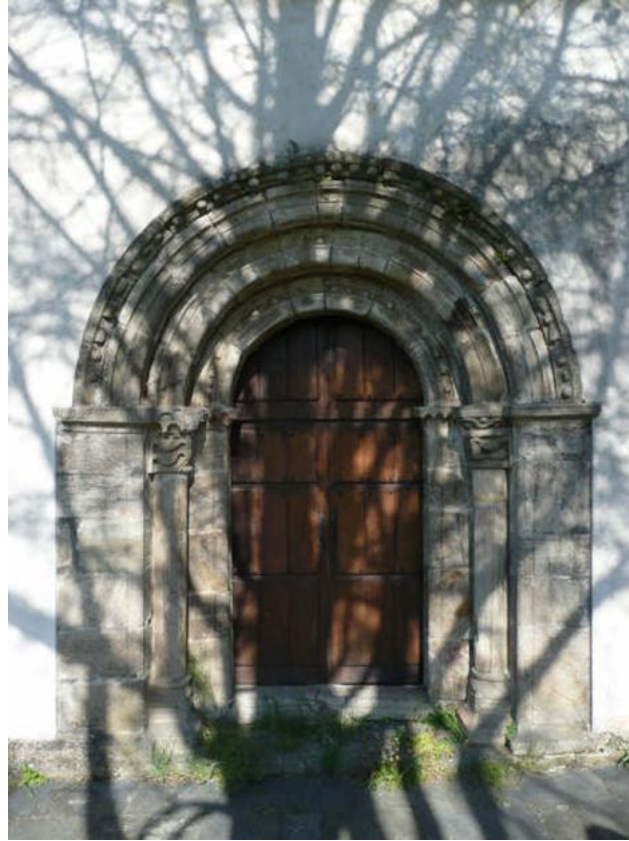
Aunque no de época medieval, algunas de estas iglesias conservan en sus muros restos de pinturas (il. 7), de calidad variable y merecen igualmente ser destacadas, dado el escaso número de ejemplos con los que contamos no sólo en nuestra región si no también en el resto de la península, puesto que este tipo de manifestaciones artísticas suelen verse muy afectadas por el paso del tiempo y por diversos avatares acaecidos a lo largo de la historia como las remodelaciones arquitectónicas, el encalado de los muros para prevenir las enfermedades, etc.

Todo esto se verá enriquecido con documentos, fotografías antiguas y otros datos de interés procedentes de los libros de fábrica y de otros fondos consultados en los diferentes archivos.

## Notas

1. Estas ayudas predoctorales son concedidas por un período máximo de cuatro años y deben ser renovadas anualmente para lo cual es necesario que los informes presentados sean favorables
2. PÉREZ, Emilio; PÉREZ, José Luis: *Iglesias, santuarios, capillas y ermitas del Cuarto de los Valles (concejo de Tineo)*, Oviedo, R.I.D.E.A., 2007. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad (coord.): *Enciclopedia del Románico en Asturias. Asturias*. 2 vols., Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2006. FERNÁNDEZ LAMUÑO, Julio Antonio; GONZÁLEZ RAMÍREZ, Senén: *Tineo: capillas, ermitas, oratorios y santuarios*, Tineo, Asociación Cultural Conde de Campomanes, 2006. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad: *El románico en Asturias*. Gijón, Trea, 1999. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio (coord.): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud, 1993. GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José María *et alii*: *El arte eclesial en el medievo cangués*, Cangas del Narcea, Centro de Apoyo y Recursos de Cangas del Narcea, 1989. CASARES RODICIO, Emilio; MORALES SARO, M<sup>a</sup> Cruz: *El románico en Asturias. (Centro y occidente)*, Salinas, Ayalga, 1978
3. GABORIT, Michelle: *Les constructions de petit appareil au début de l'art roman dans les édifices religieux de la France du Sud-Ouest (Gers, Gironde, Landes, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques)*, 3 vols, thèse de troisième cycle inédite, Bordeaux, 1979. BOUGNETEAU, Florence: *L'abondance et la diversité des églises dans l'ancien diocèse de Saintes, à l'époque romane*, 4 vols., thèse doctorat inédite, Poitiers, 2001. LANDRY-DELACROIX, Claudine: *La peinture murale gothique du Poitou*, 6 vols., thèse doctorat inédite, Poitiers, 2002.
4. *Cahiers de Civilisation Médiévale de Poitiers, Bulletin Monumental* o *Congrès Archéologique de France, Bulletins et Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente, Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, etc.
5. GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar; ALONSO ÁLVAREZ, Raquel: *Museo de Arte Sacro de Tineo*, Tineo, parroquia de San Pedro de la villa de Tineo, 1996. AA.VV: *Catalèg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Concejalía de Ediciones y Publicaciones, 1991.
6. OLAY RODRÍGUEZ, Ana: *El Monasterio de Santa María la Real de Obona (Tineo)*, en prensa
7. [http://www.uniovi.es/doctorado\\_ciudad\\_medieval](http://www.uniovi.es/doctorado_ciudad_medieval)
8. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel: *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias (siglos XII-XVI)*, Oviedo, R.I.D.E.A., 2002
9. Uno de ellos, el de la iglesia de San Mamés de Tebongo (Cangas del Narcea) se expone en el museo Marès de Barcelona.

**Ilustraciones:**



1. Portada occidental de la iglesia de Santa María de Celón (Arzobispado de Oviedo), Pola de Allande, (Asturias, España)



2. Capitel del lado derecho de la portada occidental de la iglesia de Santa María de Celón (Arzobispado de Oviedo), Pola de Allande, (Asturias, España)





3. Fachada occidental de la iglesia y entrada al monasterio de Santa María la Real de Obona (Arzobispado de Oviedo), Tineo, (Asturias, España)



4. Interior de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Obona (Arzobispado de Oviedo), Tineo, (Asturias, España)



5. Conjunto del templo desde el Este, Villacibrán, Cangas del Narcea, (Asturias, España), Estudio Mas (Barcelona), fondo fotográfico del R.I.D.E.A., N° 25.629



6. Virgen sedente con el Niño, iglesia de San Esteban de Sobrado (Arzobispado de Oviedo), madera policromada, Tineo, (Asturias, España)





7. Pintura mural de la iglesia de Santa María del monasterio de Hermo (Arzobispado de Oviedo), Cangas del Narcea, (Asturias, España)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Color y experiencia de la arquitectura en Aragón en las Edades Media y Moderna

Antonio Olmo Gracia  
Universidad de Zaragoza

### Resumen:

El estudio de la arquitectura ha tenido su interés prioritario en aspectos formales y técnicos, olvidando la contribución decisiva del acabado y los revestimientos cromáticos. Nuestra tesis, que estudia estos acabados en el Aragón de las Edades Media y Moderna, pretende ser una de las aportaciones pioneras hispanas al reciente interés historiográfico europeo por este tema, que en España cuenta con la particularidad de la pervivencia artística islámica. Nuestra línea de trabajo es interdisciplinaria: plantea colaboraciones con el mundo de la Restauración y podrá redundar en su beneficio al proporcionar criterios complementarios de actuación en el monumento. Forma parte de un proyecto I+D con el título: “El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas”.

### Abstract

*The study of architecture has been especially interested in formal and technical aspects, but it had forgotten the decisive contribution of the architectural finish and chromatic coatings. Our doctoral thesis, that studies this coatings in the Aragon of the Middle and Modern Ages, aims to be one of the pioneering Hispanic contributions to the recent European interest in this subject, bearing the Spanish particularity of Islamic artistic survival in mind. Our line of work is interdisciplinary: our thesis raises collaborations with the world of the Restoration and it will result in its benefit providing action solid criteria in the monument. Our thesis is part of the I+D project: “El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas”.*

El estudio de los acabados arquitectónicos, de la contribución del color a la arquitectura, de su vivencia y percepción en el Aragón de las Edades Media y Moderna como coordenadas tópica y cronológica, constituyen los espacios de reflexión de nuestra futura tesis doctoral. Forma parte del trabajo más amplio de un equipo de investigación dirigido por la Dra. Carmen Gómez Urdáñez (Universidad de Zaragoza) y subvencionado por el Ministerio de Cultura y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional como un proyecto de I+D con el título “El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas” (HUM 2006-02832), privilegio que permite trascender todas las limitaciones de una incursión puntual y que avala la profundidad de nuestra investigación. Dicho proyecto, sustentado por un equipo interdisciplinario donde han encontrado cabida historiadores del arte y profesionales del ámbito técnico, surge de una intuición pionera, inspirada en los primeros estudios europeos que desde hace escasos años han comenzado a ser publicados acerca de la contribución decisiva que el acabado arquitectónico otorga al edificio. El estudio de este tema en España cuenta con una peculiaridad específica que constituye uno de los puntos que nuestro proyecto pretende esclarecer: la pervivencia islámica en los revestimientos y su coexistencia con los de tradición europea. La tesis doctoral que ahora presentamos ha de ser una de las aportaciones de mayor envergadura de las del este equipo de investigadores, cuyos esfuerzos han empezado a tomar forma en diversos trabajos y publicaciones (1).

Una de estas investigaciones fue presentada recientemente en el XI Simposio Internacional de Mudéjarismo (Teruel, septiembre de 2009) por la doctora Carmen Rallo y el que escribe a propósito del descubrimiento efectuado por la Dra. Gómez Urdáñez de una capilla decorada íntegramente con un importante revestimiento cromático mudéjar en el castillo de los Coscón situado en Mozota, pequeña población situada a 25 km. de Zaragoza (actualmente en prensa) (il.1). El estudio del oratorio, cuya cronología adscribimos a la primera década del siglo XV, sirvió como forja de una metodología de trabajo propia y de la aplicación de pautas de aproximación al análisis de los revestimientos; por esta razón, nos serviremos de este artículo (al cual remitimos al lector tras su publicación en las actas del Simposio) para avanzar y ejemplificar algunos aspectos que trataremos en estas páginas.

## Tipología

Nuestro planteamiento de investigación se caracteriza por su novedad con respecto a las tipologías habituales, ya que las investigaciones acerca de la experiencia de la arquitectura y del color como uno de sus factores determinantes no suelen ser un tema abordado. Es necesario señalar, pues, la novedad temática de nuestra tesis. La historiografía del siglo XX no se ha sentido interpelada por los acabados arquitectónicos, preocupada prioritariamente por aspectos formales y técnicos de la arquitectura, pese a que los estudios de arquitectura parten del hecho teórico de que la arquitectura es experiencia. Esta nueva inquietud por el acabado surge en la historiografía europea, especialmente francesa, a finales del siglo XX, de la mano de estudiosos como Anne Vuilleumard, Roland Recht, Jürgen Michler o Theo-Antoine Hermanes (2), cuyos trabajos acerca de la policromía de las catedrales góticas son ya hoy una referencia



obligada en este nuevo campo de estudio. Las investigaciones acerca del cromatismo en la arquitectura cuentan con la inspiración teórica y perspicaz visión del gran medievalista Michel Pastoureau, que con gran capacidad de sugerencia ha reivindicado que el color no es un elemento objetivo e inmutable a lo largo del tiempo, sino un componente de la historia de la cultura que tiene todo un pasado tras de sí apenas inexplorado. Nuestro deseo es poner sobre la mesa de la historiografía española, de forma rotunda y decisiva, todas estas preocupaciones que despuntan en Europa. Primicias de este interés (aparte de algunos trabajos puntuales de la historiografía clásica española, como los estudios de Torres Balbás acerca de los zócalos hispanomusulmanes) son la tesis doctoral de Carmen Rallo sobre la pintura de tradición islámica en la Castilla bajomedieval y, en Aragón, el estudio en curso de los sucesivos revestimientos de la catedral de Tarazona (Zaragoza) llevado a cabo por Carmen Gómez Urdáñez (3).

Como se puede intuir fácilmente, un tema de estas premisas exige la superación de las tipologías tradicionales en varios aspectos. En primer lugar, en un horizonte historiográfico en el que la investigación tiende a fragmentarse en campos de estudio cada vez más pequeños y cerrados, nuestra tesis opta por la integración de campos y la ruptura de compartimentos estancos entre las artes. Para aproximarse al estudio de los acabados, resulta indispensable buscar los puntos de confluencia entre las distintas técnicas artísticas: de la arquitectura con la pintura, de éstas con los textiles o la cerámica, etc., tratando de vislumbrar un diálogo en pie de igualdad de las diversas artes. Nuestro estudio de la capilla de Mozota nos brindó la posibilidad de apreciar la estrechez con que conviven las artes en el seno de la arquitectura. La parte inferior de los muros de la capilla recibió un enlucido de yeso a modo de zócalo decorado mediante un despiece de sillares cuyas juntas fueron policromadas. Sin embargo, el zócalo carece de decoración agramilada desde el suelo hasta una altura de poco más de un metro (il. 2). El porqué de esta ausencia nos interrogó desde el principio, y nos llevó a la conclusión de que el motivo reside en la intención de revestir esta parte con un acabado textil que no nos ha llegado. Este revestimiento textil encontraría ecos y consonancias con las alfaceras (alfombras) y cortinas que con tanta abundancia aparecen en los inventarios medievales de las iglesias aragonesas y, a su vez, este ajuar y la forma en que fue revestido el zócalo nos habla de una vida habituada a transcurrir en suelos y estrados. Un pequeño ejemplo como este nos demuestra que no puede apreciarse correctamente la arquitectura en su sentido histórico sin considerar sus acabados, de la misma forma que estudiar el acabado sin la arquitectura a la que hace referencia constituiría una distorsión semejante en sentido inverso (4).

Nuestra tesis pretende igualmente la superación de las tipologías tradicionales mediante la tan anhelada interdisciplinariedad. Una prioridad básica es la de conectar el mundo de la Historia del Arte con el de la Restauración, cuyas vidas suelen discurrir de forma paralela, sin encontrarse, con resultado de gran empobrecimiento para ambos ámbitos de estudio. Nuestros contactos con esta disciplina se establecen en varios puntos de confluencia de intereses. En primer lugar, buscamos aprovechar las condiciones óptimas que se dan en los edificios en restauración para el análisis de este tipo de revestimientos, como hicimos recientemente en la iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta de Magallón (Zaragoza), gracias a la generosidad y facilidades que nos proporcionaron las encargadas de la restauración, Begoña Genua y Flor Mata, arquitectas, y cuya conclusiones publicaremos en el número de la Revista Artigrama (revista del

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) correspondiente al año 2008 junto con Mercedes Núñez Motilva, restauradora de las pinturas. En segundo lugar, buscamos en nuestros trabajos y publicaciones el encuentro con la Restauración a través de la consulta de memorias de restauración y de la colaboración conjunta con restauradores, situados en una posición privilegiada en cuanto a los instrumentos de análisis científico de la obra de arte, como se hizo en el estudio de la capilla de Mozota, fruto de una colaboración con Carmen Rallo, restauradora e historiadora del Arte (U. Complutense), y en el estudio del revestimiento cromático de Santa María de la Huerta de Magallón, con Mercedes Núñez Motilva, una de las restauradoras de las pinturas. Esta complementariedad con el mundo de la Restauración se verá reflejada en las obras estudiadas en nuestra tesis doctoral.

## Objetivos

El objetivo fundamental de nuestra tesis es escribir una historia de la arquitectura centrada en los aspectos de su acabado, al servicio de una comprensión más correcta de la arquitectura. El acabado, no considerado hasta ahora en beneficio de estudios centrados en aspectos de tipo formal y técnico, advertimos que es, por el contrario, una parte de la arquitectura de tal importancia que no puede ser ignorada en la construcción de la imagen definitiva del edificio. La renovación de acabados, como ha ocurrido en tan gran cantidad de edificios históricos, acomodaba periódicamente el edificio a los anhelos de cada época y a la imagen que quería tener del espacio mismo, cambiando totalmente su percepción y su vivencia. El estudio de los sucesivos acabados en edificios puntuales es un aspecto del mayor interés, ya que la arquitectura es de toda la historia que lo ha hecho suyo, trascendiendo su vinculación a determinados estilos.

Todas estas pautas de análisis que estamos describiendo serán aplicadas en nuestra tesis no en una lista indiscriminada de monumentos, sino en el estudio pormenorizado de algunos edificios sobresalientes, de revestimientos singulares que sirvan de sólido ejemplo y sean capaces de sentar una verdadera metodología de trabajo. Dado el carácter pionero que venimos reiterando, no interesa tanto un catálogo o nómina de restos conservados como una profundidad y hondura en su lectura que resalte la importancia del acabado arquitectónico y estimule nuevos estudios.

Las coordenadas tópica, cronológica y temática que nos ocuparán serán las siguientes. El Aragón de las Edades Media y Moderna constituirá nuestro marco espacio-temporal, cuya elección encuentra una justificación razonable. Escoger Aragón para efectuar un estudio de este tipo resulta a todas luces una decisión óptima, ya que tiene la suerte de haber conservado numerosos revestimientos cromáticos de tradición mudéjar correspondientes a los siglos XIV y XV. Su excepcionalidad reside en su gran cantidad (especialmente los conjuntos de Cervera de la Cañada, Torralba de Ribota, Tobed, Magallón, Santo Sepulcro de Calatayud y Zaragoza, Mozota), en su integridad (constituyen verdaderos conjuntos que abarcan todo el interior: presbiterio, bóvedas y muros interiores, coro, capillas laterales) y en el hecho de que han llegado hasta hace unos años sin apenas ninguna intervención. Estos interiores mudéjares aragoneses (que influyeron en la declaración del mudéjar aragonés como Patrimonio de la Humanidad), dada su calidad y excepcionalidad, han de ser un objetivo prioritario. En cuanto al ámbito temático, resulta inexcusable

efectuar algunas precisiones. Dado que el campo de los revestimientos resulta extraordinariamente grande, nuestro interés primordial lo constituyen los revestimientos pictóricos y distintos tipos de lavados y enlucidos, sin perder la visión global, que ya hemos destacado, de confluencia de las artes (arquitectura, escultura, pintura, textiles, cerámica) y aspectos del acabado (estudio de las formas de iluminación, de los suelos). Nuestro interés reside tanto en los edificios civiles como religiosos; ya en el caso de la capilla privada de Mozota tuvimos la oportunidad de trabajar a caballo entre ambos mundos.

Un mirador privilegiado e inexplorado para estudiar el acabado lo constituye el color; resaltar su importancia en la construcción de la arquitectura. El color es de forma inexplicable, como ha señalado M. Pastoureau, el gran olvidado de la Historia del Arte; su falsa evidencia nos había hecho olvidar que se trata de una manifestación cultural que ha de ser estudiada de acuerdo con el método histórico. Pastoureau pone como ejemplo más significativo el caso del azul, un color insignificante hasta el siglo XII, que a partir de aquel momento inicia un camino que le llega a encumbrar como color favorito de Europa (5). El color, inserto en el acabado arquitectónico, tiene toda una historia insospechada que contar. En nuestro estudio del revestimiento cromático de la capilla de Mozota ya resaltamos la singularidad del empleo del cinabrio en vez del almagre, que se encuentra mucho más a mano y resulta en consecuencia más barato. El cinabrio, pese a su mayor inestabilidad (de hecho, como estudió Carmen Rallo, ha ennegrecido como consecuencia de la humedad, transformándose en metacinabrio), fue escogido en virtud de su color rojo brillante. Este color puede ser bien extraído del cinabrio, que había de ser importado, o bien sintetizado, pero en cualquier caso nos habla de la preferencia cromática de una época y de la capacidad económica de sus comitentes, los Coscón, familia de mercaderes ennoblecidos. Ya de por sí, escribir una historia de los pigmentos, de sus precios, fabricantes y redes de circulación, es un objetivo prioritario de nuestra tesis. En España, el estudio de estos aspectos no se ha tenido en general en cuenta, frente a la gran tradición y riqueza bibliográfica existente a propósito de la historia de los pigmentos en el resto de Europa. Las posibilidades de aproximación resultan hoy, no obstante, óptimas, ya que el empleo de las nuevas tecnologías en las últimas restauraciones está permitiendo poner a disposición de la comunidad investigadora una gran cantidad de resultados objetivos acerca del empleo de tintes y pigmentos en todo el territorio hispánico. En los monumentos significativos que estudiemos en nuestra tesis es nuestra intención, como ya hemos comenzado a hacerlo en Mozota, el análisis de los pigmentos empleados en los revestimientos cromáticos.

## Metodología

La propia novedad de la investigación nos ha llevado a echar en falta repetidas ocasiones una metodología definida que aplicar: sentar metodología va a ser, como ya hemos indicado, una de las prioridades de nuestra tesis doctoral.

Al hablar de metodología, resulta obligado comenzar por las fuentes que empleamos en nuestro trabajo. Las fuentes que utilizamos en nuestra investigación son ante todo dos: el trabajo de campo y la labor documental. A propósito de la primera, ya hemos aludido a la abundancia de restos sobresalientes que existen en Aragón de época medieval. No se trata, de todos modos, de trabajar exclusivamente con estos

conjuntos excepcionales; resulta imprescindible repensar gran cantidad de edificios, volver a contemplar fragmentos que habían pasado desapercibidos, proceder a una minuciosa observación directa de restos de acabados y policromía arquitectónica que a menudo, por su carácter en ocasiones elemental (pintura lapidaria y despieces), han padecido el inconveniente de ser considerados irrelevantes y sin importancia. Este trabajo de campo ha de ser complementado necesariamente con una paciente labor documental que ilustre sobre materiales, precios de pigmentos y redes de distribución, la personalidad de los artífices y comitentes, las técnicas de ejecución, y en general los aspectos que la mentalidad de la época considerara que debían ser destacados. La documentación medieval resulta más escueta de lo deseable en el tratamiento de los temas que nos ocupan, pero cuando aparecen menciones al color o los revestimientos cromáticos, dichas informaciones resultan de una ayuda inestimable. Dos son las tipologías documentales esenciales. En primer lugar, las capitulaciones de obra, que expresan los materiales, los plazos, los precios y las formas en que ha de ser aplicado un revestimiento. Un ejemplo de los más sencillos es el siguiente, correspondiente a la obligación de enlucir con yeso las salas de una casa zaragozana en 1500, extraída de la capitulación para su construcción: “todas estas estancias s’ayan d’espalmar y fazer a plana con su algez de zedaço” (6). En otras ocasiones encontramos incluso capitulaciones que se refieren exclusivamente a las labores de acabado, especialmente en edificios religiosos. Un ejemplo es la capitulación que se firma a comienzos del siglo XV para enlucir el claustro del Santo Sepulcro de Zaragoza, que presentamos en el último Simposio de Mudejarismo en nuestro artículo sobre Mozota. La riqueza documental notarial de la Corona de Aragón permite una aproximación estimulante al estudio de los contratos que resulta mucho más difícil en Castilla. Los libros de fábrica constituyen una segunda fuente documental de la mayor importancia. Además de todas las labores de revestimiento que aparecen reseñadas, poseen el interés de reflejar la adquisición puntual de colores. Las adquisiciones de pigmentos suelen reseñar el producto, su origen, su destino y su precio; un ejemplo lo supone las sucesivas compras de pigmentos para el policromado del retablo mayor de La Seo de Zaragoza, que aparece reflejada en los libros de fábrica catedralicios: “Sabado a 6 de julio [de 1482]. Item he pagado por seze libras de azur a unos castellanos a razon de 15 sueldos por libra, que valen doscientos quaranta sueldos” (7). Las posibilidades de investigación de la historia del color que abre la documentación histórica resultan enormes. El primero con el que el investigador se enfrenta, y que no puede ser obviado, es el de la terminología: es imprescindible aclarar qué procedimientos técnicos y colores exactos se esconden tras numerosos términos, que han dejado de usarse o han variado su referente. Entre las pautas de trabajo que nos orientan en la redacción de nuestra tesis se encuentra la vuelta la terminología de los múltiples aspectos del acabado y del color, aspecto sobre el que los que los investigadores han pasado de puntillas, así como precisar de la mejor forma posible la correspondencia cromática de los colores mencionados en las fuentes. Además de la documentación histórica, las memorias de restauración suponen un mirador de excepción a la historia de los edificios y sus sucesivos revestimientos que consultaremos necesariamente para elaborar nuestra tesis.

Aunque el trabajo de campo y la investigación documental constituyan nuestras fuentes prioritarias, existen otras, entre ellas las fuentes literarias, que prestan un auxilio puntual al estudio de los acabados y del color en la arquitectura. A propósito de las fuentes literarias, resultan imprescindibles los recetarios, pese a toda la problemática que puedan suscitar y las precauciones que han de tomarse, pese a que en ocasiones

sean cajones de sastre donde coexisten recetas de tradición helenística, que se copian y transmiten aunque no se empleen, con recetas en vigor. Pero, además, no se debe despreciar la propia literatura medieval, ya que en ocasiones proporciona informaciones puntuales acerca del acabado y el color en la arquitectura como la siguiente, extraída del Libro de Buen Amor: “Estava en un palacio pintado de almagra” (8), verso que recoge la práctica, confirmada por los estudios históricos y los restos que nos han llegado, de policromar las residencias con este ocre rojo. No obstante, debe tenerse en cuenta la advertencia de Pastoureau de que tanto las obras pictóricas como la literatura no suelen reflejar de forma exacta la correspondencia cromática que los objetos representados tenían en la realidad contemporánea (9).

Las pautas metodológicas que empleamos en nuestro estudio sobre la capilla de Mozota son las mismas que inspiran nuestro trabajo en la tesis doctoral. El trabajo de campo resultó fundamental, ya que el estrecho contacto con el monumento revierte en familiaridad con los procesos de ejecución y los entresijos del edificio; en el acabado, el trabajo exclusivo con fotografías resulta sumamente empobrecedor. En Mozota, la observación directa nos permitió rastrear indicios de ejecución técnica de las pinturas, como la existencia de diferentes sesiones o equipos de trabajo cuyos respectivos ámbitos decorativos no terminaron por encontrarse con exactitud, y el empleo de armazones que permitían la ejecución rápida del esgrafiado de algunas decoraciones. Los distintos motivos decorativos de la capilla fueron fotografiados y, además, medidos con precisión con la intención de elaborar un corpus de motivos y colores que, es nuestra intención, acompañará nuestra tesis, y establecer posibles secuencias cronológicas y rastrear el uso de unas mismas plantillas en diferentes monumentos. (il. 3). En las sesiones de trabajo de campo se tomaron muestras de los distintos pigmentos que fueron analizadas en el laboratorio Artelab (Madrid) para conseguir una perfecta caracterización de los pigmentos empleados por los maestros. El análisis científico proporcionó sorpresas como ya hemos indicado a propósito del empleo de cinabrio, un pigmento más sofisticado el habitual almagra. Desde luego, el empleo de un pigmento u otro no resulta una cuestión baladí, y que nos informa de gustos estéticos (el cinabrio permitía la obtención de un color rojo brillante, frente al más apagado del ocre), de mentalidades y de posibilidades económicas. También resultó interesante la aparición de cal en el análisis del enlucido de yeso, cuya inclusión fue seguramente deliberada, con el fin de endurecer el revestimiento. El estudio de la capilla de Mozota fue completado con la segunda de las fuentes que hemos destacado: la documentación. En el caso de Mozota no encontramos por desgracia ninguna capitulación de obra, aunque una paciente labor de búsqueda en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza sí que permitió encontrar compras de cantidades importantes de ladrillo para el castillo efectuadas en la primera década del siglo XV, coincidentes en el tiempo con la adquisición del señorío por la familia Coscón; albaranes que nos permitieron situar con bastante precisión la cronología de las pinturas. No obstante, esta labor de búsqueda nos deparó una sorpresa, puesto que encontramos, como ya hemos indicado con anterioridad, la capitulación inédita para la ejecución en 1417 del revestimiento cromático (todavía conservado) del claustro del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza por el maestro de obras moro Lop de Rami. Este revestimiento, pagado por Beltrán de Coscón, el mismo señor de Mozota a quien corresponde la construcción de la capilla, nos permitió atribuir al mismo Lop de Rami el acabado de Mozota, fundamentándonos en similitudes formales existentes entre ambos monumentos. Aunque cada monumento estudiado constituye una realidad completamente diferente y con circunstancias de



estudio propias y exclusivas, la documentación siempre abre posibilidades de interpretación de la obra de arte.

### **Aportaciones**

Es seguro que la novedad del tema abrirá un interesante debate en el ámbito científico que implicará a historiadores, restauradores y geólogos desde sus respectivas parcelas, y que este debate en definitiva enriquecerá la investigación. De hecho, una aportación singular y relevante es la voluntad de que nuestro trabajo redunde en beneficio de la sociedad a través de la restauración. Existe, dentro del proyecto “El acabado en la arquitectura”, el proyecto de elaborar un corpus en que sean catalogados motivos y colores del acabado, puesto a disposición de la comunidad científica. No podía ser de otra forma, ya que uno de los rasgos de los proyectos I+D es su voluntad de que la investigación revierta en un beneficio común: en este caso, la valoración, respeto y protección de este frágil patrimonio, amenazado por el deterioro y las restauraciones perniciosas. Esperamos, igualmente, dado que el estudio de los revestimientos cromáticos apenas está en sus inicios en nuestro país, sentar una metodología de trabajo que sea capaz de explotar todas las posibilidades del acabado arquitectónico y estimule su investigación.

Como hemos visto, el acabado nos pone en conexión con la experiencia cambiante y profunda que del espacio arquitectónico han tenido las sociedades pasadas; nuestras investigaciones, por lo tanto, al adentrarse en terrenos novedosos como el de la psicología histórica, ofrecerán una aportación fundamental y nuevos caminos para comprender nuestro pasado, y para reescribir la Historia del Arte tradicional desde nuevos presupuestos.

## Notas

1. Por ejemplo: PALOMO FERNÁNDEZ, Gema, y RUIZ SOUZA, Juan Carlos: “Nueva hipótesis sobre las Huelgas de Burgos: escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet”, en *Goya: Revista de arte*, nº 316-317, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2007, págs. 21-44; GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: “El acabado en la arquitectura. El primer revestimiento cromático del interior de la catedral de Tarazona (Zaragoza)”, en *Correspondencia e integración de las artes (XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, septiembre, 2002)*, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, págs. 69-82. Ya está inaugurada la web (<http://www.elcolor.es.vg>) en la que se han comenzado a volcar los primeros resultados del proyecto de investigación.
2. Véanse, por ejemplo, HERMANES, Théo-Antoine: “La riscoperta del colore nel monumento: il caso delle cattedrali di Ginebra e Losanna”, en *Il colore nel medioevo. Arte, símbolo, técnica (atti delle Giornate di Studi. Lucca, 5-6 maggio 1995)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese; Pisa, Scuola Superiore di Pisa, 1996, págs. 41-63; MICHLER, Jürgen: “La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur”, en *Bulletin Monumental*, Paris, Société Française d'Archeologie, 1989, nº 147, págs. 117-131; VUILLEMARD, Anne: “La polychromie des cathédrales gothiques”, en VV.AA. *20 siècles en cathédrales*, Paris, Centre des Monuments Nationaux. Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, págs. 219-228; RECHT, Roland: *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIIe-Xve siècle)*, Paris, Gallimard, 1999, págs. 228-250.
3. RALLO GRUSS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002; GÓMEZ URDÁÑEZ, C. (2003), op. cit.
4. Un ejemplo magistral del impacto de los textiles en la ejecución de enlucidos en el monasterio de las Huelgas puede verse en el artículo de nuestros compañeros de proyecto PALOMO FERNÁNDEZ, G., y RUIZ SOUZA, J. C. (2007), op. cit.
5. Por ejemplo en PASTOUREAU, Michel: *Couleurs, images symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Léopard d'or, 1989, pág. 25
6. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Juan de Longares, 100, 12 de abril, en GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, vol. 1, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, 1987, págs. 279-280.
7. Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, Libro de fábrica de 1482, 6 de julio, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup>. Carmen: *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, Gobierno de Aragón, 2000, pág. 291
8. ARCIPRESTE DE HITTA: *Libro de Buen Amor*, 1306-1 (edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 329)
9. PASTOUREAU, M. (1989), Op. cit. 53-57.

**Ilustraciones:**



1. Capilla mudéjar del castillo de Mozota, 1400-1410, Mozota (Zaragoza)



2. Detalle del zócalo bajo un enlucido posterior. Capilla mudéjar del castillo de Mozota, 1400-1410; Mozota (Zaragoza)





3. Detalle del revestimiento. Capilla mudéjar del castillo de Mozota, 1400-1410; Mozota (Zaragoza)



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El patrimonio industrial en la Región de Murcia

M<sup>a</sup> Dolores Palazón Botella  
Universidad de Murcia

### Resumen:

En los últimos años los estudios sobre arquitectura y patrimonio industrial han ido adquiriendo protagonismo en el panorama nacional. A través de estos trabajos ha sido posible proceder al reconocimiento y valoración de unos elementos que hasta esos momentos eran el baluarte de la historia económica y laboral de nuestras comunidades. La Región de Murcia, vinculada tradicionalmente a una imagen agrícola, atesora un importante legado arquitectónico testigo de su desarrollo industrial que merece ser estudiado para ser conocido siendo esta la tarea principal de mi tesis doctoral.

### Abstract:

*In recent years, studies on architecture and industrial heritage has been gaining prominence in the national scene. Through this work has been possible with the recognition and valuation of some items until that time were the bulwark of the labor and economic history of our communities. The Region of Murcia, traditionally linked to an image of agriculture, holds an important witness architectural legacy of its industrial development that deserves to be studied to be known as being the main task of my doctoral thesis.*



El estudio en el que se centra mi tesis doctoral tiene como finalidad analizar los vestigios arquitectónicos del patrimonio industrial de la Región de Murcia de los siglos XVIII-XX. Un trabajo que continúa con la temática iniciada en los realizados para la obtención del DEA en Historia del Arte y mi tesina. Estas investigaciones previas se han centrado en el análisis de los espacios laborales de los centros de trabajo de la industria conservera en Molina de Segura y del influjo que ésta tuvo en su desarrollo urbano, tanto durante los momentos álgidos, atrayendo a numerosa mano de obra que se asentó en nuevos barrios promovidos por su clase industrial, como actualmente, cuando sus espacios industriales tradicionales se han reconvertido en nuevas áreas urbanas (1).

El patrimonio industrial es definido, atendiendo a lo dispuesto en la carta de Nizhny Tagil firmada en Moscú en 2003, como los restos pertenecientes a la cultura industrial de interés histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico. Estos elementos se componen de un amplio conglomerado que alberga todo tipo de edificios industriales (talleres, molinos, fábricas, minas, refinerías, almacenes y depósitos), así como su maquinaria, los medios de transporte y las infraestructuras necesarias para su correcto funcionamiento. No deja al margen de sus actuaciones los lugares creados para desarrollar las actividades de aquellos que impulsan el funcionamiento de la industria (viviendas, lugares de culto, lugares de ocio, escuelas, etc.). Y aunque estos bienes son materiales, en sus actuaciones también se recogen inmateriales cuyo elemento más característico es la cultura o memoria del trabajo (2).

Desde 1978 cuenta con un propio órgano internacional que vela por su protección: el *The International Comité for the Conservation of the Industrial Heritage*, al que corresponden las siglas TICCIH, consejero del ICOMOS. Dicha entidad nació en el seno del Museo de Ironbridge, y desde entonces busca la cooperación entre países e instituciones, para aunar fuerzas en su causa obteniendo resultados tales como la redacción de un catálogo de los principales elementos que forman este patrimonio en el mundo en 1988, en el que España quedó representada con la Colonia Güell, la Fábrica de Aymerich, Amat y Jover en Cataluña, la Fábrica de Cristal de La Granja, el Puente de Portugalete del País Vasco y la Fábrica de Azúcar de Motril. A este organismo se han sumado la puesta en marcha, desde ámbitos nacionales, de propuestas tales como el Plan Nacional de Patrimonio Industrial Español, promovido por el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Este Plan estudia, recoge, analiza y protege los vestigios industriales fechados a partir del siglo XVIII. Su ámbito de estudio incluye todas las manifestaciones arquitectónicas y tecnológicas, diversos tipos de edificios, así como una amplia variedad de fuentes, tanto documentales como orales. En el 2002 el Plan procedió a seleccionar una serie de bienes propuestos por las propias comunidades autónomas, que serían los primeros sobre los que se actuaría, incluyendo Murcia tres: el Paisaje Minero de La Unión y Cartagena, el Arsenal de Cartagena y el Embarcadero de Mineral del Hornillo en Águilas (3).

A estas actuaciones, que inciden en su preservación, se han sumado en los últimos años diversos propuestas, principalmente turísticas, museológicas y culturales, que en Europa estaban en marcha desde mediados del siglo XX, pero que en nuestro país tuvieron que esperar hasta los años ochenta para poder materializarse. El retraso de estas actuaciones se vio finalizado con los primeros síntomas de agotamiento

en procesos industriales consolidados, caso de Asturias o Andalucía, que llevaron el desasosiego y la inestabilidad a amplias regiones y comarcas, momento en el que se buscaron nuevas soluciones que han dejado a su paso la creación de rutas o la rehabilitación de edificios protagonizados por los elementos laborales de antaño y de ahora. Momentos en los que también se produce un mayor interés por la arquitectura industrial, aquella que tomando la definición que Aguilar Civera es considerada como la que tiene por fin satisfacer las necesidades derivadas del mundo industrial, no limitándose solamente a los espacios creados para albergar el mundo laboral, sino a aquellos que también surgieron auspiciados por los nuevos materiales constructivos y que dieron respuesta a las demandas de la nueva sociedad, como son mataderos, estaciones de ferrocarril, viviendas, suministros de servicios, etc (4).

La activación de estas actuaciones y el auge que en los últimos años están teniendo los estudios que tratan este tema, así como el desarrollo del Plan y la creación de instituciones que velan por su salvaguardia, nos pueden hacer pensar que son medidas suficientes. Nada más lejos de la realidad. En su contra tiene que sus bienes son muy numerosos y se encuentran en un proceso de constante transformación, algunos de los cuales, especialmente la maquinaria, cae en el desuso rápidamente; y que por su ubicación en el interior de las ciudades ocupando grandes franjas de terreno propiedad de un único beneficiario se convierten en espacio a devorar por las nuevas edificaciones, siendo la industria la nueva donante de suelo, creándose lo que se ha denominado “desamortización de lo civil”, tal y como quedó de manifiesto en el XIII congreso internacional del TICCIH *Industrial heritage and urban transformation. Productive territories and industrial landscape* (Terni, Italia, 14-18 septiembre, 2006) (5).

Otro factor a tener en cuenta es la falta de un rigor legislativo que lo proteja de los intereses urbanos, pues la Ley 16/1985 de Patrimonio Español no incluye la categoría de patrimonio industrial, un aspecto que será recogido por algunas leyes autonómicas, aunque no es el caso de la de Murcia (Ley de Patrimonio Cultural 4/2007). Esta situación hace que a menudo estos bienes estén subordinados a la legislación urbanística, la cual no entiende de preservación y mantenimiento, y ve su destrucción como la única salida honrosa capaz de volver a dinamizar un área con ruinas industriales. Sin duda, todo ello es consecuencia en gran medida de la falta de sensibilidad como producto del desconocimiento, que muestran hacia él la sociedad y la propia administración. De este modo las dificultades por mantener íntegros sus elementos y la disparidad de voces que proclaman a la vez su derribo y su conservación, nos llevan a darnos cuenta de que estamos ante un patrimonio sumamente frágil, pese a la robustez de su configuración, que pervive por su propia obstinación.

La realización de esta tesis tiene como objetivo principal hacer un estudio detallado de la arquitectura industrial que alojó los principales sistemas productivos de la Región, tanto a los que se asocia tradicionalmente su imagen industrial (industrias militares, extracción de materias primas, fábricas textiles y sector conservero vegetal) como aquellas que también han tenido importancia en su configuración económica (fundiciones, molinería, cerámica, vinícola, mueblería, etc.). Estas actividades han dejado un alto número de elementos que ejemplifican el esfuerzo de sus gentes por salir de un largo período preindustrial que obstaculizó la llegada de la industrialización hasta el siglo XIX.

Su realización está centrada en analizar las características arquitectónicas y tipológicas de los bienes inmuebles que albergaban estas actividades, así como el entorno urbano en el que surgieron para ver cuál fue el impacto, urbano sobre todo, que tuvieron en las ciudades y núcleos urbanos tomados por la industria. Aquí se hace preciso hacer una matización importante, puesto que este estudio no pretende centrarse sólo en el ámbito regional, sino llevar a cabo una comparación de modelos y soluciones arquitectónicas relacionadas de otros lugares, además, dada la relación que históricamente ha existido entre las comunidades limítrofes a Murcia (Almería, Albacete y Alicante), parte de cuyos territorios formaron parte del antiguo Reino de Murcia, se pretende ampliar el marco geográfico del estudio, estableciendo una conexión con las soluciones que se estaban tomando ante las mismas necesidades en estas zonas realizando un trabajo pormenorizado sobre las tipologías que se adoptaron.

Tras ello se analizará la relación existente entre estos elementos y el crecimiento de las ciudades en los siglos XX-XXI, cuando los espacios que éstos ocupaban han sido pastos del derribo y su suelo ha pasado a ser ocupado por nuevas edificaciones, residenciales principalmente, situación que contrasta con la vivida unos años atrás cuando la expansión y crecimiento de las industrias derivaron en una atracción de mano de obra que crecía a la vez que las fábricas, mientras que ahora ese crecimiento se basa en el desmoronamiento de los complejos industriales. Labor que tiene como finalidad ver la situación en la que se encuentran actualmente los restos mantenidos, testigos de su industrialización y crecimiento económico, analizando cómo se han visto afectados por el vaciado industrial de las ciudades.

Esta tarea será completada con la realización de un catálogo que registrará los elementos inmuebles que se conservan, pues las administraciones locales y regionales no cuentan con uno pormenorizado, sino con un inventario en el cual no se incluyen algunos de los mismos. Tarea que se desarrolla en el marco del proyecto de investigación “Patrimonio Industrial en la Cuenca del Segura. Las Huellas de la Revolución Industrial en el Patrimonio Construido”, dirigido por la Dra. Griñán Montealegre. Para realizar este registro se seguirán las pautas de catalogación ensayadas y puestas en práctica por entidades como la Universidad Complutense, desde donde se está llevando a cabo el Inventario del Patrimonio Industrial de la Comunidad de Madrid (IPICAM) o la desarrollada en Castilla León por la Asociación Lámpara.

Con todo ello, esta tesis doctoral nace con la pretensión de suplir las lagunas que estos estudios tienen actualmente en la Región de Murcia, y actuar como un medio eficaz capaz de proceder a la defensa y revalorización de su patrimonio industrial. Para lograr que el paulatino derribo de estos bienes, los cuales representan una parte del legado arquitectónico de la comunidad y testimonian su historia económica, no tengan como aliados el desconocimiento de los mismos y un paréntesis documental que sirva de escudo para legitimar su abandono. Por todo ello es necesario realizar un estudio riguroso que ayude a consolidar la robustez predominante en estas construcciones.

De este modo los objetivos se engloban en los siguientes campos:

Objetivo de la Tesis: Analizar, estudiar y catalogar los restos del patrimonio industrial en la Región de Murcia.

### Objetivos Generales:

1. Identificar, analizar y explicar en su contexto histórico, económico y social, la actividad industrial en la zona.
2. Sistematizar las principales tipologías arquitectónicas de los edificios industriales.
3. Valorar el impacto que, especialmente a partir del siglo XX, la industria tuvo en la trama urbana debido al vaciado industrial que sufren los cascos urbanos.
4. Catalogación de los edificios industriales de la Región.
5. Proceder a la defensa y valorización del patrimonio industrial regional.

### Objetivos Específicos:

1. Localizar, identificar y estudiar los principales restos industriales de la Región de Murcia.
2. Demostrar la importancia del legado industrial de la Región.

El estudio de los elementos industriales cuenta con una metodología propia basada en la arqueología industrial, definida por Hudson en 1964 como “(...) *el descubrimiento, la catalogación y el estudio de los restos físicos del pasado industrial, para conocer a través de ellos aspectos significativos de las condiciones de vida, de trabajo, de los procesos técnicos y de los procesos productivos (...)*” (6), disciplina que en 1966 comenzó a impartir Buchanan en el ámbito anglosajón basada en el estudio, análisis, registro y preservación de los restos materiales del pasado industrial, donde debía predominar el estudio directo sobre los bienes y se podían emplear, si era preciso, técnicas arqueológicas para proceder a su descubrimiento (7).

Esta metodología de estudio ha dado lugar al surgimiento de varias escuelas que se distinguen por el ámbito cronológico en el que centran sus estudios; una corriente considera como objetos fundamentales de estudio los restos industriales que el hombre ha ido creando desde la prehistoria (postura defendida por Hudson y Buchanan), otros consideran que debe ser la revolución industrial y el nacimiento de la sociedad capitalista (Carandini y Negri) el punto de partida, siendo la postura que más repercusión ha tenido y la que siguen la mayoría de los investigadores españoles (8).

En la actualidad, tras la firma de la carta Nizhny Tagil de Patrimonio Industrial, se estableció que se trata de una metodología interdisciplinar, una de sus principales características, que tiene como fin estudiar las evidencias, materiales e inmateriales, de documentos, artefactos, estratigrafías y estructuras, asentamientos humanos, así como terrenos naturales y urbanos, desarrollados por la industria o para ella, cuyos inicios están en el siglo XVIII y abarca hasta el momento actual. Una disciplina que tiene en el punto de mira los objetos industriales en desuso, sea cual sea su estado de conservación, tanto los activos como aquellos que tienen un alto riesgo de desaparecer. Un término que en la actualidad también es sinónimo de conservación, rehabilitación y puesta en valor del patrimonio industrial (9).

Los instrumentos puestos al servicio de esta investigación son numerosos ya que además de las fuentes documentales y de la información recogida en los diversos archivos locales, regionales y nacionales, cuenta con otros elementos reseñables para proceder a su estudio como son las fuentes orales, vitales para analizar los últimos años, documentos gráficos y visuales, y las hemerotecas donde se recogen los acontecimientos más reseñables en publicaciones específicas o regionales. Con esta variedad de fuentes se hace preciso emprender una selección cuidada de las mismas y realizar una distribución del trabajo dividida en cinco bloques:

1. Localizar y estudiar los principales restos industriales de la Región.
2. Analizar y documentar los restos existentes, procediendo a la búsqueda y recopilación de datos e información. Una tarea que necesita tanto de un trabajo de campo sobre los propios elementos a estudiar, como de un trabajo de investigación siendo necesario consultar archivos de ámbito público y privado, tanto de carácter local, regional y nacional. Junto con búsquedas bibliográficas en bases de datos especializadas.
3. Selección de testimonios orales.
4. Análisis de los datos y su interpretación.
5. Redacción de resultados.

A modo de conclusiones podemos indicar que Murcia cuenta con un importante legado industrial, vinculado a los sectores en los que ha destacado, con especial incidencia de la minería, la industria sedera y alimentaria. Sin embargo, pocos estudios se han centrado en este ámbito, si bien es cierto que algunos temas han sido tratados, como es el caso de las obras de Pérez Rojas y Nicolás Gómez, centradas en la arquitectura del período XIX-XX (10), analizando algunos aspectos de la arquitectura industrial, así como trabajos de ámbito más específico que estudian algunos elementos destacados, caso del Arsenal de Cartagena (11), las chimeneas industriales de Alcantarilla (12) o un estudio inicial sobre su patrimonio industrial (13). Sin embargo, estos trabajos no han abordado en su conjunto el amplio conglomerado arquitectónico que compone el patrimonio industrial de una zona que, pese a que descubrió lentamente los ideales de la revolución industrial, alberga un amplio número de elementos que testimonian la consolidación de su tejido industrial.

En nuestro país el interés hacia estos elementos comenzó a tomar auge en los años finales del siglo pasado cuando surgieron los primeros estudios, especialmente en aquellas comunidades con tradición industrial (Cataluña, Asturias, País Vasco, Madrid, Andalucía), los primeros eventos, caso de las I Jornadas sobre Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial, celebradas en Bilbao en 1982, y entidades y asociaciones que promulgaron la consolidación de la arqueología industrial, como INCUNA, a las que posteriormente se sumó el Plan Nacional y la creación del TICCIIH-España.

La repercusión de esta situación en el ámbito de Murcia ha tenido poca incidencia por eso se considera que este trabajo puede ayudar a indagar en un tema hasta el momento obviado. Un punto destacable es la labor centrada en la catalogación, con la que se pretende saber de primera mano cuál es la situación



real en la que se encuentra el patrimonio industrial de la Región y servir de base al Servicio de Patrimonio Histórico de la Comunidad, así como a otras administraciones, para intervenir sobre estos bienes con rigor y conocimiento. En definitiva, proceder a realizar una investigación científica, donde se recojan pautas de utilidad que ayuden a los organismos públicos a conocer su patrimonio industrial, sirviendo de base para emprender la explotación de los casos considerados paradigmáticos, como recursos turísticos y culturales.

## Notas

1. PALAZÓN, M<sup>a</sup> Dolores: *Conserveros y promotores: arquitectura industrial en Molina de Segura*, Molina de Segura (España), Excmo. Ayuntamiento de Molina de Segura, 2008. El texto recopila el trabajo de investigación desarrollado en el marco del doctorado en Historia del Arte impartido en la Universidad de Murcia: “Arte, historia y mito”, así como la tesis de licenciatura.
2. ÁLVAREZ, Miguel: *Arqueología industrial. El pasado por venir*, Gijón (España), CICEES-INCUNA, 2007, págs. 12-13.
3. “El plan nacional de patrimonio industrial”, en *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, n<sup>o</sup> 7, 2007.
4. AGUILAR, Inmaculada: *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*, Valencia (España), Museo d’Etnologia de la Diputació de València, 1998. pág. 103.
5. <http://www.mnactec.cat/ticcih/>
6. AGUILAR, I. (1998) op. cit., p. 36.
7. AGUILAR, I. (1998) op. cit., p. 35-37.
8. ARACIL, Rafael, “La investigación en arqueología industrial”, en *I Jornadas sobre Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, Bilbao (España), Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1984, págs. 17-24.
9. ÁLVAREZ, M. (2007), op. cit., p. 15.
10. NICOLÁS, Dora: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Murcia (España), COAMU y Ayuntamiento de Murcia, 1993, y PÉREZ, Francisco, *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*, Murcia: Editora Regional, Consejería de Cultura y Educación, 1993.
11. PÉREZ, M<sup>a</sup> Teresa: *El arsenal de Cartagena en el siglo XVIII*. Madrid (España), Naval, 1992.
12. CASCALES, Pedro: *Las chimeneas industriales en Alcantarilla*, Alcantarilla (España), Ferrería Zapata, 2001.
13. AA. VV.: *El patrimonio industrial en la región de Murcia*, Murcia (España), Asociación de Ingenieros Industriales de la Región de Murcia, 2007.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## “La Colla del Safrà”, un grupo de jóvenes pintores en el panorama artístico catalán finisecular

Montserrat Pérez de la Hoz

Universidad de Barcelona, Facultad de Historia del Arte

### **Resumen:**

El grup de pintors coneguts com “La Colla del Safrà” va tractar a les seves obres el tema del paisatgisme de forma molt personal, ja que es van centrar en el suburbialisme. A les seves pintures hi predominaven els colors cadmis, cosa que fa ver que es conegué el grup amb aquest nom de “Safrà”. Van anar a pintar als afores de Barcelona, a Sant Martí de Provençals, i també es coneix el grup amb el nom de “Colla de Sant Martí”. Volem catalogar i analitzar la seva producció, veient el major número d'obres possibles, utilitzant les fonts de l'època i tota la bibliografia que han generat fins al moment.

### ***Abstract:***

*The artists called “The Saffron Group” painted landscapes where the central theme was the suburb. They travelled to paint to Sant Martí de Provençals, a little village near Barcelona with textile industries. This artist group is known also “Sant Martí Group” because they went to this village. They created their works of art with cadmium colours, and this is the origin of their name. We want to catalogue and analyze their paintings.*

La tesis doctoral que presentamos con este título pretende acercarse, en la medida de lo posible, a la realidad de lo que fue en la época el grupo de pintores conocidos como “Colla del Safrà” [Grupo del Azafrán].

Para ello, en primer lugar, analizaremos el ambiente artístico en el que se movieron los distintos miembros del grupo. Intentaremos saber dónde iniciaron sus estudios de pintura, cuáles eran los lugares a los que acudían para hablar de arte, si lo hacían, qué pintores admiraban o seguían, etc.

Sabemos que Adrià Gual y Ricard Canals estudiaron en la Academia de Pere Borrell del Caso que en la época estaba en la barcelonesa calle Paradís, y que Isidre Nonell y Joaquim Mir iniciaron sus primeros contactos con el dibujo y la pintura en la Academia de Lluís Graner. Quizás fuera este último quien con mayor fuerza influyó en nuestros pintores ya que les animaba a salir a pintar al aire libre y tomar como modelos los mendigos y los pobres que habitaban la ciudad. Otro lugar en el que coincidieron fue la Academia de Llotja en la que ingresaron, en el caso de Nonell con bastantes esfuerzos ya que hizo el examen de ingreso en tres ocasiones, con el fin de dar un paso más en su formación. En ella conocieron a Ramón Pichot i Juli Vallmitjana. Pasaron varios años recibiendo lecciones en la Llotja, no sin encontrar el rechazo en algunos de sus profesores, como es el caso de Antonio Caba, director de la Academia, quien dijo a Nonell que nunca haría nada que valiese la pena (1). Finalmente decidieron dejar las clases de Llotja y salieron a pintar al aire libre, se centraron en los paisajes suburbialistas, en los que aparecían personas desfavorecidas, los más pobres, los que hasta el momento no habían ocupado ningún lugar preferente en las pinturas académicas, reservadas sólo para personajes históricos, religiosos o personas importantes, nunca los anónimos ciudadanos más olvidados.

Además del aspecto académico, podríamos destacar el ambiente que se respiraba en las galerías de arte barcelonesas, sobre todo en la Sala Parés del Carrer Petritxol, donde se exponían las obras más rompedoras del momento. Podemos pensar, por ejemplo, en el efecto que causaría en nuestros artistas las pinturas que Santiago Rusiñol y Ramon Casas, junto con las esculturas de Clarassò, expusieron en dicha sala de exposiciones en 1891, obras caracterizadas por ser paisajes de Montmartre, de un barrio bohemio de París, en el que las brumas y la niebla lo impregnaban todo de un color azul plomizo, que Rusiñol y Casas plasmaron con suma delicadez. Los temas también eran muy particulares, destacaban los cementerios, los interiores del Moulin de la Galette, las vistas menos favorecedoras de París, etc.

Intentaremos esclarecer si existía un paralelismo entre las obras que realizaron Rusiñol y Casas en París y las obras que hicieron los miembros de “La Colla del Safrà” en Barcelona, no de forma mimética pero sí en la idea, en los puntos de vista, no en los colores pero sí en los ambientes, etc.

Existía un lugar en el que los pintores consagrados como Rusiñol y Casas hacían tertulia entre ellos y otros artistas de su misma generación y ese lugar era Els Quatre Gats. Dicha cervecería estaba regentada por Pere Romeu y su ubicación era los bajos de la Casa Martí, realizada por el arquitecto modernista Josep Puig i Cadafalch. La decoración era una mezcla de la bohemia parisina, Romeu trabajó en el Chat Noir de París, y la más pura tradición catalana, como podemos ver en las fotos que se conservan de la época, las sillas por ejemplo eran las que se podían ver en cualquier masía catalana. Era el lugar de encuentro

de los artistas más vanguardistas del momento, testimonio mudo de lo que se llevaba en París, de las novedades artísticas y era, además, la plataforma perfecta para los nuevos artistas que también se reunían en aquel selecto establecimiento. En su sala podía verse claramente diferenciado el grupo de los artistas más conocidos y el de los que justamente empezaban a darse a conocer en el mundo artístico. En el primer grupo podíamos ver a Rusiñol, Casas o Romeu, y en el segundo a Nonell, Mir, Canals, Vallmitjana, Pichot, Picasso, etc. Este grupo seguía al primero pero con su propia personalidad, alguna muy marcada a pesar de la poca experiencia. Además de lugar de reunión y cenáculo de artistas, se utilizaban sus paredes para realizar exposiciones. Las exposiciones que se realizaron el Els Quatre Gats no eran muy conocidas por el gran público pero para los artistas que empezaban era una forma muy efectiva para darse a conocer, exponer junto con los artistas más valorados del momento era un gran paso y Casas y Rusiñol no dudaron en hacerlo.

No podemos olvidar el papel que tuvieron las críticas artísticas. De todos los críticos destacaríamos a Raimon Casellas, quien desde La Vanguardia hablaba de los nuevos artistas y sus pinturas, y los animaba a continuar por el camino que habían iniciado. Son gracias a sus críticas que conocemos títulos y descripciones de obras, cosa que permite fechar y conocer mejor las obras que tan sólo conocemos por título. Las descripciones también ayudan en ocasiones a saber el título original de algunas pinturas y dibujos.

Otro de los aspectos que pretendemos estudiar es el de los diferentes nombres que se le ha dado al grupo. Haremos un recorrido historiográfico para conocer el origen de los distintos nombres con los que se les ha conocido. Los que hemos encontrado son “Colla del Safrà”, “Colla de Sant Medir” y “Colla de Sant Martí”. El primero de ellos ha sido el que ha tenido mayor fortuna crítica y es el que hemos adoptado para hablar de este grupo de pintores. El motivo por el cual se les conocía por este nombre era debido al color anaranjado y amarillo que predominaba en sus obras. Elegían horas del día para pintar, con algunas excepciones, en las que el sol o bien estaba en su máximo esplendor, al mediodía o bien hacia el atardecer, en el que una rica gama de colores azafranados se apoderaban del paisaje. Intentaremos averiguar si hay algún motivo por el cual iban a estas horas del día a pintar, una de las posibles explicaciones es su carácter menestral ya que por la mañana trabajaban en el negocio familiar, todavía no podían vivir sólo de la pintura y las familias lo veían como un mero pasatiempo y no como una forma de vida, y por la tarde tenían el tiempo justo para coger el tren y pintar los temas suburbanos que querían plasmar en sus telas. Los colores de la tarde eran los que reproducían en sus pinturas. Hay quien dice que fue Santiago Rusiñol quien les puso el nombre (2).

Los otros dos nombres que se les ha dado, en ocasiones incluso se ha dicho que eran grupos diferentes (3), se debe a los lugares de la Ciudad Condal donde iban a pintar, a Sant Medir o a Sant Martí de Provençals. En este último pintaron de forma más asidua y se puede ver en algunas pinturas el perfil de la iglesia de lo que en la época era el pueblo de Sant Martí de Provençals, que más tarde sería anexionado a Barcelona. También a esta población pertenecen las fábricas que podemos ver en numerosas pinturas de nuestros artistas, sobre todo eran fábricas de indianas, que eran telas estampadas muy valoradas y con un amplio mercado. El algodón llegaba al puerto de Barcelona, allí se distribuía a los almacenes del Raval, se



trasladaba a las fábricas de indianas y cuando ya la tela estaba estampada, se volvía a llevar a los almacenes para su posterior venta. Ese tipo de tejido, necesitaba gran cantidad de agua y grandes extensiones de terrero para poder secarse y Sant Martí de Provençals cumplía los requisitos ya que estaba regado por lo que se conocía como Rec Comtal y también existía mucho terreno en el que extender las telas puesto que la población era escasa y la que lo habitaba se dedicaba a trabajar la tierra. También el suelo era más barato que en Barcelona, cosa que hacía que los dueños de las fábricas prefiriesen ese lugar para ubicar sus fábricas. Además, a partir de 1846 el Ayuntamiento prohibió la construcción de fábricas en el interior de la ciudad. Otro elemento que ayudó a que las fábricas se establecieran en el municipio era el ferrocarril que a partir de 1848 lo unió a la Ciudad Condal. De este modo, en el paisaje de Sant Martí de Provençals se mezclaban las fábricas y los campos cultivados, todo bajo una espesa nube de las fábricas, que los ojos atentos de los miembros de “La Colla del Safrà” lograron captar y supieron plasmar en sus obras.

Otro de los puntos en los que deberemos detenernos es el de los componentes del grupo. ¿Qué miembros del grupo eran más prolíficos? ¿Quiénes sólo pintaban de forma esporádica? ¿Había más pintores de los que tradicionalmente se habla? ¿Cuál era la importancia de cada uno dentro del grupo? ¿Existe algún tipo de escrito o manifiesto en el que se lean las propuestas del grupo así como sus idearios o metas? Todas estas cuestiones se intentarán contestar con dicho estudio.

Historiográficamente se han dado seis nombres como pertenecientes al grupo conocido como “La Colla del Safrà”: Ricard Canals (1876-1931), Adrià Gual (1872-1944), Joaquim Mir (1873-1940), Isidre Nonell (1872-1911), Ramon Pichot (1872-1925) y Juli Vallmitjana (1873-1937). En ocasiones también se han mencionado otros artistas como Joaquim Sunyer o Hortensi Güell. El primero tiene obras que son de la misma temática y visualmente son parecidos. Incluso Adrià Gual en sus memorias lo nombra cuando evoca la formación del grupo. Hortensi Güell también tiene algunas obras de un intenso color azafrán que podríamos decir que están en consonancias con la de nuestros artistas, como el *Paisatge urbà* (Paisaje urbano) conservado en el Museu Picasso de Barcelona. Deberíamos buscar si había otros artistas en el entorno del grupo e intentar establecer su importancia.

Otro de los aspectos que debemos tener en cuenta es el de la cronología. El año que se suele dar como inicio de la actividad del grupo es el de 1893, fecha en la que varios miembros coincidieron en la Escuela de Llotja de Barcelona, concretamente Isidre Nonell, Adrià Gual, Joaquim Mir y Juli Vallmitjana. Como ya hemos explicado no encontraron el modelo de enseñanza que buscaban y poco a poco fueron abandonando sus clases para ir a pintar directamente del natural a los lugares más suburbanos, a las afueras de la Ciudad Condal.

El año 1896 es el que se suele dar como fecha de finalización de “La Colla del Safrà”. Este año se produce un hecho relevante en el grupo y es el de la participación en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona. Expusieron en la Sala Séptima, excepto Juli Vallmitjana y Adrià Gual, obras claves del grupo y entre el público y los críticos empezaron a llamarla “Sala del Safrà”, no sabemos si este es el origen del nombre del grupo o se conoce así la sala porque contenía obras de “La Colla del Safrà”. Resulta significativo que los dos miembros que no expusieron ese año fueran los que encaminaron sus pasos hacia temas más literarios y teatrales. Adrià Gual se interesó pronto por temas simbolistas, sobre

todo a partir de la II Fiesta Modernista, organizada por Santiago Rusiñol en el Cau Ferrat de Sitges en 1893. Gual ayudó y colaboró en la representación de la obra *La Intrusa* de Maeterlink, obra plenamente simbolista. Una obra pictórica que podría ilustrar este cambio de estilo es *La Rosada*, obra conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Conocemos pocas obras de Gual de la época de “La Colla del Safrà” y resulta significativo que el propio artista en sus memorias no quisiese ni pudiese escabullirse del grupo (4). Juli Vallmitjana inició sus escritos interesándose por temas marginales, eran obras protagonizadas por personas que rozaban la inadaptación social y mayoritariamente por gitanos. Como si lo que Nonell buscaba en sus pinturas lo hiciera Vallmitjana a través de sus escritos.

Como ya hemos explicado, 1896 se suele dar como año de auge y finalización del grupo. Este hecho viene abalado por el hecho de que Nonell y Canals, invitados por Vallmitjana, viajaron a la Vall de Boí, un lugar remoto en la época, en el Pirineo catalán, ya que la familia de Vallmitjana regentaba un balneario y éste les ofrecía un trabajo de verano a los dos artistas. Este viaje les permitiría ganar algo de dinero y además cambiar el paisaje de sus obras, lo que Nonell descubriría era un nuevo tema pictórico, cosa que haría que cambiara para siempre su forma y sus temas, ya que dejaría definitivamente el paisaje, salvo en alguna excepción, para centrarse plenamente en la figura humana como medio de expresión. Nonell se encontró con un elevado número de personas enfermas, afectadas de cretinismo, y se interesó pictóricamente por ellas. Conocemos un elevado número de obras de este período. Canals, a diferencia de Nonell, no se interesó por los cretinos y siguió pintando paisajes.

Después de este viaje y este cambio de gusto pictórico en Nonell, él y Canals decidieron viajar a París, cuna del arte vanguardista de la época y lugar a donde todo pintor que se preciara debía peregrinar. Este viaje sí dio un rumbo totalmente diferente a los dos artistas porque mientras Nonell encontró como medio de expresión el tema de las gitanas, Canals inició su etapa de pintura “a la española” con temas típicamente españoles como manolas y cigarreras, siempre, eso sí, con la factura de este gran artista. Busca un marchante parisino para sus obras y es de la mano de Paul Durand-Ruel que continuó pintando temas hispánicos ya que eran los más demandados por los clientes.

Ramon Pichot pronto viajaría a París donde se estableció y regentó la “Maison Rose” en Montmartre, siendo el piso superior el estudio del pintor y la planta baja el célebre restaurante que llevaba su esposa, Germaine (5).

El último artista del que nos falta hablar es de Joaquim Mir. Mir hace que la cronología de “La Colla del Safrà” sea un poco más larga ya que él continúa por unos años más pintando como lo hacía el grupo, temas suburbanos y con fuertes colores azafranados. Quizás sea porque fue el único que no viajó a París. Sea como fuere, Mir nos dejó lo que podríamos llamar el canto de cisne de “La Colla del Safrà”. Nos referimos a la gran obra “La Catedral dels Pobres” [La Catedral de los Pobres] realizada en 1898 y que se conserva en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Tanto por el tamaño como por el tema o la técnica, ella es el resumen perfecto de lo que fue el grupo de pintores llamado “La Colla del Safrà”. Mir realiza una gran pintura (184 x 247 cm.) con la Sagrada Familia de Gaudí en construcción, nos muestra un grupo de mendigos que piden limosna en el inacabado recinto sagrado, entre los bloques de piedra. Uno de ellos, el que podría considerarse el padre

de la familia que podemos ver en el cuadro, nos interpela directamente, alargando la mano pidiendo un poco de caridad. Su rostro queda a la altura del espectador por lo que su figura es bastante impactante. Él, junto con una niña, forma la base de un triángulo, cuyo vértice es una mujer con la cabeza cubierta por un pañuelo, que sostiene en sus brazos un bebé y a cuyos pies vemos a la niña de la que hablamos antes aferrada a ella. Tras el grupo principal podemos ver varios mendigos, viejos y algún niño e incluso a algún operario de la obra. ¿Podemos leer una clara denuncia social por parte de Mir en esta pintura? Resulta significativo que de esta obra conozcamos diversos estudios y apuntes hechos in situ por el artista y en casi todos ellos, excepto uno que es el estudio de una figura, el tema principal es el paisaje. En la obra final lo que más llama la atención es el grupo de personas que encontramos en ese paisaje. Sabemos que Mir fue a pintar al recinto de la Sagrada Familia y que allí pintaba con sus modelos. Incluso conocemos las diversas visitas que tuvo y sus comentarios (6), como el caso de Santiago Rusiñol que al parecer le dio su opinión sobre la composición de la obra o la visita del Obispo Torres i Bages, además del arquitecto de la obra, Antonio Gaudí. El color predominante en la obra es el azul claro y el rosa anaranjado de la Sagrada Familia bañada por el sol, pero hay diversas notas de color como el rojo o el amarillo. Sabemos que esta obra era importante para Joaquim Mir ya que se conservan diversos estudios, del recinto, de alguno de los personajes, etc. Esta pintura ha tenido varias ubicaciones, desde la cervecería “Els Quatre Gats”, hasta colecciones particulares, pasando por la estancia en un establo y por el recorte de la parte superior de la misma. En la actualidad, como ya hemos dicho, puede verse en todo su esplendor en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Varios años después Joaquim Mir viajó a Mallorca, junto con Santiago Rusiñol, financiado por su tío Avel·lí Trinxet, cosa que le supuso la crítica y en rechazo entre sus compañeros ya que vendía la totalidad de su producción a cambio del viaje y la estancia, pero fue el único modo que Mir encontró para viajar. Años después pudo cancelar el contrato no sin necesitar el servicio de un abogado. En Mallorca Mir se llenó del color y de la luz de la isla, haciendo que su pintura cambiara radicalmente. Sólo un infortunado accidente hizo que volviera a Catalunya.

Los otros artistas de los que hemos hablado en la órbita de “La Colla del Safrà” hicieron su camino por separado, Sunyer viajó a París, como también lo hizo Picasso. El caso de Güell es el más trágico ya que con 20 años se suicidó sumergiéndose en las aguas de Salou tras sufrir un engaño amoroso.

Para poder llevar a cabo el presente estudio se utilizarán diversas fuentes. En primer lugar las obras de los propios artistas serán las que nos guiarán y permitirán realizar una cronología pictórica del grupo. No nos centraremos sólo en las obras de nuestros artistas si no que también buscaremos obras de pintores coetáneos para saber el grado de influencias que recibieron y si a su vez, influyeron en la forma y en los temas de pintar de otros artistas.

Se utilizarán también los escritos que conocemos de los pintores, como las memorias de Adrià Gual o las de Juli Vallmitjana, que permanecen inéditas (7). También una lectura profunda de las obras de teatro y las novelas que estos mismos autores han escrito nos acercarán un poco a su universo particular. Hay un ejemplo clarísimo en la obra “La Xava” de Juli Vallmitjana en la que aparece el alter-ego del autor, Fermí, que a lo largo de la obra hace unas observaciones nada desdeñables (8).

Así mismo intentaremos recopilar el mayor número posible de críticas artísticas de la época para poder conocer de primera mano qué era lo que se decía del grupo, o si se llegaba a decir algo de ellos en distintos periódicos del momento. Destacaríamos sobre todo el interés de Raimon Casellas por el grupo, al que siguió desde sus inicios y al que le dio ánimos para seguir adelante sin importar las adversidades.

Consultaremos los catálogos de exposiciones a los que asistieron y conoceremos más el mundo en el que se movían artísticamente, las exposiciones de otros artistas que se realizaban en ese momento, las publicaciones que podíamos encontrar en la época, los libros que podían leer, etc.

A pesar de no existir ningún estudio pormenorizado del grupo ni ninguna monografía, hay abundante bibliografía sobre el tema, aunque sólo sea al hablar del período de formación de los artistas. Quizás sea éste el motivo por el cual aún no se ha estudiado el grupo conocido como “La Colla del Safrà” en profundidad, se ha considerado siempre que sólo formaba parte de los inicios de los pintores, de sus primeros pasos en el mundo del arte y aunque, qué duda cabe, se está en lo cierto, creemos que los inicios de cualquier pintor puede ser determinante para la pintura que desarrollará a posteriori. Este es otro de los puntos que queremos estudiar en nuestro trabajo.

Analizaremos los libros y catálogos más importantes del período del modernismo, los catálogos de exposiciones, tanto monográficos como de exposiciones colectivas, las revistas y publicaciones periódicas, etc. que puedan aportar algo de luz a la formación y desarrollo del grupo de estudiamos. Intentaremos reconstruir la vida personal y artística de nuestros artistas así como la catalogación de todas las pinturas y dibujos pertenecientes a este período pictórico de su carrera artística, que coincide, tal y como hemos explicado, con su período de formación.

Somos conscientes que un trabajo de tal magnitud a veces puede resultar descorazonador, sobre todo si no encontramos obras en la que basar nuestro estudio pero creemos que no es el caso. En el momento de la catalogación se han encontrado más de un centenar de obras entre pinturas, estudios y dibujos. Algunas sólo las conocemos por el título en los catálogos de las exposiciones pero en ocasiones las descripciones que se hacían en los periódicos y revistas logran que nos hagamos una idea de cómo eran o incluso podemos llegar a relacionar una pintura con el título que tenía en origen, etc. Lo que ocurre en ocasiones es que siempre se han utilizado las mismas obras para ilustrar lo que era “La Colla del Safrà”. Quizás el mayor problema es que la mayoría de las obras están en colecciones particulares por lo que no es fácil poder ver las pinturas y dibujos. Se intentará en la medida de lo posible ver *in situ* el mayor número de obra original, tanto en museos como en colecciones particulares o en subastas.

La tesis doctoral que queremos presentar pretende intentar esclarecer cual es el lugar del grupo conocido como “La Colla del Safrà” en el panorama artístico catalán finisecular, pero no por ello dejaremos de buscar paralelismos y contraposiciones en el arte que se hacía en la época tanto en España como en el resto de Europa para poder así ver cuál era la importancia de este grupo de artistas. Para ello intentaremos analizar su pintura y su entorno en profundidad, ya que todavía son muchas las cuestiones planteadas sin respuesta, a lo largo del estudio no descartamos que en lugar de contestar a las preguntas que nos hacemos, afloren nuevos interrogantes.

**Notas:**

1. JARDÍ, Enric: *Isidre Nonell*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1984. pág. 38.
2. SOCIAS, Jaume: *Canals*. Colección Cadagua. Espasa-Calpe, Barcelona, 1976. pág. 46.
3. CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*. Barcelona, Aymà, 1951. págs. 355-356.
4. GUAL, Adrià: *Mitja vida de teatre*. Barcelona, Aedos, 1960. pág. 40.
5. BORRÀS, M<sup>a</sup> Lluïsa: *Ramon Pichot*. Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1997. pág. 14.
6. OPISSO, Ricardo: “El pintor Joaquim Mir. Historia de un gran cuadro.” *Diario de Barcelona*, 6 de septiembre de 1952.
7. GUILLAMON, Julià: “Juli Vallmitjana i els gitanos”. Pròleg a l’edició de *De la raça que es perd*, de Juli Vallmitjana, Barcelona, Edicions de 1984, 2005. pág. 10. Es parla dels seus escrits inèdits *Lletres al meu fill David*.
8. VALLMITJANA, Juli: *La Xava*. Barcelona, Edicions de 1984, 2003.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El formismo polaco y su contextualización en las vanguardias europeas

Inés Ruiz Artola

Universidad de Málaga / Universidad de Varsovia

### Resumen:

Mi tesis doctoral versa sobre el movimiento artístico polaco del formismo. Este movimiento se desarrolló en la Polonia de principios de siglo e hizo su particular visión de las vanguardias. El lapso temporal investigado será el de 1900-1930.

Nuestro objetivo es reconstruir la historia del grupo, clasificar y catalogar sus obras, analizar las teorías y biografías de sus componentes, estudiar las exposiciones que realizaron y las instituciones que apoyaron a dicho movimiento. Finalmente, queremos insertar este relato dentro del contexto de las vanguardias históricas del siglo XX.

### Abstract:

*My doctoral thesis investigates the art movement Formism in Poland. This group of artists realized their vision in the early decades of XX century. Therefore we focus on the time period from year 1900 to 1930.*

*Our aim is to reconstruct the history of the group, classify their works, analyze the theory and authors' biographies, and study the expositions and institutions involved.*

*We'd like to tell the story of this art movement and place it in the European context.*

### **Tipología de investigación:**

Esta investigación trata de reconstruir la historia del movimiento formista polaco desde varias vertientes e insertada en una doble contextualización: la más cercana o nacional y la europea.

Se trata de un trabajo por tanto revisionista, en lo que se refiere a aportación en su propio país, pues ya se ha realizado algún estudio en Polonia sobre este movimiento, si bien su aportación es insatisfactoria y no abarca la complejidad de este movimiento en el contexto europeo, ni tiene en cuenta su papel fundamental como transición de un lenguaje plástico tradicional hacia uno más vanguardista y su enfoque es meramente cronológico.

### **Periodo:**

El formismo polaco como movimiento, tuvo una corta (pero intensa) vida. La primera exposición bajo este nombre se realizó en el año 1919 y el anuncio de su disolución data de 1922.

Pero estos datos son solo aparentes. Nuestro discurso arranca de mucho antes pues así lo solicitan sus propios autores. Ya en 1917 y bajo el nombre de *Ekspresjonisci Polscy*, surgió un grupo cuyo núcleo fueron los hermanos Pronaszko (Andrzej y Zbigniew) y Tytus Czyzewski, los tres fundadores del formismo. Y no solo eso. Los propios autores declararon en numerosas ocasiones ser el mismo grupo y simplemente haber cambiado su nombre por acercarse más a su ideología (la expresionista dejó de ser un modelo a seguir). Así que mínimo deberíamos ocuparnos del periodo que va de 1917 a 1922.

Pero, hay más.

A partir del 1922, aunque oficialmente el formismo se diera por concluido, sigue dando sus últimos coletazos. Las menciones a él como referente al arte polaco moderno siguen surgiendo e incluso en 1927 se realiza una exposición con su nombre en la galería Zacheta de Varsovia.

Los años que van de 1922 a 1930 (por hacer una acotación más o menos lógica) son también de nuestro interés. Y es que abarcan un periodo del arte polaco en el que la vanguardia en estado puro (el constructivismo y suprematismo) ya inunda la escena artística del país. Y, además, la corriente llamada colorista a través de grupos como *Rytm* (que llegó a tener renombre internacional) parece seguir la estela del formismo con ecos de ese retorno al pasado que empezaba a promulgarse desde Francia.

Por otro lado, si echamos la vista hacia atrás, comprobamos que ya en 1911 se había fundado en Cracovia el Salón de los Independientes, que obviamente trataba de emular las intenciones del salón parisino y que fue fundado por los tres autores que, ya sin miedo, podemos calificar como el corazón o núcleo del formismo y que hemos citado más arriba.

Finalmente, descubrimos a través del análisis de las biografías de los autores (que formaron parte del

movimiento o que colaboraron con él –en sus exposiciones, conferencias, revistas o veladas– que la gran mayoría de ellos había estudiado en Cracovia en la Academia de Bellas Artes en el periodo precedente.

Por todo lo apuntado, hemos decidido acotar nuestro trabajo entre los años 1900 y 1930 pues así podremos abarcar el periodo de formación de los autores, la fase expresionista, la propiamente formista y la repercusión en arte inmediatamente posterior en el país.

La historia de Polonia que abarcamos es en este periodo especialmente delicada. Como sabemos, hasta finalizada la I Guerra Mundial, el país no recuperará su independencia, tras 123 años de ocupación de las potencias rusa, alemana y austro - húngara. Una vez recuperada en 1918, las fronteras no serán las mismas de las conocidas actualmente (fruto del reparto tras la II Guerra Mundial) sino mucho mayores, ocupando ciudades como Lvov (actual Ucrania) o Vilno (actual Lituania). Todo esto repercute en cuestiones políticas y culturales que, obviamente, influyen de modo directo en el arte que se produjo en esa época y que nosotros investigamos.

Tendremos en cuenta el factor frontera que repercutirá en la visión de nación por parte de los artistas y en la política cultural del país. Y también tendremos en cuenta la historia posterior, en la que se desarrollaron diferentes estudios de nuestro movimiento (el bloque de las fuentes secundarias) que fueron realizados en su grandísima mayoría durante el periodo de régimen comunista que duró hasta la caída del bloque en 1989.

Esta complejidad histórica añadida es un factor imprescindible a tener en cuenta a la hora de abarcar este periodo.

### **Objetivos:**

Nuestro objetivo fundamental, el por qué de nuestra tesis es defender al formismo como movimiento destacado en la escena polaca artística y europea. No obstante, no seremos nosotros los que afirmemos, como tradicionalmente se viene diciendo, que este movimiento es el primer movimiento de vanguardias en Polonia.

Para nosotros, y este enfoque será una aportación novedosa, el formismo fue no un movimiento, sino un fenómeno – en tanto que referencia- y un tránsito hacia las vanguardias, no la consolidación de las mismas.

¿Por qué? Porque en el formismo no advertimos el ruido y escándalo que suele acompañar a los movimientos de vanguardia. Tampoco hay una carga política en sus manifiestos, obras u actuaciones.

Eso sí, gracias a sus autores, se abrirán puertas hacia la modernidad. En las obras ya se denotan rupturas evidentes con la tradición pictórica y escultórica. En sus escritos hay una curiosa mezcla de autores tanto románticos como vanguardistas que defienden un credo variopinto y que proceden de diversos países. Abren, por tanto, el camino hacia un nuevo lenguaje y anuncian las posibilidades del contacto con otros países y movimientos.

En definitiva, tal y como defenderemos en nuestra tesis, al ser el formismo un movimiento de transición, lo analizaremos desde los puntos de vista de la tradición y de las vanguardias, estableciendo la balanza entre esos dos puntos tan contradictorios pero necesarios para entender este movimiento que, si bien no fue de una innovación total, si resultó crucial para la historia del arte polaco.

### **Metodología:**

Como nuestro objetivo va más allá de la reconstrucción de la historia del movimiento, no seguiremos un discurso lineal en la redacción del texto final y nuestra metodología abarcará los aspectos del movimiento en compartimentos aislados e interrelacionados a un tiempo.

A saber.

El capítulo 1. Obviamente, lo primero que realizaremos será la recopilación de fuentes primarias y secundarias. Entre ambas habrá además la siguiente clasificación. Las primeras (primarias) estarán divididas entre las escritas por los propios autores protagonistas, los autores extranjeros que fueron citados, los catálogos y revistas que sirvieron como órgano teórico del grupo y los críticos que aludieron a la obra formista en revistas, ensayos y estudios. Partiendo de estas fuentes primarias, haremos una selección de las más representativas y las incluiremos en su versión original y su traducción al castellano al final de nuestro estudio en el apartado de apéndice de textos.

En el bloque de fuentes secundarias (el estado de la cuestión propiamente dicho) haremos los siguientes apartados: monográficos, exposiciones retrospectivas del movimiento, definiciones en diccionarios especializados, el formismo en otras lenguas, artículos y estudios de menor envergadura y estudios de carácter enciclopédico (que traten nuestro movimiento dentro de la complejidad artística cultural del país).

Capítulo 2. También trataremos de averiguar el número de exposiciones organizadas por el grupo (cuestión en la que los autores aún no se han puesto de acuerdo) y veremos qué autores participaron, qué obras expusieron, cómo fueron los catálogos (presentación, escritos en su interior), dónde se celebraron las exposiciones, es decir, qué instituciones apoyaron la causa formista y, ante todo, cual fue la repercusión en la crítica especializada y la prensa diaria. Por tanto, buscaremos ese material, lo organizaremos y trataremos de reconstruir y analizar los aspectos más significativos.

Capítulo 3. Un apartado fundamental será también el dedicado a los autores. Estos vendrán seleccionados en dos grupos: los formistas en sí (que fundaron, pertenecieron y aportaron algo al grupo de modo continuo) y los colaboradores (en exposiciones, revistas, veladas, etc.). Reflejaremos apuntes biográficos de cada uno de ellos insistiendo ante todo en el periodo perteneciente al formismo. Como conclusión a estas notas biográficas, también estableceremos motivos de unión entre los miembros por similitudes más vitales que artísticas (edad, estudios en un mismo lugar, viajes a París y otros lugares, estudios con los mismos profesores, etc).

Capítulo 4. Las obras y su catalogación es algo que no podrá tampoco faltar. Visitaremos los depósitos de los museos nacionales de Varsovia, Lodz, Cracovia, Poznan y Wroclaw, en donde presumiblemente se encontrarán la mayoría de las obras de los formistas. Igualmente, trataremos de localizar las obras de colecciones privadas. Una vez recopilado el material, nuestro criterio de clasificación no vendrá hecho por autores sino por temas, pues nos parece mucho más significativo. Así, hablaremos de los temas como la mitología clásica, los retratos de personajes famosos, artistas y coetáneos, los temas del folklore polaco, los bodegones, los desnudos, las representaciones de escenas diversas, la ciudad, etc. Igualmente, concluiremos un capítulo con los “inclasificables” como las obras de tono alucinógeno de Witkacy y los cuadros multifacetados de Tytus Czyzewski.

Capítulo 5. Analizaremos también las revistas de las que los autores se sirvieron como órgano de difusión de sus ideas, tratando de reconstruir una teoría sobre el formismo, sus autores teóricos fundamentales, así como el origen del término.

Capítulo 6. Como hemos apuntado en el apartado de objetivos, nuestro enfoque del formismo será el de movimiento de transición hacia las vanguardias. Por ello, analizaremos el contexto inmediatamente anterior y los autores y movimientos que tuvieron influencia en el formismo, desde el gótico, pasando por el romanticismo, el arte popular de Podhale y llegando a la corriente llamada Młoda Polska (La joven Polonia). Y, por supuesto, analizaremos el otro extremo, es decir, el concepto de vanguardia, los puntos en común que tiene con él nuestro grupo y la asimilación en Polonia de los ismos (sobre todo: cubismo, expresionismo y futurismo).

Capítulo 7. Queremos tener en cuenta en nuestra investigación las diferentes facetas del formismo, que, como viene a ocurrir en muchos movimientos del s. XX no se limitó al campo de las artes plásticas. En nuestro caso, el formismo tuvo una muy profusa vertiente poética formada por autores de primera fila que formaron parte, a un mismo tiempo, del movimiento futurista polaco. Además, también el formismo tuvo una curiosa relación con la música y la danza a través de Rita Sachetto, creadora del baile formista, figura fundamental en el grupo y a la que aún no se ha dedicado un estudio pormenorizado. Por tanto, trabajaremos también el formismo y la integración de las artes, para tener una visión más global y posiblemente más cercana.

Capítulo 8. El aspecto estético teórico del formismo y sus complejas manifestaciones serán analizadas y traducidas también. Ante todo nos centraremos en los antagónicos Chwistek y Witkacy, si bien también hablaremos del primer historiador (y miembro del grupo al mismo tiempo) Konrad Winkler y del autor que podemos considerar como su motor precursor Zbigniew Pronaszko.

En conclusión, aunque tratemos todos estos puntos en capítulos separados, entre ellos están interrelacionados y el lector podrá acudir a las diferentes llamadas para ver que hay una relación horizontal entre todos. Es evidente, que bajo todas estas ideas estará clara la visión de esos cuatro apartados en que podemos dividir la historia del grupo (y de los que ya hemos hablado en el apartado de periodo abarcado) y que sí tienen un carácter irremediabilmente lineal.



Con nuestro enfoque, en definitiva, queremos dar un apartado igualitario a todos esos aspectos que determinan la historia y evolución de un movimiento, sin querer priorizar el discurso lineal, la catalogación de las obras o el acopio de datos cronológicamente. Trataremos, por tanto, de establecer un discurso crítico, polifacético y revisionista de la historia de un movimiento que aún no ha sido estudiada en profundidad ni siquiera en su propio país.

**Ilustraciones:**



1. CHWISTEK, L.: Miasto fabryczny, 1920, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Varsovia (Polonia).



2. CZYZEWSKI, T.: Akt z kotem, 1920, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Varsovia (Polonia).



3. WITKIEWICZ, S. I.: Autoportret, 1913, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Varsovia (Polonia).



4. PRONASZO, Z.: Pomnik Mickiewicza, 1922, (desaparecido).



5. ZAMOYSKI, A.: Ich Dwoje, 1918, Museo Naconal de Lodz (Polonia).



## Bibliografía

### 1. FUENTES PRIMARIAS.

- BAHR, Hermann: *El expresionismo*, (primera publicación en 1916), Murcia, ed. Arquitectura, 1998, (traducción al castellano por Teresa Rocha Barco).
- CHWISTEK, Leon: *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Cracovia, ed. Gebethner i Wolff, 1922.
- CHWISTEK, Leon: “Twórca siła Formizmu”, *Głos Plastyków* nr 8 – 12, (págs. 6- 10), Cracovia, 1938.
- CHWISTEK, Leon: “Wielość rzeczywistości”, *Maski*, año I, número 1 pp. 16,17 y 18, nº 2 págs. 36, 37,38 y 39, nº 3 págs. 59 y 60 y nº 4 págs. 76, 77, 78,79 y 80, Cracovia, 1918 págs. 3-8.
- CHWISTEK, Leon: “Wrogowie Formizmu i ich psychologia”, *Formiści*, número 1, año I, Cracovia, octubre 1919, págs. 2 y 3.
- CHWISTEK, Leon: “Formizm”, *Formiści*, nº 2, año 2, Cracovia, abril 1920.
- CHWISTEK, Leon: “Teatr Przyszłości”, *Zwrotnica*, n. 2, 1922, págs. 33-35.
- CHWISTEK, Leon: *Zagadnienia Kultury Duchowej w Polsce*, Varsovia, ed. Gebethner i Wolff, 1933.
- CZYŻEWSKI, Tytus: *Osiół i słońce w metamorfozie*, Cracovia, ed. Gebethner i Wolff, 1922.
- CZYŻEWSKI, Tytus: *Zielone oko, poezje formistyczne, elektryczne wizje*, Cracovia, ed. Gebethner i Wolff, 1920.
- CZYŻEWSKI, Tytus: “O najnowszych prądach w sztuce Polski”, *Wianki*, nº 1 págs. 6 y 7, nº 2 págs. 11, y nº 3 págs. 10 y 11, Cracovia, 1919.
- CZYŻEWSKI, Tytus: “Salome. Obraz wielopłaszczyznowe”, *Wianki*, n. 1, 1919, Cracovia, pág. 17.
- CZYŻEWSKI, Tytus: ”Pogrzeb romantyzmu – Uwiad starczy symbolizmu – Śmierć programizmu”, *Formiści*, nº 4, año II, Cracovia, abril 1921, págs. 12 y 13.
- CZYŻEWSKI, Tytus: “Mój Formizm”, *Głos Plastyków*, nº 8 – 12, Cracovia, 1938, págs. 11- 14,
- CZYŻEWSKI, Tytus: “Mój futurizm”, *Zwrotnica*, nº 6, octubre, 1923 págs. 185 -186.
- CZYŻEWSKI, Tytus: “Monsalwat czy Lupanar?” , *Zwrotnica*, nº 2, 1922, págs. 21-22.
- GLEIZES, Albert y METZINGER, Jean: *Sobre el cubismo*, (primera edición de 1912), Valencia, ed. Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos de Murcia, 1986. (Traducción de I. Ramos Serna y F. Torres Monreal).
- GOTLIB, H.: “Od prymitywizmu do ”Pracy organicznej”, *Głos Plastyków* nº 8-12, Cracovia, 1938, págs. 19-21.



- HRYŃKOWSKI, Jan: “Wspomnienia o ekspresjonizmie w Polsce”, *Głos Plastyków* n° 8-12, Cracovia, 1938, págs. 22- 25.
- IRZYKOWSKI, Karol: “Bahr, o ekspresjonizmie”, *Maski*, z. 19, 1 julio 1918, págs. 378-380 y z. 20, 10 julio, 1918, págs. 396-400.
- IRZYKOWSKI, Karol: “Na giewoncie formizmu (teoria P. Chwistka)”, *Przegląd Warszawski*, r. 2, t. 1, nr. 6, marzo, 1922, págs. 291- 307.
- JASIEŃSKI, Bruno: “Polski Futuryzm”, *Zwrotnica*, n.6, octubre, 1923, págs. 177 - 184.
- KANDINSKY, Wassily y MARC, Franz: *Der Blau Reiter (El jinete azul)*, (primera edición en 1912), Barcelona, ed. Paidós Estética, 1989. (Traducción al castellano de Ricardo Burgaleta).
- KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*, (primera publicación en 1912), Barcelona, ed. Paidós Estética, 2007. (Traducción al castellano por Genoveva Dieterich).
- MARCOUSSIS, Louis: “Korespondenja z Paryża”, *Formiści*, n° 2, año I, Cracovia, abril 1920, pág. 12.
- PRONASZKO, Zbigniew: “Jak to było właściwie?...”, *Głos Plastyków* nr 8-12, Cracovia, 1938, págs. 31- 32,
- PRONASZKO, Zbigniew: “O ekspresjonizmie”, *Maski*, z. 1, 1 enero 1918, págs. 15 -18.
- PRONASZKO, Zbigniew: “Przed wielkim jutrem”, *Rydwan*, enero - febrero, n° 1, 1914, págs. 125-129.
- ROT – CZERWINSKI, J.: “Nowa poezja i dramat w Niemczech”, *Formiści*, número 6, año II, Cracovia, junio de 1921 págs. 6 -11.
- SAMLICKI, Marcin : “La section d’ Or”, *Rydwan*, Octubre, 1912, págs. 119-122.
- SYRKUS, Szymon: “Początki i rozwój współpracy mojej z malarzami”, *Głos Plastyków* n° 8-12, Cracovia, 1938, págs. 33-34.
- T.S.: “Postępowe znawca sztuki (doraźna pomoc dla snobów i recenzentów)”, *Maski*, z. 3, enero, 1918, págs. 55-58.
- WINKLER, Konrad: “Exegi Monumentum”, *Głos Plastyków*, n° 8-12, Cracovia, 1938, págs. 37-39.
- WINKLER, Konrad: “Bez Programu”, *Formiści*, n° 4, año II, Cracovia, abril 1921 págs. 1 y 2.
- WINKLER, Konrad: “Na nowych drogach w sztuki”, *Formiści*, n° 6, año II, Cracovia, junio de 1921, págs. 2 y 3.
- WINKLER, Konrad: “Z powodu krytyki IV- ej wystawy Formistów”, *Formiści*, n° 3, año II, Cracovia, abril 1921, págs. 5 – 8.

- WINKLER, Konrad: *Formiści Polscy*, Nakład Gebethnera i Wolfla, Varsovia, 1927.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy: *Nowe forme w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Varsovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy: “Bilans Formizmu”, *Głos Plastyków* nº 8-12, Cracovia, 1938, págs 41- 42.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy: *Las 622 caídas de Bungo o la mujer diabólica*, traducción de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Destino, 2002.
- ZAMOYSKI, A.: “O Formizmie”: *Głos Plastyków* nº 8-12, Cracovia, 1938, págs. 43- 47.

## 2. FUENTES SECUNDARIAS:

- ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín: *El S.XX: Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, ed. Istmo, 1983.
- ARNALDO, Javier: *Las vanguardias históricas I*, Madrid, ed. Arte 16, 2000.
- BALLA, G., BOCCIONI, U., DEPERO, F., PRAMPOLINI, E., SANT’ ELIA, A. y VOLT: *Arte y arquitectura futuristas (1914 – 1918)*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 2002. (Traducción al castellano por Marisa García Vergara).
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed. Ítaca, México, 2003. (Traducción al castellano por Bolívar Echeverría).
- BARANOWICZ, Zofia: *Polska awangarda artystyczna (1918 – 1939)*, Varsovia, ed. Artystyczne i filmowe, 1975.
- BARTNICKA-GÓRSKA, H. y SZCZEPIŃSKA-TRAMAR, J., W: *poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884-1960*, Varsovia, ed. Neriton, 2005.
- BŁASZCZYK – ŻUROWSKA: *Kultura Ludowa Podhala*, Zakopane, Muzeum Tatrzańskie, 2003.
- BLUMÓWNA, Helena, Z: *Pronaszko*, ed. Arkadia, Varsovia, 1958.
- BOHDAN GRZENIEWSKI, Ludwik: *Leona Chwistka Pałace Boga*, Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 2007.
- BOZAL, Valeriano: *Los orígenes del arte del s. XX*, Madrid, ed. Historia 16, 1989.

- BOZAL, Valeriano: “Arte del S.XX en España. Pintura y escultura 1900-1939”, *Summa Artis*, vol. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España, 1909 – 1936*, ed. Istmo, Madrid, 1981.
- CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la Modernidad (modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo)*, ed. Tecnos, Madrid, 2003. (Traducción al castellano por Francisco Rodríguez Martín).
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de los ismos*, Madrid, ed. Siruela, 2006.
- CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena: *Formiści*, Varsovia, ed. Edipresse, 2007.
- DASZKIEWICZ, Alicja: *Ślewiński*, Varsovia, ed. Edipresse Książki, 2006.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, ed. Alianza Forma, 2006. (Traducción al castellano por Ángel Sánchez Gijón).
- DOBROWOLSKI, K.: *Słownik terminów plastycznych*, Varsovia, ed. Wiedza Powszechna, 1974.
- DOBROWOSKI, T.: *Malarstwo Polskie, ostatnich dwudziestu lat*, Varsovia, ed. Ossolineum, 1989.
- DODA, Wiktor: *Na rozdrożach Polskiego Formizmu*, Tarnów, ed. Skład Główny w Księgarni Zygmunta Jelena, 1925.
- DUBE, Wolf-Dieter: *Los expresionistas*, Barcelona, ed. Destino, 1997. (Traducción al castellano por Elena Llorens).
- ELDERFIELD, John: *El fauvismo*, ed. Madrid, Alianza Forma, 2007. (Traducción al castellano por Juan Díaz Aauri).
- FOLGA, Dorota. y JABŁOŃSKA, Teresa: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*, Olszanica, ed. Bosz, 2006.
- GERON, M.: *Timon Niesiołowski*, Varsovia, ed. Neriton, 2004.
- GOLDING, John: *El cubismo*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1993. (Traducción al castellano por Adolfo Gómez Cedillo).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: CALVO SERRALLER, Francisco, MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, ed. Istmo, 2003.
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis y PERRY, Gil: *Primitivismo, cubismo y abstracción*, Madrid, ed. Akal, 1998. (Traducción al castellano por Juan José Usabiaga).
- HILDEBRAND, Adolf Von: *El problema de la forma en la obra de arte*, (primera edición en 1893), Madrid, ed. Visor, 1988. (Traducción al castellano por Francisca Pérez Carreño).
- JAKIMOWICZ, I.: *Wytkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Varsovia, Arkady, 1978.

- JAKIMOWICZ, I.: *Wytkacy*, Varsovia, Auriga, 1982.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Mis galerías y mis pintores*, Madrid, ed. Árdora, 1991. (Traducción de Lydia Vázquez).
- KAMIŃSKI, Ireneusz J.: *Trudny romans z awangardą*, Lublin, ed. Wydawnictwo Lubelskie, 1989.
- KAMIŃSKI, Ireneusz J.: *Punto y línea sobre el plano*, (primera publicación en 1923), ed. Labor, Barcelona, 1993. (traducción al castellano por Roberto Echavarren).
- KOSTYRKO, T.: *Leona Chwistka: filozofia sztuki*, Varsovia, Inter-Graf, 1995.
- KOZAKOWSKA, Stefania, MAŁKIEWICZ, Barbara: *Polish painting from around 1890 to 1945*, Cracovia, Museo Nacional de Cracovia, 1998.
- KUBALSKA, Krystyna (coord.): *Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych*, Varsovia, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- LIPA, A.: *Zaklinać lalek życie i twórczość Gustawa Gwodeckiego*, Varsovia, ed. Neriton, 2003.
- LUBA, Iwona: *Dialognowoczesności z tradycją (malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego)*, Varsovia, ed. Neriton, 2004.
- NOWAKOWSKIE – SITO, K.: *W kręgu Rytmu: sztuka polska lat dwudziestych*, Varsovia, Museo Nacional de Varsovia, 2006.
- MALINOWSKI, J.: *Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku*, tomo 1, Varsovia, ed. Neriton, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, (primera publicación en 1924), Madrid, ed. Revista de Occidente en Alianza editorial, 2002.
- PAWLAS, Jerzy: *Józef Pankiewicz*, Varsovia, ed. Krajowa Agencja Wydawnictwa, 1984.
- POLLAKÓWNA, Joanna: *Tytus Czyżewski*, Varsovia, Wydawnictwo RUCH, 1971.
- POLLAKÓWNA, Joanna: *Formiści*, Varsovia, ed. Ossolineum, 1972.
- POLLAKÓWNA, Joanna: *Malarstwo Polskie, między wojnami (1918-1939)*, Varsovia, Auriga, 1982.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *El arte de las vanguardias*, Madrid, ed. Anaya, 2003.
- RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, (primera edición en 1903), Madrid, ed. Visor, 1987. (Traducción al castellano por ...)
- SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*, Barcelona, ed. Acantilado, 2008. Traducción al castellano por: José Aníbal Campos.
- SEVERINI, Gino: *Del cubismo al clasicismo*, (primera publicación en Francia en 1921), Valencia, ed.

Colección de arquitectura, 1993. (Traducción al castellano por Alfonso Carmona González).

- SOLANA, Guillermo: *Paul Gauguin*, Madrid, ed. Historia 16, 1993.
- STACHELHAUS, Heiner: *Kasimir Malewicz*, Barcelona, ed. Parsifal, 1991, (traducción al castellano por Cristina Buchheister).
- STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Barcelona, ed. Destino, 2000. (Traducción al castellano por Hugo Mariani).
- STOPCZYK, Stanislaw: *Tytus Czyżewski*, Varsovia, ed. Krajowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, ed. Tecnos, 1987. (Traducción al castellano por Francisco Rodríguez Martín).
- TORRE, Guillermo de la: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, ed. Caro Raggio, 1925.
- TZARA, Tristan: *Siete manifiestos dadá*, (primera edición en 1918), Barcelona, ed. Fábula Tusquets, 2003. (Traducción al castellano por Humberto Haltter).
- VV.AA: *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905-1918*, Varsovia, ed. Wydawnictwo Naukowe MNW, 1990.
- VV.AA: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, t. X, Varsovia, Cracovia, ed. Instytut Sztuki i Nauki, Wrocław, 1966.
- VV.AA: *Polskie życie artystyczne w latach 1915 – 1939*, Wrocław, Ossolineum, 1974.
- VV.AA: *Stulecie towarzystwa artystów Polskich "Sztuka"*, Cracovia, ed. Ars vetu et Nova (Universidad Jagielonski), 2001.
- VV.AA: *Sztuka Polska*, Varsovia, ed. Zakłady Ministerswa Sztuki i Kultury, 1920.
- VV.AA: *Wspolczesni Malarze Polscy*, Varsovia, ed. Arkadia, 1957.
- WIERZBICKA, Anna: *École de Paris*, Varsovia, ed. Neriton, 2004.
- WŁODARCZYK, Wojciech: *Sztuka Polska (1918 – 2000)*, Varsovia, Arkady, 2000.
- WŁODARCZYK, Wojciech: "Formists", (p. 317), TURNER, J. (ed.), *The dictionary of Art.*, vol. 11, Nueva York, Grove's Dictionary, 1996.
- WOJCIECHOWSKI, Aleksander: *Młode malarstwo polskie*, Varsovia, ed. Ossolineum, 1975.
- WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*, (primera edición en 1908), México – Buenos Aires, ed. Fondo de Cultura económico, 1966. (Traducción al castellano por Mariana Frank)
- ŻAKIEWICZ, Anna, Wrocław: *Witkacy*, ed. Dolnośląskie, 2004





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado jaqués como instrumento para la definición de una geografía artística en el contexto del románico europeo (1)

Ilaria Sgrigna

Universitat de Barcelona

### **Resumen:**

El proyecto de investigación que se está llevando a cabo centra su atención en los procesos de transmisión de algunos motivos ornamentales escultóricos del románico europeo, considerados, por su difusión, especialmente relevantes en el estudio de la historia del arte medieval. En particular se tratará de averiguar el origen y los criterios de transmisión de la decoración escultórica conocida como “ajedrezado jaqués”. A este propósito se creará un *database* que comprenda la catalogación de las iglesias románicas de Europa central para poner en relación la presencia de dicha decoración con el marco cronológico en el que se adscriben los templos analizados. Finalmente, los datos recogidos servirán para realizar unos mapas tratados con un Sistema de Información Geográfica (SIG) que pondrán en evidencia no solamente la extensión de la decoración en el espacio y tiempo considerados, sino también sus múltiples orígenes en el proceso de creación del románico europeo.

### **Abstract:**

*The present research deals with the transmission processes of the main ornamental motives in the Romanesque European sculpture. In particular we will focus our investigation on the origin and the transmission criteria of the so called “ajedrezado jaqués”. With that goal, we have used a different methodological approach that joins the traditional investigation based on the bibliographical research with a geographical information system (GIS) procedure. We have created a database with the Europe Romanesque churches that have this ornamental pattern, so that we can create a series of maps which show the spreading and diffusion of the “ajedrezado jaqués” within the period of creation of European sculpture (second half of XI century-first half of XII century).*

Esta investigación nace ligado al trabajo final para la obtención del título de licenciado en Humanidades (Università degli Studi di Perugia, 2004) referente al estudio de la iglesia de Santa María das Areas de Fisterra (Galicia), ejemplo paradigmático de gótico marinero (2). En esta ocasión he pretendido profundizar algunos temas claves del arte medieval español, como, por ejemplo, la cuestión de la transmisión de los modelos a lo largo del camino de Santiago.

Posteriormente, durante el doctorado en historia del arte medieval actualmente en curso, he enfocado mis estudios hacia los temas decorativos escultóricos anicónicos, presentes tanto en los templos de gran envergadura como en las pequeñas iglesias rurales. Durante el vaciado bibliográfico y fotográfico de las iglesias románicas de la Península Ibérica, he podido comprobar que, por lo que a la escultura monumental se refiere, una decoración específica se impone constantemente entre los repertorios ornamentales geométricos.

Se trata del conocido “ajedrezado jaqués” (el adjetivo hace referencia a su supuesto origen centrado en la catedral de San Pedro de Jaca), presente generalmente en las arquivoltas con función de guardapolvo, en los ábacos tanto de los capiteles del interior como en el exterior de las iglesias y en las cornisas situadas justo debajo de la techumbre o bien a mitad de pared. El efecto de un ajedrezado se obtiene alternando varias filas de pequeños tacos cuadrangulares realizados en altorrelieve o en biselado; si bien es perfectamente reconocible en todos los templos donde se halla, su aspecto formal cambia notablemente por áreas geográficas.

Sin embargo, esta decoración no se presenta exclusivamente en los templos medievales españoles, ya que se extiende tanto por la Francia centro-meridional como en Italia, Suiza e Inglaterra. Lo que ha dado origen a una recurrente confusión en los términos es principalmente la falta de una terminología adecuada y universalmente aceptada. De esta forma, nos encontramos no sólo con una amplia e indefinida variedad de términos, sino también con múltiples suposiciones sobre su primera aparición en la escultura medieval.

Por ejemplo, según G. Plat, la derivación de esta decoración se tiene que buscar en el arte clásico, y específicamente en los mosaicos: «*Le damier est d'origine romaine, puisqu'on le rencontre fréquemment dans les mosaïques*» (3); mientras que otros, como E. Pagella, reconocen en ello una creación puramente medieval (4). Si bien es verdad que hubo, durante toda la Edad Media, una especial atención al mundo clásico, resulta difícil afirmar con seguridad que, en relación a la decoración ajedrezada, ésta fue la única fuente de inspiración de los canteros. Es indispensable considerar también la rica producción de manuscritos anicónicos del periodo proto-bizantino procedentes de los monasterios del Asia Menor (en particular de Siria y Capadocia, siglos VI-VIII), en los cuáles la ornamentación, resaltada por el color, sobresale respecto a las pálidas líneas de fondo que dibujan la silueta de la estructura arquitectónica.

Los repertorios ornamentales empleados se extienden por todo el manuscrito cobrando importancia y visibilidad y no tienen nada que ver con la tradición clásica, ya que se resuelven prevalentemente en una alternancia de flores y hojas. Además, la no consuetudina abundancia de elementos decorativos canaliza la atención del espectador y desestabiliza el equilibrio “clásico” de la escena (5). Tómense como ejemplo los manuscritos de la época proto-bizantina donde se encuentran representados dos pasos del Evangelio, los

cánones de concordancia y la Carta de Eusebio a Carpianos, cuya decoración permanece casi invariable desde sus primeros ejemplos (siglo VI) hasta bien entrada la Edad Media (siglo XIII). Ambos se encuentran ubicados en composiciones arquitectónicas «que recuerdan los arcos de los templos o los motivos cuadrilobulados de los revestimientos del suelo» con motivos decorativos no figurados concentrados en las columnas y en las arquivoltas (6).

Una de las primeras composiciones de este tipo se encuentra en la tabla de los cánones del Evangelionario de Rabula (586), fabricado en el Monasterio de San Juan (Zagbé) por un taller procedente de Siria, una de las provincias orientales del imperio, y por ello, caracterizado por miniaturas de colores vivos, de figuración expresiva. Los elementos arquitectónicos antes descritos que enmarcan el texto, están adornados con motivos vegetales y geométricos “de tipo tapiz” (il.1). Tales elementos, ya deriven de los mosaicos o de los tejidos, se adaptan a la superficie arquitectónica disponiéndose de manera alternada y, a veces, progresiva. También los manuscritos carolingios recogen estos ricos repertorios ornamentales en sus manuscritos perpetuando en la alta Edad Media, el gusto oriental para el ornamento sin más finalidades que el de parecer bello. (7)

Si bien es difícil definir con exactitud las fuentes de los repertorios ornamentales utilizados en la Edad Media, es evidente, especialmente en el caso del ajedrezado, un excepcional florecimiento y difusión sobre todo a caballo de la segunda mitad del siglo XI y la segunda mitad del XII, por presentarse en la mayor parte de las iglesias construidas en territorio español, francés, suizo, inglés e italiano (8).

A pesar de su extensa presencia en el románico europeo, cabe remarcar que esta decoración no cuenta con ningún estudio específico, ni tampoco posee una terminología establecida y universalmente reconocible. La primera descripción de esta decoración en el contexto del arte románico español la encontramos en Villaamil y Castro (1904), que pretendió solucionar los problemas terminológicos haciendo distinción entre la palabra tacos (de origen español) y billetes (derivada del francés) (9). Según este autor los tacos aparecieron primero y se componen de varias filas de trozos cuadrangulares en relieve; los billetes, adoptados en un segundo momento, se distinguen por ser “de superficie convexa”.

F. Journot, subraya la diferencia entre “*les billettes*”, (tacos rectangulares en relieve) y “*le decor en damier*” (decoración realizada con pequeños bloques cuadrangulares en bajorrelieve) (10). Por su parte, René Crozet distingue entre “*damier plat*” (probablemente con referencia a los mosaicos), “*billettes en rang*” (denticulos dispuestos linealmente, de derivación clásica) y “*billettes en damier*” (tacos que realizan un ajedrezado, utilizados en la escultura monumental) (11). A pesar de estas precisiones terminológicas, los investigadores tienden generalmente a confundir entre tacos y billetes y a utilizarlos sin distinción (12).

Además, por lo que al territorio peninsular se refiere, hay que remarcar también una confusión en el origen de esta decoración basada sobre las cronologías presentes en “*El arte español, esquema de un libro*”, obra de Gómez Moreno, clave en el estudio del arte medieval español (13). Cabe destacar que este autor cita la catedral de San Pedro de Jaca (donde abunda la decoración en ajedrezado) entre los primeros ejemplos de arte románico español, contribuyendo a crear la expresión de “ajedrezado jaqués” como tal es conocida en el mundo académico.

Se deduce entonces el porqué este tema, terminológicamente poco definido y escasamente documentado, ha requerido de un extenso vaciado bibliográfico de libros y revistas especializadas, además de un exhaustivo trabajo de campo. La visita y el estudio de numerosas iglesias románicas, sobre todo del ámbito catalán y aragonés, fue acompañada con el correspondiente soporte fotográfico que me ha permitido poner de relieve la efectiva variedad formal que presenta esta decoración.

A medida que avanzaba la amplia recopilación bibliográfica y fotográfica de ejemplos existentes en la Península observé que dicha decoración se hallaba prácticamente en cada iglesia románica construida entre la segunda mitad del siglo XI y la segunda mitad del siglo XII. Cabe inducir, pues, que esta ornamentación se reconoce como una de las decoraciones que marcaron el proceso de formación del románico.

Dicho tema, además, se impone en la escultura monumental medieval en detrimento de otro que, a su vez, protagonizó la etapa románica inmediatamente anterior. Se trata de los dientes de sierra, la decoración geométrica más utilizada durante el primer románico o bien si se prefiere, el románico lombardo. Para verlo consideramos el caso de la iglesia de Santa Maria d'Alaó en Sopeira, Ribagorza. Consagrada en 1123, presenta justo debajo de la techumbre de los tres ábsides externos una cornisa decorada: aquella del ábside central presenta tres filas de dientes de sierra dispuestos alternativamente, mientras que en las cornisas laterales se distingue el ajedrezado. Si consideramos que este templo se concibe en un marco temporal muy cercano a las iglesias de Sant Climent y Santa Maria de Taüll (Santa María d'Alaó se consagra con un solo día de distancia) y también respecta las directrices del románico lombardo en la estructura arquitectónica (planta basilical y tres naves), incluye un nuevo elemento decorativo que es desconocido en el Valle de Boí. La presencia innovadora del ajedrezado, que rompe con la tradición lombarda, anticipa la gradual pero irreversible sustitución de la decoración de dientes de sierra, marcando el pasaje entre el románico lombardo y el románico pleno (il.2).

Como se ha dicho anteriormente, esta decoración se extiende notablemente por todo el panorama europeo, presentando diferentes aspectos formales según la zona geográfica. Por ejemplo, si bien admitimos que se trata del mismo tema decorativo, se perciben notables diferencias entre las cornisas de la iglesia de Sainte-Foy de Conques (Aveyron, Francia), San Pedro de Jaca (Aragón) o San Pedro la Mezquita (Galicia). Dicha variedad evidencia la necesidad de una diferenciación en la nomenclatura a utilizar: no pudiendo hablar de un solo tipo de ajedrezado, también el adjetivo jaqués perderá su significado, ya que de momento, no resulta claro su origen efectivo. Es más, las investigaciones hasta ahora llevadas a cabo, permiten reconocer la existencia no de sólo un centro creador sino de varios focos pioneros, como muestran las iglesias de San Pere de Rodes, Sant André de Sureda y Sainte Foy-de-Conques, todas ellas fechables en la primera mitad del siglo XI y que se caracterizan por presentar varias "interpretaciones" de la decoración en cuestión.

El trabajo que se pretende llevar a cabo necesita recopilar sistemáticamente los datos para disponer ágilmente de ellos durante la investigación bibliográfica y el trabajo de campo. Por lo tanto, se ha decidido utilizar una metodología de análisis que conjuga el estudio más tradicional, basado en el rescuento del material bibliográfico, con la catalogación y la aplicación de los datos. Es por eso que se han creado unas tablas, utilizando el programa Excel, que concentran las informaciones básicas sobre los conjuntos en

cuestión: nombre de la iglesia, localización geográfica, arco temporal de edificación, presencia (del uno al cinco) de la decoración ajedrezado, tipología de ajedrezado (letras A-B-C). Con el término “presencia” se quieren indicar las veces que esta decoración aparece en el templo estudiado, ya que puede presentarse en las cornisas, en los ábacos, en las arquivoltas; con el término “tipología” queremos referirnos al patrón estilístico que presenta la decoración ajedrezado. Hasta el momento se ha llegado a catalogar la casi totalidad de las iglesias románicas del Estado español, una parte del territorio francés y una selección de aquellas italianas. En una segunda fase los datos recogidos se han utilizados para realizar mapas según un Sistema de Información Geográfica (SIG), procedimiento informático que facilita la percepción de los principales centros difusores de la decoración y las principales vías de expansión de la misma en la Península Ibérica.

Con todo lo recogido, analizado y documentado se pretende, de momento, tener una primera toma de contacto sobre el estado de la cuestión. Sin embargo, una vez acabado el vaciado bibliográfico y completado el sistema de catalogación, se pueden extraer ya conclusiones que definan el papel del ajedrezado en el panorama románico centro europeo y, de esta manera, poder contribuir a esclarecer el problema de los influjos y de la transmisión iconográfica en la escultura de la Edad Media.

El presente estudio pretende fundamentalmente demostrar la importancia de un tema decorativo, aparentemente sencillo y repetitivo que, por su difusión y su presencia en todo el panorama románico, ha llegado a caracterizar una época, una moda, se ha impuesto como “*marchio di fabbrica*” (sello de fabricación). Cuanto menos, el estudio sistemático de la decoración ajedrezado constituye un importante instrumento para afirmar la existencia de numerosos y fructíferos contactos entre los nacientes reinos europeos. Finalmente, la metodología utilizada, que une a la investigación bibliográfica sistemas informáticos de soporte, abre nuevas fronteras en el ámbito del estudio tradicional de la historia del arte y le confiere una metodología pluridisciplinar.



## Notas

1. El trabajo de la tesis doctoral en curso que enlaza con este artículo se realiza gracias a una beca de cuatro años otorgada por la Generalitat de Catalunya (FI2009) y se incluye en el curso de Doctorado “Historia, teoría i crítica de les arts: Art català i connexions internacionals”, del Departament d’Història de l’Art de la Universidad de Barcelona.
2. El término “marinero” hace referencia a todos aquellos templos gallegos de una nave y ábside rectangular, cubierta de madera en la nave y bóveda de crucería en el ábside. Véase: CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “Galicia y el gótico”, *Galicia no Tempo*, Mosteiro de San Martiño Pinarío, 1991, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1992, págs. 119-129, 126.
3. Según el autor, el pasaje del aspecto bidimensional al tridimensional tuvo lugar en la alta Edad Media: “Dès le VI ou le VII siècle au moins, on avait cependant tenté de transposer cet effet dans la sculpture, en creusant à intervalles réguliers des perforations qui, dans l'exemple le plus ancien connu, une vasque provenant de Saint-Pierre-des-Tourettes à Apt, sont en forme de losange posés sur la pointe”. Véase: PLAT, Gabriel: *L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1000 d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendômois*, Paris, Ed. d'Art et d'Histoire, 1939, págs. 52 y 135.
4. PAGELLA, Enrica: “Aspetti del repertorio formale”, *Lanfranco e Wiligelmo: Il Duomo di Modena*, Electa, 1984, págs. 494-499.
5. Véase: KITZINGER, Ernst: *Arte Altomedievale*, Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 2005 [1945].
6. Véase: DŽUROVA, Ainina: *Miniatura Bizantina*, Barcelona, Lunwerg, 2001, pág. 26.
7. Véase: OSBORNE, John: “The use of painted initials by Greek and Latin scriptoria in Carolingian Rome”, *Gesta*, 29, 1, 1990, págs. 76-85.
8. El área geográfica se puede delimitar considerando que todas las iglesias que presentan el ajedrezado se disponen generalmente a lo largo de los principales caminos de peregrinación, si bien destacan algunas excepciones, como la iglesia del monasterio de Sant’Antimo en la Toscana (Italia).
9. Véase: VILLAAMIL Y CASTRO, José: *Iglesias Gallegas de la Edad Media*, Madrid, Imprenta S.Francisco de Sales, 1904.
10. Véase: JOURNOT, Françoise: “Vitalité du modèle urbain en montagne languedocienne au cœur du Moyen Âge: Villemagne-l’Argentière”, *Mondes de l’ouest et villes du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes - Société d’histoire et d’archéologie de Bretagne, 1998, págs. 637-650.

11. Véase: CROZET, René: *L'Art Roman*, Coll. Les Neuf Muses, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

12. Es oportuno decir que “*billetes*” se encuentra sobre todo en el ámbito de los estudios de arte medieval franceses e italianos, mientras que “ajedrezado jaqués” en un término muy difundido en la Península Ibérica. Véase, a título de ejemplo: DURLIAT, Marcel : *El Arte Románico en España*, Barcelona, Juventud, 1964, PLAT, Gabriel. (1939), op. cit. DURÁN GUDIOL, Antonio, *Arte Alto-Aragonés de los Siglos X y XI*, Sabiánigo, S. D., 1973; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “El Románico Pleno en el Alto Aragón. Arquitectura”, *Signos Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, 26 junio-26 Septiembre 1992, Jaca, Diputación de Huesca, 1993, págs. 103-109.

13. Véase: GÓMEZ MORENO, Manuel: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.

**Ilustraciones:**



1. Evangelionario de Rabula (sec. VI), Biblioteca Mediceo-Laurenziana (Florenca, Italia).



2. Iglesia de Santa María de Alaó (Ribagorza, España), ábside, lado septentrional.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## *Ethos* postexòtico y posmodernidad

Josep Oriol Silvestre i Canut  
Universitat de Barcelona (España)

### **Resumen:**

La línea de investigación a desarrollar en el proyecto de tesis doctoral “*Ethos* postexòtico y posmodernidad” recorre la evolución de uno de los elementos paradigmáticos de la cultura contemporánea: la teoría poscolonial; así como la deriva histórica de este marco de pensamiento desde sus inicios hasta su concreción actual en el fenómeno postexòtico, entendido éste como una metáfora crítica de la cuestión global.

La metodología de trabajo se centra en el análisis de este conjunto de formulaciones teóricas, el cual se complementa con un ejercicio de investigación basado en un trabajo de campo sobre las *nuevas maneras de hacer* de determinados artistas plásticos vinculados al contexto africano y a la emergencia de su cultura visual.

### **Abstract:**

*The line of investigation undertaken in the “Post-exotic Ethos and Postmodernity” doctoral thesis analyzes the evolution of one of the most paradigmatic elements of contemporary culture: the Postcolonial Theory; including the historical slant of this school of thought from its beginnings until its present definition within the Post-exotic Phenomenon. The latter understood as being a critical metaphor of the global question.*

*The work method is centred on analysing this set of theoretical formulations, which is complemented with research based on the fieldwork carried out on the new ways of doing of certain contemporary artists related to an African context and the emergence of its visual culture.*

Ponencia presentada en fecha 23/09/2008 en la sección *Aula Oberta* del XVIII Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 2008).

Los contenidos de dicha ponencia se centran en el proyecto de tesis doctoral que, bajo el mismo título y autoría antes mencionados, se inscribe en el marco del programa de doctorado: *Història, teoria i crítica de l'Art*, del departamento de Historia del Arte de la *Universitat de Barcelona*. La directora de tesis es la Dra. Anna Maria Guasch Ferrer, profesora de Historia del Arte Contemporáneo de dicho departamento y crítica de arte.

Según la tipología de la investigación, la tesis se plantea en dos ámbitos de trabajo diferenciados y a la vez complementarios. Por una parte se propone una mirada crítica al conjunto de formulaciones teóricas asociadas al discurso poscolonial, que a su vez hemos estimado conveniente segregar en dos campos de estudio:

- a) La memoria de la crítica poscolonial; entendida ésta como una aproximación a los planteamientos de los principales autores que han alimentado la base de la primera teoría poscolonial: Aimée Césaire, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Cheikh Anta Diop, Frantz Fanon, Michel Foucault, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Edward Said, Léopold-Sedar Senghor y Gianni Vattimo.
- b) El epílogo postexótico (1) de la posmodernidad; dónde se realiza un análisis de las perspectivas aportadas por los principales autores que han trabajado la teoría poscolonial a partir de 1989: Fernando Alvim, Arjun Appadurai, Anthony Appiah, Homi Bhabha, Okwui Enwezor, Hal Foster, Edouard Glissant, Paul Houtondji, Olu Oguibe, Achille Mbembe, Adriano Mixinge, James Ngugi, Simon Njami, Gayatri Spivak, Anthony Waber y Slavoj Zizek.

Por otra parte, se propone un análisis *in situ* de la creación artística y de la percepción de la cultura visual contemporánea en el continente africano, así como de sus vinculaciones con la cultura global. Las estrategias múltiples emprendidas por la Fundación Sindica Dokolo y su colección *africana* de arte contemporáneo (2), la mirada postexótica planteada por TACCA y las nuevas maneras de hacer concretadas en la Trienal de Luanda (3) ofrecen, en este sentido, un nuevo marco cultural de referencia capaz de superar y subvertir los arquetipos convencionales sobre la creación artística africana.

Por lo que respecta a las estrategias de la Fundación Sindica Dokolo y a los criterios de selección observados por sus agentes curatoriales para escoger a los artistas susceptibles de incluirse en su colección, cabe analizar como y de que manera se potencia la presencia de creadores que con su obra e identidad facilitan la concepción de sus proyectos como una metáfora de la expresión y del deseo de inscribir al continente africano en el mundo globalizado, más allá de su circunscripción a una geografía particular. Se trata, en definitiva, de artistas plásticos que no se contentan con la reproducción de conceptos importados, sino que tienen la capacidad de “desdoblarse” e implicarse en una mirada crítica que se proyecta sobre los demás y sobre si mismos; personajes capaces de reinventar y deconstruir las percepciones de carácter tan endógeno como exógeno mediante un vocabulario y una sintaxis que abren unas perspectivas inexploradas. Artistas que, como Ghada Amer, Bili Bidjocka, Marlene Dumas, Kennedy Geers, Olu



Oguibe o Yinka Shonibare han conseguido acceder al núcleo del “mainstream” y a consolidar su estatus de artistas consagrados sin renunciar a su africanidad, sino más bien explorándola subjetivamente mientras afirman la universalidad de su arte. Artistas que están comenzado a destacar en la ingente tarea de construir una nueva mirada, autónoma y consciente, que les permite dirigir su atenta observación sobre su propia identidad, sobre la realidad global i también, muy especialmente, sobre aquellos que hasta ahora han sido sus eternos observadores; es decir, “nosotros”(4).

Esta parte de la investigación se complementa con una aportación sobre la memoria expositiva i el coleccionismo de arte africano contemporáneo en territorio español. Concretamente, dicho epígrafe se centra en la colección del galerista y mecenas Rafael Tous.

Los objetivos principales de la investigación pasan por evaluar cómo y de qué manera la Fundación Sindica Dokolo orienta su gestión, sus recursos e iniciativas, para reformular el habitual escenario cultural del ámbito africano en general y el de Angola en particular.

Asimismo, revisar desde un punto de vista crítico el concepto de lo multicultural, en favor de la opción planteada por la interculturalidad (5), constituye un análisis obligado y un ejercicio necesario que permita poner en crisis el actual modelo tutelar que se proyecta sobre el continente africano. En este sentido, se proponen la producción artística contemporánea *vinculada* al continente africano y las dinámicas del conocimiento emprendidas por la Fundación Sindica Dokolo como un medio valioso para establecer una dialéctica entre ambos modelos.

En base a todo ello, se concretan las analogías y los contrastes generados entre las perspectivas canónicas del poscolonialismo y los nuevos discursos teóricos que se están elaborando sobre el fenómeno postexótico. En otras palabras; se prescinde de la eterna confrontación entre el Centro y la Periferia como vía de estudio, ya que estas querellas de otros tiempos están dejando de tener, actualmente, interés alguno. De hecho, la mayoría de la nueva generación de artistas y teóricos poscoloniales entiende que ya no existen un centro o una periferia, sino un “ahora” y un “aquí” de un arte africano contemporáneo que nadie puede patrimonializar y que rechaza toda inspiración en el “primitivismo”; este concepto tan alienante y, por otra parte, tan caro a la mirada occidental.

La metodología a seguir se fundamenta en el análisis las diferentes perspectivas teóricas relacionadas con el tema de estudio se llevará a cabo de acuerdo con el estudio de las fuentes bibliográficas. Éstas se complementan, en lo que se refiere al discurso postexótico, con una ojeada a la obra de tres artistas inscritos en el territorio global del postexotismo, cada uno de los cuales se identifica con uno de los tres colectivos que definen las identidades diferenciales que, hoy por hoy, conviven en el marco común del arte africano contemporáneo; a saber:

- Alfredo Jaar: artista chileno de vocación nómada que trabaja su obra multidisciplinar de forma estrechamente comprometida con la realidad contemporánea del África subsahariana.
- Chéri samba: pintor de la llamada *Escuela de pintura popular congoleña*. Nació, vive y trabaja en la República Democrática del Congo.

- Yinka Shonibare: Yinka Shonibare nació, vive y trabaja en Londres, si bien su familia pertenece a la diáspora de origen nigeriano. Su obra es multiforme y cosmopolita (il. 1).

Siguiendo en el mismo marco de la metodología, y por lo que respecta al trabajo de campo a realizar en Luanda (Angola), su interés se orienta en poder obtener de primera mano todos aquellos datos e informaciones que resultan inaccesibles por otros medios. Concretamente se trata de:

- Visitar y estudiar de forma presencial el patrimonio de la colección africana de arte contemporáneo, así como poder acceder a su fondo documental.

- Realizar entrevistas personales con los responsables de la colección (propietario, curador, gestores, etc.), y conocer la estructura operativa y los intereses de la Fundación Sindika Dokolo.

- Conocer el proceso creativo de los artistas implicados en la Fundación, así como los medios y estrategias que cuentan para desarrollar su trabajo. De todos ellos se analizará la obra y el perfil creativo de tres artistas vinculados a la fundación y *residentes* en Luanda (Ihosvanny, Paulo Kapela y Yonamine), con el objetivo de realizar una síntesis en profundidad de sus objetivos plurales. En este sentido, importa destacar que dichos artistas tienen identidades diferenciadas tanto en el campo artístico como biográfico, así como diversas vinculaciones políticas, poéticas, éticas y estéticas; todo ello con el objetivo de dar a conocer la multiplicidad de referencias que convergen en el arte africano contemporáneo. Asimismo, la elección de estos tres creadores también se fundamenta en el hecho de que todos ellos son plenamente representativos de una nueva generación de artistas plásticos capaces de promover la cultura visual que actualmente se desarrolla en el África subsahariana como un espacio de reflexión, de confrontación y de propuesta, al margen de las prefiguraciones que Occidente proyecta a menudo sobre “el Corazón de las Tinieblas”. Dichos artistas y sus obras dialogan sin prejuicios con la convención posmoderna según la cual “lo personal es político”, y han emprendido un proceso de hibridación de su idiolecto africano en clave universal.

- Valorar la proyección social de las iniciativas culturales promovidas por la Fundación Sindika Dokolo, sus canales de relación con los medios de comunicación locales e internacionales, y la recepción pública de las obras de los artistas implicados.

- Analizar la vinculación de la Fundación con la iniciativa que supone la Trienal de Luanda. Concretamente, sería de sumo interés poder hacer un seguimiento exhaustivo de la organización de la próxima edición de dicha Trienal.

Para poder llevar a cabo con garantías suficientes todo este proceso de investigación se estima como necesario un período de estancia en Luanda de entre 3 y 6 meses.

Las aportaciones de la investigación tratan, básicamente, de establecer las características fundamentales que definen la mirada postexótica en un nuevo marco de pensamiento crítico en el cual Occidente está perdiendo, de forma definitiva, el monopolio que hasta hace poco venía ejerciendo sobre el campo de la

significación. Es por ello que hemos querido introducir esta investigación bajo el título “*Ethos* postexótico y posmodernidad”, entendiendo la palabra *ethos* en su acepción original; la misma que define el “carácter” como un valor mudable, acumulativo y en progresiva transformación.

El cariz original que define la presente investigación se fundamenta en el análisis de la obras de los tres artistas escogidos y de sus circunstancias en relación con las estrategias de la Fundación. Todo ello viene a concretar y a dar forma a los más recientes aspectos teóricos del poscolonialismo relacionados con la cultura visual.

Otras proyecciones que se derivan de esta línea de investigación son:

- La memoria individual y colectiva como fundamento de recursos para la creación plástica.
- El acceso a la creación artística como un derecho fundamental y como factor de dinamización cultural, social y económica.
- La dicotomía entre la *función-centro* occidental y la multiplicidad de identidades propias del arte africano actual.
- La originalidad de planteamientos de la Colección *Africana* de Arte Contemporáneo SD, frente a otras colecciones de arte contemporáneo *africano*.
- La autonomía del carácter postexótico.
- La emergencia de una nueva geometría de relaciones interculturales.

**Fuente primaria 1:** Trabajo de campo en el lugar y el entorno relacionados con el tema objeto de la investigación (Luanda – Angola), así como en relación con la colección de arte africano contemporáneo del galerista local Rafael Tous.

**Fuente primaria 2:** Bibliografía específica del corpus teórico poscolonial (especialmente los autores reseñados en la tipología de la investigación).

**Fuente primaria 3:** Catálogos de exposiciones

**Fuente primaria 4:** Artículos de prensa y revistas especializadas

**Fuente primaria 5:** Recursos en línea

**Fuente secundaria 1:** Visitas a exposiciones vinculadas al tema de estudio

**Fuente secundaria 2:** Jornadas y seminarios afines con el ámbito de investigación

**Fuente secundaria 3:** Programación ordinaria del Centro de Estudios Africanos (Barcelona), Casa África (Las Palmas), Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas), Universidad de Valladolid (Valladolid).

## Notas:

1. A grandes rasgos, aquello que pretende la nueva mirada postexótica es renunciar a la imagen de marca “africana” entendida como un reclamo colectivo y un valor de mercado susceptibles de ser conceptuados y monopolizados por el “mainstream” occidental, esto es; se trata de hallar alternativas eficaces a la percepción canónica de la cultura africana y superar aquella norma universal y no escrita según la cual se espera y se pretende que los artistas africanos piensen y hagan aquello que la crítica occidental –y muy especialmente la europea– espera de ellos.

2. La SD-CAAC se concibe como una colección “africana” de arte contemporáneo y no como una colección de arte contemporáneo “africano”. Junto con la fundación privada que la impulsa y sostiene han determinado una lógica interna propia que les permite emanciparse de las restricciones impuestas por la taxonomía convencional. Se trata, en definitiva, de una colección de arte contemporáneo creada y gestionada por africanos, ubicada en el mismo continente africano, cosmopolita por definición y vocacionalmente subversiva. Su renuncia a entender el arte africano contemporáneo como una simple reformulación de las tradiciones locales viene a garantizar y potenciar la participación de éste en la dinámica de contaminación y permeabilidad de los diferentes modos de hacer que actualmente operan a nivel global.

3. TACCA (Territorios del Arte y la Cultura Contemporánea Africana -Luanda) y la Trienal de Luanda, así como el espacio expositivo *Camouflage* (Bruselas) o la prestigiosa revista de crítica estética y política *Coartnews* (Bruselas), están estrechamente vinculados a la figura de Fernando Alvim (Luanda, Angola, 1963), artista, teórico, crítico de arte y actual curador de la Colección Africana de Arte Contemporáneo Sindica Dokolo. Así, por ejemplo, tanto TACCA como *Camouflage* son espacios expositivos que a su vez son también residencia de artistas y centros de proyectos editoriales y de investigación. Concretamente, *Camouflage* busca subvertir la dinámica habitual de las relaciones culturales entre Europa y África, razón por la cual dicho centro está planteado como una embajada libre de la cultura africana en el corazón de Europa (Bruselas), dando así una respuesta alternativa a la universalización de centros del género que representan los institutos Goethe o Cervantes.

4. Cfr. SARTRE, Jean Paul: *Orphée noir*, prefacio a la *Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses universitaires de France (PUF), 1972, [1949], pág. 4

5. El carácter postexótico se encuentra íntimamente ligado al fenómeno de la interculturalidad, que hoy despunta como una alternativa al multiculturalismo en boga, bajo el cual se ampara, a nuestro entender, la supervivencia de la mirada exótica. De manera sucinta, consideramos que la interculturalidad se fija en un determinado aspecto de la coyuntura multicultural. Lo que interesa a la interculturalidad no son las diferentes culturas en si mismas, sino los contactos que se establecen entre ellas, los espacios relacionales, la permeabilidad de la frontera, los referentes *in between*, las hibridaciones, la contaminación y las apropiaciones culturales; al margen de toda fascinación por lo folklórico o exótico.



**Ilustración:**



1. SHONIBARE, Yinka: *How to blow up two heads at once*, 2006, poliespán, tejidos de cera estampada *Batik* y cuero, 175 x 245 x 122 cm., Luanda (Angola), SindiKa Dokolo African collection of contemporary art, SD 523.





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Els pensionats artístics i la comissió de monuments de la Diputació de Lleida, 1875-1936

Esther Solé i Martí

GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis) Universitat de Lleida, Departament d'Història de l'Art i Història Social

### **Resumen:**

Fruit de la recerca realitzada per a l'obtenció del DEA, presentem un estudi sobre les actuacions de la Diputació de Lleida com a promotora de l'art i protectora del patrimoni provincial. Aquestes foren canalitzades a través dels pensionats a artistes lleidatans emergents i a través de les actuacions de la comissió provincial de monuments, en el marc d'una tipologia organitzativa i d'actuacions relativament similar a totes les províncies de l'estat. Principalment, el nostre treball es va encaminar a reconstruir la vida de la dinàmica dels pensionats i de la comissió de monuments, i es realitzà l'inventari de la col·lecció artística i arqueològica que generà com a conseqüència d'aquestes actuacions, llavor de l'actual col·lecció provincial.

### ***Abstract:***

*As a result of our research so as to obtain the Spanish DEA (Diploma de Estudios Avanzados, part-qualified Doctor diploma) we submitted a paper about the actions performed by the Regional Government in Lleida as art promoter and patrimonial protector. These actions were defined on the one hand by grant awarding to outstanding artists from Lleida and, on the other hand, through the performances of the provincial monument care commission, established within the framework of a similar organisational typology in all Spanish provinces. Our work mainly focused on reconstructing the history of the artistic grants and the monument care commission, and on compiling an inventory of the artistic and archeologic collection generated as a consequence of all these interventions, which became the seed of the current provincial collection.*

## Introducció

El present article és fruit de la recerca realitzada durant el curs 2007-2008 per tal d'obtenir el Diploma d'Estudis Avançats corresponents al programa de doctorat que actualment estem cursant. La nostra recerca es va centrar en l'estudi d'una facció de l'art i la vida artística lleidatana entre 1875 i 1936, la relacionada amb les actuacions de la Diputació de Lleida com a institució promotora i protectora de les arts, rol que es resumeix en dues iniciatives: per una banda, la promoció d'artistes emergents mitjançant l'atorgament de pensions per al perfeccionament de les seves aptituds; i per l'altra, la voluntat de protegir i conservar el patrimoni arqueològic i històric provincial gràcies a les actuacions de la comissió provincial de monuments històrics i artístics.

A partir del fil conductor que suposa la pertinença –i dependència, especialment econòmica, però també estructural– d'aquestes iniciatives a l'organigrama de la Diputació, la recerca s'ha estructurat en dues direccions independents: primerament s'han treballat els pensionats concedits a artistes emergents; mentre que després s'ha reconstruït la història i les actuacions de la comissió provincial de monuments. Aquestes dues propostes viuen sorts diverses tot i presentar punts en comú, entre els quals destaca la creació d'una col·lecció artística i arqueològica provincial de certa magnitud.

La recerca s'ha realitzat principalment a partir del treball de fonts arxivístiques i documentals, la majoria dipositades als arxius de la Diputació de Lleida i de l'Institut d'Estudis Ilerdencs i entre les quals destaquen els llibres d'actes, llur informació s'ha vist complementada gràcies als inventaris i catàlegs de la col·lecció del Museu Morera de Lleida i a diversos lligalls del llegat Tarragó Pleyan i de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Així doncs, alguns dels objectius que ens vam plantejar foren els següents:

- Proporcionar una panoràmica en clau artística de la província de Lleida entre 1875 i 1936
- Establir el rol de la Diputació en la promoció i vetlla de l'art a la província
- Elaborar un catàleg de la col·lecció que generà la Diputació gràcies a l'atorgament de pensions, resseguint la vida de cadascuna de les obres
- Elaborar un catàleg de la col·lecció arqueològica i artística generada a partir de les actuacions de la comissió de monuments, identificant i localitzant la majoria d'obres possible, i mencionant la seva situació actual (1)
- Observar l'impacte del treball dels artistes pensionats en la vida artística de la Lleida del moment
- Observar l'efecte de les actuacions de la comissió de monuments en el patrimoni de la província

D'aquesta manera, cal traslladar-nos a la província de Lleida que visqué entre la restauració de la monarquia i la guerra civil espanyola, o bé –en termes artístics– entre l'inici de l'atorgament de pensionats a artistes lleidatans de carrera prometedora i el naixement del grup Logicofobista a Barcelona. És aquesta una

època de gran dinamisme polític, car en poc més de seixanta anys se succeeixen la monarquia, la república i la dictadura; i a nivell econòmic, la Lleida del tombant del segle xx era una ciutat de poc més de 20 000 habitants principalment dedicats a l'agricultura. En aquesta època, la província experimenta la transició d'una societat rural a una societat de caire urbà, modernitzada gràcies a la progressiva industrialització i a la proliferació de noves infraestructures. Aquestes actuacions expliquen en part el notable creixement demogràfic de la capital, car es desencadenaren moviments migratoris interns, especialment de pagesos que abandonaren el cultiu tradicional de la terra davant de la mecanització. Aquests moviments precipitaren el desenvolupament urbanístic i el progressiu aburguesament de la ciutat, i s'obria una època –malgrat les elevades taxes d'analfabetisme en algunes àrees– de notable dinamisme artístic i cultural sense oblidar però, el desfàsament característic entre el ritme de vida dels grans centres artístics i culturals del moment i el de Lleida i tota la província.

Lleida semblà desvetllar-se d'una llarga letargia artística al tombant del segle xx, quan la producció de diversos artistes plàstics contemporanis començà a ser valorada lluny de Lleida arran de la manca d'una infraestructura expositiva i de mercat que els permetés créixer sense haver d'emigrar als grans centres artístics del moment: Jaume Morera, Xavier Gosé o Baldomer Gili Roig són algunes de les figures més destacades d'aquest període, que viu un veritable punt d'inflexió en 1912 quan, a propòsit de la festa major d'aquell any s'organitzà una exposició d'artistes lleidatans –on una trentena d'artistes aportà més de dues-centes obres–, s'homenatjà al poeta Magí Morera i Ricard Viñes i Enric Granados oferiren un concert, anunciat amb un cartell dissenyat per Xavier Gosé, en una coincidència d'esdeveniments que difícilment es repetí. L'èxit conreat per aquests actes evidencià un cert canvi de tendència, i es posà de manifest la necessitat d'una infraestructura que permetés acollir activitats culturals i l'exposició d'obres d'art.

Els aires republicans portaren l'avantguarda a les terres de Lleida, concordant amb la tendència generalitzada llavors ja a Catalunya. Ara bé, cal no oblidar que per bé que el pensament avantguardista proliferà tot penetrant especialment entre la població jove, les propostes avantguardistes, eren un moviment encara de minories. Aquesta és l'època d'artistes com Leandre Cristòfol, Antoni Garcia Lamolla, *Shum*, *Niko*, Enric Crous-Vidal, els quals solien organitzar-se amb major o menor fortuna en unions sense afany programàtic generades habitualment com a recurs per fer pinya i com a ocasió per aportar nous punts de vista al panorama artístic de la ciutat i de la província, força anquilosat. A més, a diferència de la generació que els precedia, els artistes que treballaren durant el primer terç del segle xx realitzaren les seves obres a Lleida i per a Lleida, aprofitant també l'aparador que els suposaven les galeries i sales d'art dels grans centres del país.

Dins d'aquest context, la nostra recerca s'acota en l'àmbit institucional, prenent la Diputació de Lleida com l'organisme llur abast territorial s'adiu millor a les nostres intencions. Tanmateix, pel que fa a les seves atribucions i competències observem que el rol de l'administració provincial en el foment de l'art i la cultura no estava explícitament reglat, sinó que el seu comportament en aquest sentit s'articula a partir de les situacions a les quals cal fer front. Tenint en compte que aquesta és una època de certa eclosió del moviment associatiu i cultural lleidatà, acompanyat de l'organització de tota mena de certàmens

i concursos, es generà tota una dinàmica de peticions d'ajuts i subvencions a la Diputació per tal de dotar aquests actes de premis atractius. Cert és que la Corporació participava d'un nombre interessant d'aquestes iniciatives, però no es pot considerar que aquesta institució en fos la promotora, sinó que més aviat era una col·laboradora que valorava i responia a les demandes que se li feien arribar (2).

Tanmateix, un dels projectes que centrà bona part dels esforços de la Diputació pel que fa a matèria cultural és una conseqüència de l'exposició d'artistes lleidatans de la festa major de 1912. L'èxit de l'esdeveniment desencadenà els debats per a la fundació d'un museu d'art, l'actual Museu d'Art Jaume Morera, seu inicial de la col·lecció artística i arqueològica provincial (3). Al seu torn, és precisament aquesta col·lecció una conseqüència de les actuacions de la Diputació en iniciatives de promoció i protecció de l'art i la cultura, principalment focalitzada en les campanyes de pensionats i –de manera més secundària– la comissió provincial de monuments històrics i artístics.

### **Els pensionats artístics**

Als inicis de la nostra recerca teníem la convicció que els pensionats de la Diputació tenien quelcom de sistemàtic, sorgit de la voluntat de la Corporació de promoure el treball i el reconeixement dels artistes lleidatans. Una altra de les premisses de les que es partia era la idea que el suposat sistema de pensionats era fruit d'una política cultural similar a la de les altres diputacions, o d'uns plantejaments relativament similars als concursos per a pensionats que hom podia trobar en les acadèmies de Belles Arts. Tanmateix, ben aviat les evidències van apuntar cap a una altra direcció: els pensionats artístics de la Diputació de Lleida ni eren sistemàtics, ni havien nascut com a conseqüència d'una suposada estructura de promoció artística a nivell estatal.

La primera referència que es disposa sobre els pensionats a la província és la petició que el pintor Manuel Villegas Brieva efectuà a la Corporació en novembre de 1885 per tal que li fos concedit un ajut que li permetés continuar l'estudi de la pintura: no es té constància d'una convocatòria prèvia, o d'un debat en la Diputació per tal d'endegar un programa d'ajuts a artistes, sinó que la història dels pensionats a la província de Lleida arrenca amb una simple petició per iniciativa pròpia de l'interessat (4).

Una manera de comprendre aquesta situació seria efectuant la síntesi de diversos factors, essent sens dubte el primer d'ells el fet que la promoció de l'art de la província no era ni l'atribució ni l'objectiu prioritari d'una Corporació que habitualment sols ultrapassava els límits canònics del seu radi d'actuació responnent a una política de fets consumats. Aquest és el fet que diferencia més clarament els pensionats de les diputacions en general dels de les acadèmies de Belles Arts, essent els pensionats –al costat de les medalles i altres premis similars– un dels recursos més emprats per a tal finalitat. Tanmateix –tot i salvant les distàncies– es podria establir un cert paral·lelisme entre la gènesi dels pensionats artístics a la província de Lleida i el naixement dels pensionats als alumnes de l'escola de Belles Arts de la Junta de Comerç de Barcelona, on el sistema de pensionats també tingué els seus orígens en unes peticions efectuades per iniciativa d'uns alumnes (5). A diferència del cas de Villegas a Lleida, els primers intents a la Junta de

Comerç resultaren fallits, però propiciaren que es dissenyés un sistema de promoció i protecció econòmica dels millors artistes de l'escola, concebut com una oposició.

El segon dels factors que es podrien barallar és l'econòmic: la penúria del fisc provincial o les dificultats per ajustar els pressupostos són una constant en la història de la Diputació, incapaç de capejar les sagnies –algunes fruit d'una gestió inadequada o en part corrupta–que suposaven algunes de les seves atribucions, essent un dels exemples més clars totes les gestions referents a la beneficència. És comprensible l'imperatiu moral que suposava tenir cura de les institucions de caritat, però les dificultats per a que les gestions generessin fruits visibles eren motiu habitual de debat, i la situació llastimosa d'aquests establiments era sovint emprada com a argument demagògic en les discussions sobre la inversió econòmica en altres àmbits (7).

Finalment, un altre factor a tenir en compte és una altra de les facetes del sistema de funcionament de la pròpia Diputació: la irregularitat entre les més que escasses sessions ordinàries de la Corporació. Considerem que aquest mètode de treball no era el més idoni i que les decisions de la Corporació es podien veure fàcilment condicionades per aquests factors, tot i que difícilment es podria actuar d'una altra manera.

Vist en perspectiva tot l'elenc de peticions de pensió i tenint en compte el debat que es genera al seu voltant i els efectes de cadascuna de les beques, hem pogut diferenciar diverses fases en aquesta faceta de la Diputació de Lleida, almenys pel que fa al període comprès entre 1875 i 1936.

En un primer moment, les peticions no obeïen a un criteri definit, sinó que es poden considerar disperses en el temps i en la seva forma, sempre encaminada a obtenir un ajut que permetés que el sol·licitant perfeccionés el seu art. La tipologia d'aquestes sol·licituds anava des de la petició més senzilla fins a aquella que era entregada acompanyada d'alguna obra del sol·licitant com a mostra del seu talent i com a mitjà per guanyar-se el favor dels diputats. En aquests casos –entre 1885 i els anys de la dècada dels 90 del segle XIX– el criteri econòmic basat en l'estrès dels fons provincials es mesclava amb apassionades discussions sobre la vàlua dels sol·licitants. Val a dir que en aquesta primera fase un dels arguments de pes que s'esgrimeix per decantar la balança de l'adjudicació de la pensió és l'oportunitat que veuen els diputats de generar i enriquir amb relativa facilitat un fons artístic propi de la Diputació, que es traduiria en una col·lecció heterogènia de pintura i escultura i que –en primera instància i fins la fundació d'un museu– *decoraria* les estances del palau provincial. És aquesta possibilitat la que propicia la proliferació, ja en aquesta primera fase, tant de peticions de renovació o pròrroga de l'ajut com de tota mena de clàusules que condicionen el gaudi de cadascuna de les pensions atorgades. Aquestes eren normalment de caire econòmic –determinació de la quantia i durada de la beca–, però en ocasions les acompanyaven clàusules artístiques, que determinaven què pretenia rebre a canvi la Diputació pels diners invertits –normalment una obra per any de pensionat–, o algun encàrrec concret.

La dinàmica de la concessió de pensions visqué una acceleració notable poc després del seu naixement, propiciada per l'elevada proporció de resolucions favorables registrades de bon principi; però ben aviat s'encengueren els llums d'alarma davant el perill d'una important sagnia dels fons provincials, i la resolució que s'adoptà –amb una més que curiosa elecció mitjançant boles blanques o negres– fou la de denegar



rotundament i indiscriminadament qualsevol de les sol·licituds presentades (7). Aquesta decisió comportà que entre 1891 i 1897 pràcticament no es registressin peticions; però la tendència s'invertí d'una forma tan sobtada com es generà: Prudencio Murillo, després de presentar una petició a tall individual, rebé una pensió, i l'any següent li era concedida una pròrroga. S'encetava una nova etapa, un nou rosari de peticions que, empeses per la inèrcia, arribaven a les mans de la Corporació a l'espera de la seva benvolença.

El següent punt d'inflexió el trobem en 1910, quan es comença a fer palesa la voluntat d'organitzar el repartiment de pensions com unes oposicions per a músics i artistes plàstics, tot emulant el sistema de concursos-oposició que s'havia establert a l'escola de la Junta de Comerç de Barcelona a través de la publicació de diverses convocatòries, llurs requisits i exercicis es perfilaren amb el pas dels anys. Tanmateix, els primers llums d'alarma es tornaren a encendre ja en 1913 i es repetiren en 1914, quan el pensionat en arts plàstiques romangué desert (8). Aquestes determinacions del jurat podrien reflectir una davallada general de la qualitat dels artistes plàstics lleidatans, però cal matisar aquesta lectura, car fora de l'àmbit de la Diputació aquesta era una època de notable dinamisme i producció artística a Lleida: tot just s'havia celebrat l'exposició d'artistes lleidatans de 1912, i artistes com Xavier Gosé, Baldomer Gili Roig o Miquel Viladrich triomfaven fora de la ciutat. Malauradament, en 1919 se suprimí el programa de pensionats artístics de la Diputació de Lleida: havien durat poc més d'una dècada, i no començaren a mostrar signes de recuperació fins 1926, quan es torna a tenir constància de peticions per a pensions, per bé que el cercle d'aquesta activitat sembla tancar-se en 1932, quan es tornà als orígens almenys en un pla formal i es recuperà el sistema en què els artistes de la província sol·licitaven la benvolença de la Diputació per tal de perfeccionar-se en les disciplines que cultivaven, deixant al lliure criteri de la Corporació la resolució de les seves demandes.

Finalment, la certesa d'haver tancat el cercle que Manuel Villegas va obrir en 1885 sembla confirmar-se en 1838, quan els pressupostos contempen, sense cap mena de debat previ, la concessió de pensionats artístics. La maquinària semblava haver tornat a engranar i entre els àmbits d'actuació de la Diputació es tornava a incloure la promoció dels artistes emergents de la província, recuperant una dinàmica que inicialment tornà a funcionar en base a peticions efectuades per iniciativa pròpia dels interessats a l'espera de la resposta de la Corporació i que, més entrat el segle XX passà altre cop a regular-se com si fos un concurs-oposició. Ja cap a les darreries del segle XX, especialment a partir del moment que l'Institut d'Estudis Ilerdencs –fundació depenent de la Diputació– esdevingué el cap de la vetlla per la cultura provincial, les convocatòries d'ajuts i premis destinats a artistes i músics lleidatans passaren a les seves mans, fins a les darreries de la primera dècada del 2000.

En termes generals i especialment a partir del moment que aquestes es regularen oficialment, les pensions que atorgava la Diputació de Lleida –durant el període estudiat– estaven habitualment dotades amb 1500 pessetes per any, tenien una durada màxima de tres anys i no es contemplava la seva renovació si l'interessat no es tornava a sotmetre al procés d'oposició. El que la Diputació demanava a canvi –i com a prova de l'aprofitament del pensionat– era una pintura o escultura en el cas dels artistes plàstics, o bé un concert destinat a la beneficència, per part dels pensionats en música. Aquesta fou en part, la base de la col·lecció del futur Museu d'Art Jaume Morera, avui encara custodiada per la mateixa institució.

(il. 1) (il. 2) (il.3)

## La comissió provincial de monuments

Una altra de les facetes de la política cultural de la Diputació entre 1875 i 1936, per bé que la transcendeix el marc cronològic proposat, fou el seu treball com a protectora del patrimoni històric i arqueològic provincial mitjançant la comissió provincial de monuments, un ens dependent de la Diputació, encara que només econòmicament i a nivell organitzatiu –el Governador Civil presidia ambdós organismes–. Per bé que la Diputació no tenia poder decisorí sobre els acords i decisions que formulava la comissió de monuments, la dependència econòmica d'aquesta respecte a la primera ens serveix de nexa per considerar –tangencialment– que la Corporació provincial tenia interès en la protecció del patrimoni.

Les comissions de monuments són hereves del model de les comissions de monuments franceses, i existeix la convicció generalitzada –i compartida– que la seva naixença està estretament lligada al fenomen d'espoli i destrucció de béns eclesiàstics que comportà la desamortització de Mendizábal l'any 1836 (9). La necessitat de preservar els béns recentment exclaustats, sumada al creixent pillatge i interès de col·leccionistes privats per fer-se amb les obres *alliberades*, comportà que el Govern ideés mesures per tal de combatre aquesta situació i protegir un gruix de patrimoni que havia entrat sobtadament al mercat: és així com, se succeïren nombroses ordenacions i altres textos legislatius per tal de donar forma al que foren les comissions de monuments.

Imitant l'estructura que ja presentaven altres àmbits del Govern, les comissions provincials de monuments partien d'una comissió central, inicialment independent i estructurada en tres seccions: biblioteques, museus i antiguitats. Aquesta comissió, establerta a Madrid, prenia les decisions en base a les informacions que enviaven les comissions provincials, i la seva missió consistia en coordinar l'elaboració dels catàlegs de les biblioteques, arranjar la fundació de museus provincials de pintura i escultura i centralitzar l'obtenció de dades sobre tota mena d'antiguitats i béns *arqueològics*, amb la intenció de procedir a la seva conservació.

Aquesta estructura era realment una estructura dual: aprofitant la recent divisió provincial, a cada província s'establiria una comissió provincial de caràcter estrictament consultiu, la qual havia d'acomplir els objectius establerts fent arribar tota mena d'informacions a la comissió central. Així doncs, la tasca de les comissions provincials es limitava a elaborar informes –no vinculants– sobre els béns de la província, elevar-los a la comissió central i executar les ordres sorgides d'aquesta.

Aquesta ordenació, una solució de continuïtat respecte a les preexistents comissions científiques, no aconseguí millorar l'efectivitat de les actuacions per a la protecció del patrimoni. La realitat, segons Joan Ganau, va mostrar aviat els límits d'aquests organismes: la manca de recursos, especialment humans, era un escull difícil de salvar, i els objectius de les comissions provincials de monuments s'acompliren de forma molt desigual arreu del territori, fet que Ganau atribueix a tres mancances que acabaren esdevenint endèmiques arran de la incapacitat de proposar-hi solucions reals (10).

La primera era la manca de capacitat executiva de les comissions provincials. Concebudes com a òrgans merament consultius, les comissions provincials tenien l'obligació de comunicar qualsevol novetat que a nivell de patrimoni se succeís dins del territori on s'emmarcava, per tal que la comissió central prengués

les decisions oportunes i es pogués actuar en conseqüència. La segona mancança és la concepció de les comissions de monuments com equips formats per persones de la plana major de la cultura de la província, nomenades pel governador civil i a qui els era encomanada una tasca llur acompliment depenia de la seva motivació, normalment recompensada amb resultats sovint ingrats. Finalment, la tercera mancança és la complexitat burocràtica que banyava tot el sistema. La presidència era poc o gens efectiva, i evidenciava la poca voluntat per part dels poders polítics per a que la protecció del patrimoni fos una acció coordinada i visible. A més, la necessitat que tota informació hagués de passar dels comissionats provincials al Governador, d'aquest a la comissió central i *viceversa* alentia sensiblement qualsevol gestió, i –almenys a Lleida– tota necessitat urgent de prendre decisions s'efectuava amb retard. Els casos més destacats que il·lustren aquesta greu mancança són la gestió de la troballa del mosaic del Vilet, a Rocafort de Vallbona, i la gestió de la troballa de la necròpoli de Santa Coloma, prop d'Àger.

Les ordenacions i normatives amb la intenció de perfeccionar el funcionament de les comissions de monuments no trigaren a aparèixer, però el que s'aconseguí foren uns resultats altament desiguals depenent dels territoris, units de manera pràcticament indissoluble a un àmbit i a una metodologia acadèmica i decimonònica. A més, les normatives insistien en la importància de l'existència de Museus Provincials de Belles Arts, d'antiguitats i peces arqueològiques, clara instrumentalització dels museus com a entitats de conservació de materials de tota mena i maniobra per restar dificultat a les operacions de les comissions, car el pes institucional que aporta l'existència d'un museu respecte a la conservació i exposició d'una peça pot ajudar a decantar la balança vers els interessos de la comissió i la suposada col·lecció artística i arqueològica que, gràcies a aquestes intervencions, es va poder generar.

Malauradament, la successió de normatives no col·laborà en la resolució dels mals endèmics del sistema de les comissions de monuments: no es treballà per millorar la infraestructura econòmica, no es contemplava el patrimoni de manera global, i la motivació dels integrants de les comissions continuava essent desigual, de tal manera que aconseguir que les comissions funcionessin a un mateix ritme –sense oblidar la seva dependència de Madrid– era quelcom proper a impossible.

En referència a la comissió de monuments de Lleida, la seva activitat s'oficialitzà el 7 de maig de 1866, essent aquest el moment en que es constitueix la comissió de monuments i s'obre el primer dels dos llibres d'actes que es redactaren i es conserven. Tanmateix, aquesta comissió germinà el 8 de juny de 1837, quan es fundà la comissió científica i artística de la província, amb la missió d'inventariar els llibres procedents dels establiments religiosos desamortitzats. El seu funcionament i organització visqueren successives modificacions i adaptacions a les ordenacions i normatives que aparegueren al llarg dels anys, tot i que l'efectivitat d'aquests textos legislatius fou força dubtosa, almenys a nivell provincial, ja que rarament s'observen canvis destacables en la documentació conservada, i el *modus operandi* de la comissió pràcticament no varià al llarg de tota la seva història, lamentablement truncada per l'esclat de la guerra civil, autèntic trauma a tots els nivells, també en l'artístic i patrimonial. Per bé que el front passà per Lleida i la ciutat visqué bombardeigs i enfrontaments oberts al carrer, s'havia disposat d'un cert temps per preparar-se i protegir el màxim de patrimoni, tant aquell ja rescatat durant l'època de funcionament de la comissió com aquell rescatat tot aprofitant la llunyania del front i executant els decrets d'incautació de

béns que promulgà la Generalitat republicana davant l'esclat de brots de violència. Tot i això, les destrosses foren quantioses, i les dèbils infraestructures de què es disposava van obligar a dependre en gran mesura de voluntaris disposats a exposar la seva vida per tal d'intentar salvar béns sovint de valor incalculable que, en el cas de la província de Lleida, foren dipositats a l'ermita de Butsènit per acabar essent traslladats a Saragossa, des d'on calgué efectuar el viatge de retorn.

El daltabaix que suposà la guerra fou dur de pair, de tal manera que, ja en temps de pau, la comissió repregué els seus treballs molt debilitada i necessitada d'organització i mans per a treballar. Hi havia molta feina pendent i calia començar pràcticament de zero: havia arribat el moment de sobreposar-se i iniciar les gestions per a la recuperació de les obres dipositades a Butsènit i Saragossa, essent aquesta una tasca gens fàcil, sovint acompanyada de malentesos, usurpacions i decisions preses a les palpentes arran de a pèrdua de la documentació de les obres. De totes maneres, un cop s'acabà la guerra i s'iniciaren aquests tràmits s'obria una nova etapa, la qual també requereix un estudi sobre les vicissituds que visqueren les col·leccions i béns artístics durant el seu periple d'anada i tornada des del seu emplaçament original cap a Lleida i l'ermita de Butsènit per acabar a l'antiga església del Carme de Saragossa. Un estudi que encara avui resta pendent i que de ben segur traurà a la llum nombroses dades inèdites i desfarà igual nombre de mals entesos i de conviccions, esdevenint també una col·laboració a tenir en compte en el dibuix de la història de la protecció i la conservació del patrimoni a les terres de Lleida.

## Resultats

Arribada l'hora del balanç, és el moment de criticar el camí traçat per arribar a aquest punt. Certament, el tema no era fàcil de tractar, tot i que la proximitat a la pròpia realitat jugà a favor en tant que estudi fet des de la perifèria sobre la mateixa perifèria. La viabilitat del tema escollit era compromesa, ja que la documentació i les fonts eren –i són, especialment si es posen al costat d'altres temes– ben minses. El discurs s'ha edificat sobre unes fonts clares i a la vegada fragmentades; però la necessitat de treballar tant els pensionats artístics com la comissió de monuments de la província era un fet constatat, car força aspectes romanien inèdits o mancats de detalls interessants i importants.

La nostra intenció era la de presentar una panoràmica de l'art i la vida artística de la província de Lleida, concretada en l'àmbit de les actuacions de la Diputació provincial al respecte. D'aquesta manera, hem identificat dues vessants pel que fa a la postura d'aquesta institució: per una banda fou un ens promotor de la producció artística provincial mitjançant la subvenció d'artistes emergents; mentre que per l'altra fou el marc d'una comissió encarregada de la vetlla del patrimoni històric i artístic provincial. Per tal de fer comprensibles aquestes actuacions s'ha elaborat una història dels pensionats artístics de la Diputació de Lleida, seguida d'un discurs que ha procurat resseguir la vida de la comissió de monuments de la província de Lleida a partir de les notícies que es tenen de l'acompliment –o omissió del deure d'acomplir– de la missió que els fou encomanada.

A més, i en estreta relació amb els temes tractats, existia el propòsit d'inventariar la col·lecció artística i arqueològica generada com a efecte de les actuacions a favor de l'art i del patrimoni mencionades unes

línies més amunt. La motivació que ens empenyé a reconstruir la col·lecció provincial anterior a la guerra fou la possibilitat d'ordenar una secció de l'actual fons del Museu Morera i de la col·lecció arqueològica provincial, principalment custodiada a l' Institut d'Estudis Ilerdencs. Aquesta ordenació ha permès identificar, localitzar o aproximar quin fou el moment de la desaparició de les obres que els pensionats enviaren a la Diputació; de la mateixa manera que ens ha permès establir –tot i les llacunes– quines peces conformaren la primigènia col·lecció arqueològica de la província, des de la fundació de la comissió de monuments fins l'esclat de la guerra civil.

Centrant-nos ara a reflexionar sobre la secció dedicada als pensionats de la Diputació, la primera conclusió és clara: la promoció d'artistes emergents no era una de les principals atribucions de la Diputació –ni resultava prioritària–, però tot i això aquestes eren les úniques ajudes oficials que existien en aquest període a la província. Aquesta manca de voluntat explícita en la promoció artística explica en gran mesura la sort que tingué aquesta iniciativa entre 1875 i 1936, i ens porta a pensar en tres aspectes.

En primer lloc, aquests pensionats partiren com una proposta de subvenció directa a artistes concrets, que presentaven una sol·licitud a la Diputació i aquesta era acceptada o rebutjada a partir de criteris subjectius que, especialment en els primers casos, deixaven en un segon pla la valoració del mèrit artístic de l'aspirant, ja que les discussions orbitaven al voltant de la disponibilitat econòmica de la Diputació per fer front a la petició. En aquest cas, un factor primordial és la composició de la Diputació, ja que la sensibilitat dels seus membres i el seu posicionament a favor o en contra de subvencionar econòmicament l'activitat d'un artista era determinant. A excepció de Magí Morera, poques veus s'elevaren a favor de la promoció d'artistes de la talla de Ricard Viñes, Baldomer Gili Roig o Miquel Viladrich, i els debats deixaren de banda la voluntat de dinamitzar el món artístic lleidatà per aplicar el ribot a l'alçada de la salut de les arques provincials.

En segon lloc, els pensionats que la Diputació facilità a diversos artistes no foren quelcom sistemàtic, tal com havíem volgut creure en un principi. Amb el temps, el procediment es depurà fins a definir-se uns concursos-oposició amb jurats, bases i exercicis diferenciats per als aspirants en arts plàstiques o música, per bé que això sols és una pàtina de rigor institucional sobre un exercici consuetudinari, que col·lapsar arran de la manca de qualitat dels aspirants. Vista en perspectiva, aquesta situació ens permet establir una trajectòria cíclica pel que fa a la vida dels pensionats: iniciats com peticions excepcionals d'artistes que demanaven un ajut per continuar la seva carrera, amb el temps s'organitzen com a concursos-oposició per entrar en decadència al cap de pocs anys, extingir-se i recomençar, altre cop mitjançant les peticions d'artistes de recursos escassos que a títol personal sol·licitaven la col·laboració de la Diputació.

En tercer lloc, la ordenació del procediment d'atorgament de beques a artistes emergents va de bracet del filó que veié la mateixa Corporació: la oportunitat de generar una col·lecció podria acabar contenint mostres de gran valor, a més de valors patrimonials diversificats, per bé que aquesta nasqué amb la simple intenció de decorar el palau provincial.

El resultat de la sistematització d'aquest procediment fou desigual, de tal manera que per bé que en les primeres edicions la maquinària sembla que funcionà prou dignament, aviat sorgiren els contratemps,



observant-se una clara tendència a deixar deserts els premis d'arts plàstiques; mentre que els pensionats de música es concediren pràcticament a totes les convocatòries. És que resultava més econòmic –tot i que de contrapartida efímera– pensionar un músic que a un artista plàstic? És que els artistes lleidatans del moment eren excepcionalment mediocres?

Considerem que el que preval és el criteri econòmic, car un pensionat en música era un gravamen més lleuger: històricament, les dotacions per als músics eren menors respecte les dels pensionats en arts plàstiques, i habitualment la Corporació no es veia obligada a efectuar pagaments extraordinaris en concepte d'enviament d'obra, com era habitual en els altres artistes becats. En tot cas, la Diputació engrossia –lleugerament– l'erari a partir dels concerts benèfics que el músic pensionat estava obligat a oferir.

En referència a la vàlua dels artistes plàstics, considerem que sí que hi havia qualitat artística a Lleida, però tot i alguna excepció el binomi *artista reconegut –pensionat per la Diputació de Lleida–* no es generà. És més, sembla que els pensionats de la Diputació no foren, en termes generals, la catapulta a l'èxit que hom podria esperar; sinó que els artistes d'origen lleidatà que tingueren una major projecció l'aconseguien gràcies a un treball realitzat al marge de la relació econòmica amb les institucions, fet que no implicava deixar de participar d'esdeveniments puntuals, com l'exposició d'artistes lleidatans de 1912 o les exposicions-concurs de primavera organitzades per la Paeria.

Aquest fet ens podria remetre al pensament que les pensions de la Diputació estaven destinades a artistes propers a l'academicisme. A priori no sembla que aquesta idea tingui un fonament clar, ja que les bases del concurs-oposició –quan existí com a tal– no revelen aquesta tendència. Ara bé, un component essencial d'aquest pensament el formen les obres que la mateixa Diputació encarregava als artistes pensionats o bé les condicions que s'establien a les convocatòries, en referència a les obres que calia enviar a Lleida com a contraprestació de l'ajut: el perfil que es traçava era clarament més proper a tendències academicistes que de qualsevol altra mena. Tot i això, no considerem que els pensionats de la Diputació siguin unes subvencions estrictament lligades a un posicionament academicista, almenys pel que fa a les arts plàstiques, però no ens podem estar de relacionar el rol que van jugar les diverses institucions lleidatanes a nivell cultural i l'apatia que regnava a la ciutat, encara excessivament ancorada al passat i fustigada per la pròpia auto compassió.

Pel que fa a la comissió de monuments, el regust que ens ha quedat un cop efectuada la recerca és força agrejolç, i ve acompanyat de la sensació que la comissió –de Lleida i per extensió de províncies similars– era un gegant amb peus de fang, de competitivitat i efectivitat minses. A priori, la idea de salvaguardar el patrimoni estatal aprofitant la divisió del territori en províncies, treballant en comissions coordinades per una comissió central sembla ben travada, fins i tot emocionant. Ara bé, la manca d'una infraestructura humana i econòmica consistent suposà un llast terrible. La comissió depenia de la Diputació de Lleida, la qual mai es mostrà realment entusiasta davant d'aquest projecte, mostrant una actitud que probablement col·laborà en la definició de la motivació dels membres de la comissió, factor clau del seu funcionament, habitualment banyat per una pàtina de lentitud i deixadesa que féu que sovint les intervencions s'efectuessin amb poca motivació i responent a una política de fets consumats. A més, aquesta particularitat es veia agreujada per un entramat burocràtic excessivament dens, que establia que la Reial Acadèmia de Belles

Arts de San Fernando o la comissió central havia d'estar al corrent de tots els moviments de les comissions provincials i prendre les determinacions oportunes, tasca que irremediablement dificultava l'execució de qualsevol intervenció on la integritat d'algun bé patrimonial estava en joc.

La filosofia que definí les comissions de monuments està clarament ancorada al segle XIX: no entén el patrimoni com un conjunt i considera que la millor operació per conservar-lo i protegir-lo és *tancar-lo* en una campana de vidre, habitualment fora del seu context original, ja fos en cambres de meravelles o en magatzems. A més, un dels principals desencadenants de les actuacions de la comissió era la por visceral a l'alienació del patrimoni provincial; i aquestes actuacions –que en moltes ocasions portaven a les comissions a ocupar-se de béns inversemblants tot ignorant elements autènticament importants– normalment eren desencadenades per rumors, de tal manera que rarament s'obeïa a un projecte preestablert.

Gràcies a aquests plantejaments i intervencions, la comissió de monuments generà una col·lecció –principalment arqueològica– considerable, construïda en base a les peces retirades dels seus emplaçaments originals i trasllades a Lleida per a ésser admirades al museu provincial o emmagatzemades al costat de moltes altres. Val a dir que la comissió considerava que per ella mateixa ja disposava d'autoritat per efectuar les seves intervencions, habitualment de forma certament roïna: enduent-se, reclamant a les autoritats locals i fins i tot procedint a la compra de l'element escollit. La col·lecció tingué un gruix notable, però una part destacable actualment es troba desapareguda o encara pendent d'identificar, decantant-nos particularment per la primera opció, sense negar per això la segona.

La comissió de monuments de Lleida era un ens modest, com pràcticament eren totes les organitzacions que visqueren a la Lleida a cavall del segle XIX i el segle XX. La ciutat i la província vivien en gran mesura ancorats al passat, i les novetats arribaven tard i amb comptagotes, de tal manera que era realment difícil que aquestes obrissin una bretxa contundent. A nivell artístic la tendència experimentà millores a mesura que avança al segle XX, però fou difícil canalitzar les voluntats de canvi, i tot aquest aspecte queda reservat per a futures recerques.

El panorama general que hem dibuixat no deixa de ser modest, però no per això menys interessant: no som qui per modelar la realitat que se'ns presenta a través de les fonts, sigui més lloable o més lamentable. Malgrat tot, s'ha aconseguit elaborar un discurs de certa consistència sobre una etapa de la història de l'art i de la conservació del patrimoni a Lleida en la qual avui encara s'anava a les palpentes i sobre la qual s'havia demanat insistentment i des de força temps ençà una explicació clara, que intentés posar ordre a un enfilall heterogeni de notícies i informacions.

## Notes

1. Arran de les limitacions d'espai de què es disposa tan sols es presentarà una relació dels artistes pensionats per la Diputació i l'obra que realitzaren en contraprestació.
2. LLADONOSA, Josep: *Historia de la Diputación Provincial de Lérida*, Lleida, Diputació de Lleida, [1974], vol. I, págs. 124-125 i 130.
3. PORTA, Esperança; NAVARRO, Jesús: *Història del Museu Morera, 1915-1990*, Lleida, Ajuntament de Lleida, [1990], págs. 44ss.
4. Arxiu de la Diputació de Lleida, acta de la sessió ordinària del 5 de novembre 1885.
5. RIERA, Anna: *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, [1994].
6. Un clar exemple d'aquests debats fou la discussió sobre la concessió d'una pensió a Ricard Viñes. Vegeu l'acta de la sessió ordinària de la Diputació de 7 de novembre 1889, págs. 292 i ss.
7. Arxiu de la Diputació de Lleida, acta de la sessió ordinària del 10 d'abril de 1891, plec 0624639.
8. Arxiu de la Diputació de Lleida, acta de la sessió ordinària del 2 d'octubre de 1914, f. 200-201.
9. LÉON, Paul: *La Vie des monuments français. Destruction. Restauration*, Paris: Picard et C., 1851. Citat a QUIROSA, Marisa Victoria: *Historia de la protección de los bienes culturales muebles: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*, Granada: Universidad de Granada, [2005], p. 34. Vegeu també GANAU, Joan: *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, [1993], i BERLABÉ, Carmen: "Las comisiones provinciales de monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de cataluña. El caso de Lleida", a *Actas XIII congreso CEHA: ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, vol. I, Granada: Universidad de Granada, [2000], págs. 251-258.
10. GANAU, J. (1994) op. cit., p. 25 ss.

### Ilustraciones:

Nom	Obra entregada
Manuel Villegas Brieua (pintor, pensionat en 1885, 1888-1889)	Pescador sicilià (1885) Testamento de Isabel la Católica (1886) Retrat de S.M. la Reina regent (1887) Sin patria (1887) Guerra de independència (1888) Retrato de Jaume Nadal (1891) La retirada de Vitoria (esbós, 1892) ¡A la guerra! (1899)
Prudencio Murillo Domingo (escultor, pensionat en 1888, 1897-1899)	Lope de Vega [1887] Lo Segre Fuego Estudi de cap [1898] De orden superior [1901] El genio de Eiffel [1898]
Baldomer Gili Roig (pintor, pensionat en 1900, 1902)	Arroyo [1900] Sol d'hivern (1900) Leda [1900-1902] Natura [1900-1902] El viudo [1900-1902] Jardí de la Vil·la Falconieri (1900) Alfons XIII (1905)
Miquel Viladrich Vilà (pintor, pensionat en 1907-1908)	Encendiendo el gas (1906) El conde-duque de Olivares [1907]

1. SOLÉ, Esther: *Taula d'artistes plàstics pensionats per la Diputació de Lleida* (I).

Nom	Obra entregada
Francesc Borràs Farràs (pintor, pensionat en 1908, 1911-1913)	Virtuós de manubri [1911] La gitana (1912) Lo captaire del Roser (1913) Borrachos [1913]
Octavi Padura Seguí (pintor, pensionat en 1915-1916)	Pelando patatas [1915] Retrat d'Enric Granados (1916) El bufón (1917)
Jaume Masip Roca (pintor, pensionat en 1918-1919)	Meditació (1919)
Dionís Nadal Llorens (pintor, pensionat en 1932)	—
Enric Garsaball Espinel (pintor, pensionat en 1934)	—

2. SOLÉ, Esther: *Taula d'artistes plàstics pensionats per la Diputació de Lleida* (II).

<b>Nom i cognoms</b>	<b>Anys pensionat</b>
Ricard Viñes Roda	1889
Estrella Cardús Castellfort	1901
Julià Carbonell Giménez	1911-1913
Ramon Lluch Setó	1912-1913
Lluís Farrús Pijuan	1914-1916
Antonio Badia Llobet	1917-1919

2. SOLÉ, Esther: *Taula de músics pensionats per la Diputació de Lleida.*





CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## Procesos iconoclastas de la Reforma protestante en los países germánicos. Estudio de la destrucción artística e identitaria y su representación en las artes visuales en el siglo XVI (1)

Ariadna Sotorra Figuerola

Dr. Joan Sureda i Pons

Universitat de Barcelona (ACAF/ART) (2)

### Resumen

En la presente comunicación se expone el proyecto de tesis que trata el problema de la destrucción y eliminación de algunas manifestaciones artísticas por motivos ideológicos y religiosos y, también, el problema de la persecución política y/o religiosa de determinados grupos de población durante el siglo XVI –especialmente judíos– y su representación en las artes visuales –sobre todo en la pintura, el dibujo, el grabado y los panfletos– creadas bajo el signo de la Reforma protestante en los países germánicos prestando una especial atención a Alemania y Suiza.

### *Abstract*

*In the document at hand it is presented the PhD Project which issues the destruction and elimination of some artistic manifestations due to ideological and religious reasons as well as the problematic associated to politic and/or religious persecution of certain groups –especially Jewish groups– throughout the sixteenth century. Additionally, it issues the conflict in visual arts –above all in regard to paintings, draws, engravings and pamphlets– created under the label of the Protestant Reform in the Germanic countries with special focus on Germany and Switzerland.*

## Introducción

El título del proyecto de tesis que se desarrolla en la presente comunicación es *Procesos iconoclastas de la Reforma protestante en los países germánicos. Estudio de la destrucción artística e identitaria y su representación en las artes visuales en el siglo XVI*. La tesis, dirigida por el Dr. Joan Sureda i Pons, se encuentra, actualmente, en el proceso de documentación y elaboración del estado de la cuestión, por este motivo, el tema que se plantea es aún general y, a medida que avance la investigación, se irá acotando su cronológica, geográfica y temáticamente.

El antecedente más inmediato en relación con la tesis doctoral es la elaboración de su protocolo de investigación que incluye el planteamiento temático; la síntesis del tema a investigar; el planteamiento del problema; el estado de la cuestión del problema a investigar; el fundamento teórico; los objetivos; el diseño metodológico; el plan de ejecución y los recursos; las referencias bibliográficas sobre metodología, reforma protestante e iconoclasia; el currículum vitae; y un anexo en el que se incluyen imágenes y referencias bibliográficas. Al presente proyecto, también le precede el trabajo de investigación presentado para obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en septiembre de 2007, que a pesar de tratar sobre la pérdida de identidad y destrucción en el siglo XX, en él se desarrolla la problemática de un proceso iconoclasta. El trabajo se titula *Visiones documentales de Auschwitz. Representaciones de la eliminación de identidades (1933-1945)* y es el estudio de la iconoclasia de la *Shoah*, de la destrucción de personas y, consecuentemente, de la pérdida de identidades y culturas. El citado estudio se realizó mediante el análisis de imágenes documentales que representan el campo de concentración y exterminio de Auschwitz, un campo entendido como símbolo de la tragedia dadas sus características particulares.

## Resumen del problema a investigar

El problema a investigar es el de la destrucción y eliminación de las diferentes manifestaciones artísticas por motivos ideológicos y religiosos y, también la cuestión de la persecución política y/o religiosa de determinados grupos de población durante el siglo XVI –especialmente judíos– y la representación de las citadas polémicas en las artes visuales –especialmente en la pintura, el dibujo, el grabado y los panfletos– del mismo siglo, bajo el signo de la Reforma protestante en los países germánicos, especialmente, en Alemania y en Suiza –extensión geográfica que se acotará según se desarrolle la investigación–. Esta investigación se enmarca en los episodios iconoclastas que se han sucedido a lo largo de la historia de la Iglesia como, por ejemplo, el episodio sucedido entre los siglos VIII y IX cuando, en el año 725, León III el Isaurio dictó en un edicto en el que atacaba las imágenes y, cinco años más tarde, en 730, “ordenó destruir una imagen venerada de Cristo que se hallaba sobre la Puerta de Bronce del palacio imperial. Eso provocó una guerra civil, que con altos y bajos duró hasta 843; inmensas ruinas, incontables mártires; la destrucción de casi la totalidad de los iconos (se salvaron sobre todo, los que no se encontraban en territorio musulmán y pudieron escapar de la ira destructora, que allí fue más débil, como los de Santa Catalina de Sinaí” (3).

Esta destrucción se basaba en el desarrollo de unas premisas que ya habían sido planteadas en los versos del Éxodo y del Deuteronomio de las *Escrituras hebreas*, también conocidas como *Antiguo Testamento*:

- “Derribaréis sus altares, y quebraréis sus estatuas, y cortaréis sus imágenes de Asera” (4).
- “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen” (5).
- “Guardad, pues, mucho vuestras almas; pues ninguna figura visteis el día que Jehová habló con vosotros de en medio del fuego; para que no os corrompáis y hagáis para vosotros escultura, imagen de figura alguna, efigie de varón o hembra, figura de animal alguno que está en la tierra, figura de ave alguna alada que vuele por el aire, figura de ningún animal que se arrastre sobre la tierra, figura de pez alguno que haya en el agua debajo de la tierra” (6).

Durante el siglo XVI, bajo el pensamiento reformador, se anunció en Occidente un nuevo ciclo iconoclasta. A medida que los predicadores y las publicaciones difundían el mensaje del reformador protestante Martín Lutero (Eisleben, 1483-1546) se desencadenó una vorágine política y social que provocó revueltas y saqueos en las ciudades europeas y en la cual se añadieron otros teólogos. Algunos reformadores radicales señalaron la necesidad de destruir la abundante presencia de imágenes que se encontraban en las iglesias. Estas imágenes fueron acusadas de provocar idolatría y de romper las normas contra las representaciones religiosas expuestas en el Antiguo Testamento.

Como respuesta a un opúsculo de Andreas Bodenstein Karlstadt (Karlstadt am Main, 1486 - Basilea, 1541) –titulado *Von Abtuhung der Bylder* [Sobre la abolición de las imágenes], publicado en Wittenberg el 27 de enero de 1522– que incitaba que el Consejo de Wittenberg acelerara el proceso de reforma mediante una política iconoclasta en contra de la idolatría. Lutero emprendió una serie de predicaciones en marzo de 1522 donde definió su posición en la cuestión. Lutero condenó el culto a las imágenes y afirmó repetidamente que el hecho de colocar las imágenes dentro de las iglesias y venerarlas no era una “buena obra”, pero de todas formas no legitimaba la destrucción de imágenes debido a que las imágenes podían ser utilizadas con finalidades pedagógicas, o podían ser el medio para difundir la Sagrada Escritura. Esta idea, sin embargo, no evitó que se desmontaran y se destruyeran altares e imágenes en la ciudad alemana de Wittenberg. Los iconoclastas dirigieron su acción contra lo que consideraban idolatría, lo cuál era sinónimo de la suma de todas las prácticas promovidas por la Iglesia Romana.

En el año 1525, Lutero escribió el opúsculo titulado *Wider die himmlischen Propheten* [Contra los profetas celestiales], donde endureció su posición para contrarrestar el desorden social que provocaba la destrucción de las imágenes a manos de la parte más radical de la Reforma. En este momento, Lutero legitimó la práctica iconoclasta en casos de idolatría muy manifiesta, bajo la condición de que se ejecutara

siempre bajo la supervisión de la autoridad civil, a pesar de que insistió en la libertad que era preciso que el cristiano tuviera frente a la utilización de las imágenes.

Poco después de 1520 surgió una nueva corriente protestante en Suiza, liderada por un predicador de Zúrich, Ulrico Zuinglio (Wildhaus, 1484 – Kappel, 1531), el cual basándose en las tesis de Karlstadt presentó una primera sistematización de la teología iconoclasta del protestantismo. Su pensamiento giraba en torno a una oposición radical a la utilización de las imágenes y afirmaba que éstas, entendidas como objetos materiales, constituían un obstáculo para la Palabra, considerada naturaleza espiritual. Las imágenes, en tanto que objetos sensibles, conducían al fiel a la idolatría de una forma irresistible.

En 1536, Juan Calvino (Noyon, 1509 - Ginebra, 1564) llegó a Ginebra y reelaboró el punto de vista de Zuinglio con la publicación de *Institutio Christianae religionis* [Los institutos de la religión cristiana]. En 1559 publicó la edición definitiva donde añadió un capítulo dedicado a las imágenes, nuevas notas y comentarios sobre temas polémicos. Calvino propugnaba la idea que las representaciones y los símbolos divinos incitaban al fiel a la idolatría, porque ésta era una tendencia natural de la humanidad:

“Sólo Dios es testigo suficiente de sí”. Luego, “todas las veces que se representa a Dios en una imagen, su gloria está falsa y malvadamente corrompida”. Por eso Dios nos dio el mandamiento “No harás imagen o estatua o talla alguno”; por eso reprueba sin excepción “todas las estatuas, pinturas y otras figuras que han hecho creer a los idólatras que él estaba cerca de ellos” (7)

Su oposición a las imágenes sólo tenía incidencia en las imágenes religiosas pues aceptaba la utilización de las imágenes históricas o naturalistas siempre que fueran creadas con fines pedagógicos. Con el objeto de retornar a la pureza cultural cristiana mandó secuestrar y destruir todas las imágenes que se encontraban en los edificios eclesiásticos bajo control de la autoridad política. Sus discípulos, transgrediendo sus recomendaciones, se libraron a violentos actos iconoclastas en diferentes regiones europeas.

Apartándonos de la problemática iconoclasta, Europa estaba dominada por una política de conversión y/o expulsión de los judíos y, en Alemania, durante los siglos XIII y XIV, se habían producido varias matanzas de judíos que concluyeron en el siglo XV con la expulsión de un gran número de ellos. En el siglo XVI, el movimiento de la Reforma empezaba a ofrecer una esperanza de mejora ante la persecución de los judíos, pero Martín Lutero en su libro *Von den Juden und ihren Lügen* [Sobre los judíos y sus mentiras], publicado en 1543, afirma que los judíos eran criminales que pretendían dominar el mundo y los culpaba de la muerte de Cristo. Además, Lutero defendía leyes y acciones discriminatorias contra los judíos, como la quema de sinagogas, la destrucción de libros de oración, la prohibición de la predicación de los rabinos, la destrucción de sus hogares, la apropiación de sus bienes y dinero, la obligación a la realización de trabajos forzados, su expulsión...

### Tipología de la investigación

Por todo ello, el presente proyecto es un análisis de la representación de todas las cuestiones planteadas anteriormente y, por tanto, un estudio analítico de la representación de temas tales como la iconoclasia

y la persecución judía en los diferentes vehículos artísticos visuales creados por artistas que trabajaron en Alemania o Suiza bajo el signo de la Reforma protestante, entre los cuáles se destacan Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Hans Sebald Beham, Barthel Beham, Lucas Cranach el Viejo, Lucas Cranach el Joven, Alberto Durero, Matthias Neithart Gothart, Grunewald, Hans Holbein el Joven, Niklaus Manuel Deutsch y, Michael Ostendorfer. En una fase posterior al análisis de la vida y obra de los artistas, se indagará sobre la cuestión de la representación de la iconoclasia y su función social, porque según señala Gamboni (8), las imágenes de la destrucción siempre son una reflexión sobre ella misma y es necesario atribuir el motivo que lleva a los artistas a crearlas y mediante el cual elaborar un juicio sobre la tendencia ideológica de cada artista para estudiar posibles incongruencias entre representación y destrucción.

### **Hipótesis**

Atendiendo al fundamento y al marco teórico planteados, la investigación parte de algunas hipótesis que, a su vez, configuran el eje del estudio. La investigación plantea como hipótesis que la ideología de la Reforma protestante propone la destrucción de las obras de arte y la persecución de determinados grupos de identidad como, por ejemplo, la cultura judía, y que, por lo tanto, los teólogos de la Reforma protestante incitan a los actos iconoclastas y sus seguidores los realizan.

Además, los actos iconoclastas, la destrucción y la persecución contra la identidad judía constituyen la iconografía explícita o implícita de algunas manifestaciones artísticas de la época según la posición ideológica de cada artista ante el conflicto.

### **Objetivos**

Se han establecido los siguientes objetivos a fin de concluir las anteriores hipótesis: recopilación de fuentes –originales o reproducidas– de tipología diversificada –escritos, pinturas, grabados, panfletos...– para redactar, estudiar e ilustrar el tema planteado; relación de los efectos de la destrucción artística y la persecución por motivos de identidad que tuvo lugar a lo largo de siglo XVI con su representación artística; análisis exhaustivo de las manifestaciones artísticas originadas en el seno del hecho histórico; disertación, en base a los estudios de varios autores, sobre la representación de la destrucción artística e identitaria en el arte reformista de los países germánicos; establecimiento de conexiones entre la destrucción artística y las manifestaciones artísticas creadas a partir del hecho.

### **Metodología**

El hilo conductor de la investigación son las imágenes creadas coetáneamente a la destrucción y persecución, entre las que se incluyen grabados, pinturas, dibujos, panfletos... así como textos literarios de los artistas coetáneos a la Reforma que configuran el testimonio de la iconoclasia de la época. Dada la diversidad de las imágenes y de los materiales propuestos, la metodología que se adopta en la construcción



del discurso es la propia de los estudios visuales y culturales, una disciplina que reconoce la diversidad ideológica implícita en los diversificados campos del arte y que permite, a los estudiosos de la cultura visual, cruzar las fronteras entre disciplinas con resultados creativos y productivos en sus investigaciones. Por la especificidad y concreción del estudio también se adoptarán estrategias metodológicas de la microhistoria –corriente historiográfica que estudia los fenómenos sociales y antropológicos, en una escala menor, para poder analizar procesos más generales mediante la abstracción de los citados acontecimientos generales a partir de los hechos más particulares.

## Fuentes (9)

La base teórica del discurso tiene que constituirse mediante fuentes de información antiguas que señalan la base de la iconoclasia como son los textos del *Deuteronomio* y el *Éxodo* y los textos iconoclastas publicados en el siglo XVI que fueron escritos por los teólogos y los artistas de la época. Entre estos textos hay que destacar, especialmente, *Von den Juden und ihren Lügen* (1543) de Martín Lutero; *Institutio Christianae religionis* (1536/1559) de Juan Calvino; *Wider die himmlischen Propheten* (1525) de Martín Lutero; y *Von Abtuhung der Bylder* (1522) de Andreas Bodenstein Karlstadt. Además, el proceso de documentación de la tesis se realiza en el Zentralinstitut für Kunstgeschichte y en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich consultando fuentes sobre la iconoclasia durante la Reforma protestante. Entre las fuentes más importantes consultadas se encuentra: *The Reformation of the Image* de Joseph Leo Koerner (Londres, 2004); *Voracious idols and violent hands. Iconoclasm in Reformation. Zurich, Strasbourg and Basel* de Lee Palmer Wandel (Cambridge, 1995); *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (Nueva York, 1993); *The Controversy on Images from Calvin to Baronius* de Giuseppe Scavizzi (Nueva York, 1992); *Art and Reformation: an annotated bibliography* de Linda B. Parshall y Peter W. Parshall (Massachussets, 1986), un exhaustivo compendio bibliográfico comentado sobre el arte de la Reforma protestante y su destrucción; *War against the idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* de Carlos M.N. Eire (Cambridge, 1986); y *Von der Macht der Bilder. Kunst und Reformation. Beiträge des C.I.H.A – Kolloquiums*, editado por Ernst Ullmann (Leipzig, 1983). Para el estudio también es importante analizar los textos escritos por artistas de la época con el fin de inquirir en algunos aspectos del problema como, por ejemplo, el *Tagebuch der Reise in die Niederlande* [Diario de Durero en los Países Bajos] de Alberto Durero, escrito entre 1520 y 1521, así como realizar trabajo de campo visitando los principales escenarios de la Reforma protestante, entre los cuales, se encuentran Augsburgo, Eisleben, Erfurt, Lutherstadt Wittenberg, Nuremberg, Regensburg y Worms.

## Conclusión

Concluyendo, el presente proyecto de tesis propone un análisis de la representación de todas las cuestiones expuestas anteriormente. Se trata de un estudio analítico de la representación de temas como la iconoclasia, la guerra y la persecución judía en los diversificados vehículos artísticos visuales (especialmente la pintura, el grabado, los panfletos y los dibujos...) creados por artistas alemanes y suizos en la época de

la Reforma protestante. En este estudio se pretende recorrer la obra de pintores y grabadores germánicos para estudiar los indicios de representación de la destrucción de identidades sociales y de la iconoclasia artística mediante el análisis sus creaciones que permita extraer, como resultado último, la atribución de los motivos de representación de las imágenes iconoclastas por parte de varios artistas. Ello debe permitir elaborar un juicio sobre la tendencia ideológica de cada artista para detectar posibles incompatibilidades ideológicas entre representación y destrucción, dando especial importancia a las fuentes ideológicas originales y a los textos luteranos antes comentados y su repercusión en las revueltas sociales e iconoclastas del momento.

## Notas

1. El título de la comunicación presentada se corresponde con el título propuesto para la tesis doctoral.
2. ACAF/ART corresponde a las siglas del grupo de investigación inscrito en el Departamento de Historia del arte de la Universitat de Barcelona: Arxiu Analític i Crític de de les Fonts bibliogràfiques i documentals a Catalunya. El investigador principal es el Dr. Joan Sureda i Pons.
3. BESANÇON, Alain: *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Ed. Siruela. Madrid, 2003, pág. 146.
4. Éx. 34: 13
5. Ex. 20: 4-5
6. Deuteronomio 4, 15-18.
7. BESANÇON, A. (2003). Op. cit., p. 235.
8. GAMBONI, Dario: "Image to destroy. Indestructible image". A: LATOUR, Bruno y WEIBEL, Peter (ed). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Ed. ZKM /Center for Art and Media. Karlsruhe, 2002, pág. 90.
9. Otras de las fuentes consultadas son: AA.VV.: *Kunst der Reformationszeit*. Ed. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1983; AA.VV.: *Durero y Cranach. Arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*. Ed. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2007; BOLDRICK, Stacy y CLAY, R. (eds.): *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*. Ed. Asghate Publishing Company. Burlington, 2007; BLICKE, Peter, HOLENSTEIN, Andre et. al. (eds.): *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*. Ed. R. Oldenburg Wissenschaftsverlag. Múnich, 2002; BROCK, B: *Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996 ausgewählt und mit einem Vorwort von Rolf Sachsse*. Ed. Verlag der Kunst. Dresden, 2002; BÜNZ, Enno, RHEIN, Stefan y WARTENBERG, Günter (eds.): *Glaube und Macht. Theologie, Politik und Kunst im Jahrhundert der Reformation*. Ed. Evangelische Verlangsanstalt. Leipzig, 2005; CHRISTIN, Olivier y GAMBONI, Dario (dirs.): *Crises de l'image religieuse / Krisen religiöser Kunst*. Ed. de la Maison des sciences de l'homme. París, 1999; COSTER, Will y SPICER, Andre: *Sacred Space in Early Modern Europe*. Ed. Cambridge/ University Press. Cambridge, 2005; DEKONINCK, Ralph y GUIDERNONI-BRUSLÉ, Agnes (eds): *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images. Imago Figurata Studies*. Vol. 7. Ed. Brepols. Turnhout, 2007; DIXON, C. Scott: *The Reformation in Germany*. Ed. Blackbell Publishers. Massachusetts, 2002; DU COLOMBIER, Pierre: *L'art allemand*. Ed. Libraire Larousse. París, 1946, págs. 64-81; GREYERS, Karl. von (ed.): *Religion and Society in Early Modern Europe 1500-1800*. Ed. German Historical Institute. Winchester, 1984; HALEWOOD, H. William: *Six subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt*. Ed. University of Toronto Press. Toronto, Buffalo, Londres, 1982, págs. 4-19; HEAL, Bridget y GRELL, Ole Peter (eds.): *The impact of the European Reformation. Princes, Clergy and*

*People*. Ed. Asghate. Kampshire/Burlington, 2008; HILBERER, Lydia: *Iconic world. Albrecht Dürers Bildbegriff*. Ed. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2008; LEVY, Anthony: *Renaissance and Reformation. The intellectual genesis*. Ed. Yale University Press. New Haven/London, 2002; MacCULLOCH, Diarmaid: *Die Reformation 1490-1700*. Ed. Deutsche Verlags-Anstalt. München, 2008; PARISH, Helen y NAPHY, William G: *Religion and superstition in Reformation Europe*. Ed. Manchester University Press. Manchester y Nueva York, 2002; SCHILDT, Joachim: *Martin Luther und die deutsche Bibel*. Ed. Wartburg-Stiftung. Eisenach, 1983; SCRIBNER, Bob y JOHNSON, Trevor: *Popular Religion in Germany and Central Europe, 1400-1800*. Ed. Macmillan Press. Londres y Hampshire, 1996; ULLMANN, E: *Ein Porträt Kurfürst Friedrich des Weisen von Lukas Cranach d'Ä. und sein politisches Programm*. Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig – in Kommission bei S. Hirzel. Stuttgart / Leipzig, 2002; WEIMER, Christoph: *Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium. Schlüssel zum reformatorischen Bildebrauch*. Ed. Calwer Verlag. Stuttgart, 1999.



CEHA. XVII Congreso Nacional de Historia del Arte  
Actas. Art i memòria  
22-26 de setembre 2008, Barcelona.  
Universitat de Barcelona - Departament d'Història  
de l'Art, 2012.



## El color en la arquitectura moderna

Mónica Vázquez Astorga  
Universidad de Zaragoza

### **Resumen:**

En estas líneas se analiza el papel desempeñado por el color en la denominada nueva arquitectura o arquitectura moderna, es decir, en aquella desarrollada, principalmente, en las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado. Los arquitectos de la modernidad recurrieron al color con el fin de reforzar los volúmenes arquitectónicos, crear sensación de movimiento y reducir la dureza de las líneas rectas y frías de los edificios; un color que, en unión con la luz, genera confort, es decir, un bienestar por el que tanto abogó la sociedad de los tiempos modernos.

### ***Abstract:***

*In these lines the role played by the colour in the denominating new architecture or modern architecture is analysed, that is to say, in that which was developed, mainly, in the decades of the twenties and thirties of the past century. The architects of modernity resorted to colour in order to reinforce the architectonic volumes, to create the sensation of movement and to reduce the hardness of any cold lines of the buildings; a colour that, together with the light, generates comfort and a well-being for which it pleaded the society of the modern times.*



## Introducción

Desde la Antigüedad se viene haciendo uso del color en la arquitectura, con una determinada función, viéndose reducido (e incluso suprimido) a partir del renacimiento (1). En el siglo XIX se desarrolla, a nivel europeo, una corriente decorativista interesada por la ornamentación de las fachadas de los edificios. A este respecto, Blanca Sagasti señala que la implantación de esta corriente en la arquitectura decimonónica tiene su razón de ser en los ideales románticos que se fueron gestando en Europa, con la revolución cultural acaecida a mediados del siglo XVIII (2). Pero habrá que esperar hasta principios del siglo XX para asistir al triunfo del color con el modernismo. A él recurren también los arquitectos de la modernidad con el fin de reforzar los volúmenes arquitectónicos, crear sensación de movimiento y reducir la dureza de las líneas rectas y frías de los edificios.

Con la finalidad de analizar el papel desempeñado por el color en la arquitectura moderna, se proponen los siguientes objetivos y metodología de trabajo:

- realizar un breve recorrido por el panorama arquitectónico europeo de las primeras décadas del siglo XX (que hunde sus raíces a finales del siglo anterior) en el que se define la arquitectura moderna. Para su conocimiento se recurre a la consulta de publicaciones de la época especializadas en este campo.
- analizar el valor del color en la arquitectura moderna. A este respecto, se retoman, esencialmente, los estudios de Ruskin y de Viollet-le-Duc, quienes en sus obras sintetizaron todos los esfuerzos de los que anhelaban un arte más animado, que se nutriera con los sentimientos y tradiciones contemporáneas, con las necesidades y costumbres del presente. Asimismo, se reflexiona sobre la trascendencia de sus ideas.
- concretar ejemplos significativos de esa “arquitectura moderna coloreada”, haciendo especial hincapié en el ámbito aragonés.

Por tanto, se pretende comprender y valorar la importancia del color en la arquitectura moderna como elemento de expresión.

## Hacia la arquitectura moderna

Tras varios decenios de ensayos y luchas contra el eclecticismo reinante en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siguiente, la arquitectura moderna llegó a cristalizar después de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, cabría precisar que, ante la coexistencia de distintas tendencias dentro del Movimiento Moderno, sería más propio hablar de “arquitecturas modernas”, en plural, para describir con propiedad el heterogéneo y complejo panorama cultural-artístico de este período.

Esta arquitectura hunde sus raíces en los finales del siglo XIX cuando en Viena se desarrolla la

arquitectura de Otto Wagner (1841-1918) y su Escuela de la Secesión (fundada en 1897). Wagner aboga por una renovación de la cultura arquitectónica (para atender a las necesidades del momento) y entiende la renovación del lenguaje arquitectónico de manera restringida: mantiene en su arquitectura un diálogo con las formas de la tradición para formular un lenguaje nuevo. La mayor parte de sus ideas fueron compartidas por sus discípulos, entre los que se encontraban los arquitectos Josef Hoffmann y Josef M. Olbrich. En este panorama hay que ubicar la obra del arquitecto Adolf Loos, quien también se relacionó con estos profesionales, aunque más tarde polemizó con algunos de ellos al arremeter contra ese gusto por la decoración arquitectónica de la Secesión; pensamiento que recoge en *Ornamento y delito* (1908) (3). Loos fue el punto de ruptura y el tránsito entre la arquitectura de comienzos de siglo –la Secesión Vienesa– y la de los años veinte –la vanguardia racionalista– (4). La arquitectura vienesa ejerció influencia en Cataluña, País Vasco y Valencia. Pero donde tuvo más fuerza fue en Madrid, a través de los arquitectos Teodoro de Anasagasti y Antonio Palacios, quienes crearon un importante núcleo de seguidores, sobre todo, en la Escuela de Arquitectura (5).

En estos mismos años, en el panorama de la cultura arquitectónica francesa, trabajan Auguste Perret y Tony Garnier, quienes se alzan también contra el eclecticismo de la época. Recurren en su obra a dos principios de la tradición: el clasicismo –entendido como espíritu de geometría y de claridad– y la coherencia estructural; a este segundo requerimiento se presta el hormigón armado que llega a convertirse en el sistema de construcción preferido (6). Estos arquitectos prepararon el terreno en el que se materializó la arquitectura moderna, contando entre sus representantes con Le Corbusier, André Lurçat y Mallet-Stevens.

La tradición de la vanguardia expresionista alemana de principios de siglo tuvo continuidad después de la Primera Guerra Mundial. Entre los arquitectos más representativos del expresionismo arquitectónico se encuentran Hans y Wasili Luckhardt y Max y Bruno Taut. Su rechazo de la metrópoli les lleva a diseñar aglomeraciones irracionales y asentamientos sin forma, donde ni la técnica ni la industria tienen cabida para la arquitectura. Esta fantasía fue corregida por Erich Mendelsohn –intérprete de la arquitectura expresionista– con una cuidada síntesis entre racionalismo y expresionismo. Como han señalado algunos historiadores, «entre el llamado utopismo de la arquitectura fantástica del expresionismo y el racionalismo riguroso alemán, no hay contradicción sino continuidad» (7). De hecho, la mayor parte de los arquitectos del racionalismo alemán procedían del expresionismo, y la Bauhaus fue constituida por algunos de los protagonistas de este movimiento.

Tras la Primera Guerra Mundial, en 1919, se funda la Bauhaus en Weimar, por el arquitecto alemán Walter Gropius (8), que recoge el legado del arquitecto belga Henry van de Velde y de la enseñanza de su Escuela de Artes y Oficios en Weimar (9). En este centro, construido por Henry van de Velde, fueron instalados los talleres y oficinas de la Bauhaus, donde permanecieron hasta 1925, año en el que se trasladaron a la ciudad de Dessau. El nuevo edificio escolar y las casas de los profesores (y también un barrio –modelo de viviendas obreras en el suburbio de Törten– y la Oficina Municipal del Trabajo), debidos a Gropius, se convirtieron en el compendio de la arquitectura moderna en Alemania. El edificio de la Bauhaus fue proyectado, como indica Paul Linder (corresponsal de la revista *Arquitectura* en

Alemania), atendiendo a los principios de esta escuela: racionalismo de la forma, intervención del color y originalidad de planteamiento (il. 1) (10). En relación con esto, Leonardo Benévolo advierte el parecido entre este edificio y ciertos proyectos teóricos de los artistas neoplasticistas y constructivistas (11). Los cursos impartidos en esta institución comprendían gran variedad de materias, desde las enseñanzas propias de la arquitectura y urbanismo hasta los más pequeños detalles de la decoración de interiores (12). El programa de esta escuela iba más allá de la enseñanza en las aulas, impulsando conferencias, proyecciones cinematográficas y otras actividades culturales. La Bauhaus fue, en palabras de Elaine S. Hochman, “un crisol de nuevas ideas, una incubadora de lo que después se ha conocido como modernidad” (13).

Contemporáneamente, en 1920, el arquitecto franco-suizo Le Corbusier-Saunier, el diseñador y pintor francés Amédée Ozenfant y el poeta Paul Dermée fundan *L'Esprit Nouveau*, una revista internacional de actividad contemporánea en la que colaboran exponentes de vanguardia de todos los campos. Le Corbusier defendía el culto a las formas puras, al volumen, a la superficie y al plano. Aplicaba a la arquitectura un carácter compositivo geométrico, que denotaba influencias de la plástica cubista. La idea de caja volumétrica dentro de la que se organizan los distintos órdenes o sistemas del edificio y en la que los huecos pueden abrirse como bandas corridas horizontalmente, ya que la pared está liberada de la función sustentante, está presente a lo largo de toda la obra de Le Corbusier. La idea de dinamismo presente en la sociedad moderna le llevó a exaltar las perfecciones estéticas y mecánicas de los trasatlánticos, aviones y automóviles.

La idea de dinamismo y la visión mecánica que, como encarnación del espíritu de cambio y de progreso, son atribuidas por las vanguardias a la vida moderna como sus principales características, se reflejan por algunas arquitecturas modernas a través de una imagen maquinista o de un modo menos formal como el desarrollado por los movimientos expresionistas. Esta apuesta por la velocidad y por la ciudad se plantea en la obra arquitectónica y pictórica del movimiento futurista. En este contexto, cabe mencionar que en el *Manifiesto Futurista*, publicado en el periódico parisino *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti anunciaba los principios del futurismo. En 1914, el arquitecto Antonio Sant'Elia publicaba el *Manifiesto de la arquitectura futurista* y, unos años antes, Umberto Boccioni había teorizado sobre el dinamismo plástico, entendido como construcción no permanente o estática. Con la pérdida de Sant'Elia y de Boccioni, en 1916, el período generativo del futurismo tuvo un repentino final.

Entre 1919-1920, Theo van Doesburg (fundador en 1916 de la revista holandesa *De Stijl*, órgano del grupo del mismo nombre fundado por van Doesburg y Mondrian en 1917) (14) establece los primeros contactos con arquitectos como Walter Gropius, Adolf Meyer, Erich Mendelsohn, Le Corbusier y Mallet-Stevens. Los fundadores de la revista *De Stijl* plantearon la evolución del arte como un proceso reductivo hacia los componentes formales elementales, líneas y planos, los colores primarios y las relaciones entre los mismos (15); es decir, la descomposición de la realidad plástica en sus elementos constituyentes se resuelve en las propuestas neoplasticistas en una continuidad espacial centrífuga, por la pura relación de forma y color (16). Estos artistas hicieron uso de la axonometría y del color como modo de representación, influyendo en la adopción de la perspectiva axonométrica por parte de arquitectos y propagandistas destacados de la arquitectura de vanguardia de los años veinte, y pasando a convertirse en manifiesto de

modernidad (il. 2) (17). Mientras que Piet Mondrian pretendía restringir los principios del neoplasticismo a la pintura, van Doesburg trató de extrapolarlos a la arquitectura, considerando que ésta se desarrolla partiendo de los elementos de la construcción en el sentido más amplio: función, masa, luz, color, tiempo y espacio.

La idea neoplasticista fue retomada por Mies van der Rohe, aunque este arquitecto puso un límite al espacio centrífugamente ilimitado al desarrollar en sus edificios estratos horizontales. Acotado el espacio definido por el edificio, Mies enfatiza la condición ilimitada del mismo y la ausencia de separación entre el dentro y el fuera, que se interpenetran sin solución de continuidad. El espacio es uno y el mismo. Mies incorpora a su arquitectura unas cualidades de materialidad y un cromatismo inherente a los materiales que, en las desmaterializadas composiciones neoplasticistas, había quedado reducido a los colores primarios y a los planos elementales.

Con anterioridad a la Revolución Soviética de 1917, los ecos de las vanguardias europeas a través del cubofuturismo, del rayonismo o del suprematismo habían penetrado también en la cultura rusa. De Malevich a Maiakovski, como constata Delfín Rodríguez, la vanguardia rusa no tardaría en comprometerse con una utopía que, nacida en el seno de las prácticas artísticas, buscaría vincularse a la construcción del socialismo, aspirando a la configuración formal de la nueva sociedad revolucionaria (18).

Por otra parte, de los Estados Unidos venían las imágenes poderosas de los rascacielos, al mismo tiempo que acogían la arquitectura moderna y Frank Lloyd Wright (1867-1959), discípulo de los grandes arquitectos de la Escuela de Chicago, se erigía en el creador de la arquitectura orgánica.

En este panorama, Alemania se convirtió en el epicentro continental de la cultura arquitectónica. La mayoría de las exposiciones importantes de la época se celebraron en este país, como es el caso de la inaugurada en agosto de 1927 en Stuttgart sobre el tema de la vivienda mínima. Allí se reunieron las obras de Josef Frank, J. J. P. Oud, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Peter Behrens, Walter Gropius, Hans Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, Poelzig, Adolf Rading y Víctor Bourgeois, entre otros (il. 3). El arquitecto zaragozano Fernando García Mercadal (1896-1985) visitó este certamen, del que destacó los siguientes aspectos: “[...] En la presente exposición podemos ver la consagración oficial del *cubismo* arquitectónico o, mejor dicho, de la nueva arquitectura caracterizada sobre todo por su racionalismo, por la ausencia de decoración, por su valor plástico, por sus cubiertas en terrazas y por la franca intervención del color [...]” (19).

Esta exposición supuso para García Mercadal la consagración oficial de la nueva arquitectura caracterizada por el racionalismo, por su valor plástico y por la ausencia de decoración, que él resumía como “cubismo arquitectónico” (20). Asimismo, en este certamen se pudo constatar que los proyectos presentados reunían unas soluciones comunes a la creación de una arquitectura que respondiese a las necesidades de la sociedad moderna. De ahí que algunos autores consideren que en esta exposición el Movimiento Moderno se convirtió en un movimiento internacional.

La arquitectura moderna se podría caracterizar por la insistente búsqueda de la universalidad, por la

colaboración de todas las artes, la condena del ornamento, la negación del estilo (21), la simplicidad, la estandarización de las necesidades colectivas, el descubrimiento del cristal o del hormigón armado como nuevos materiales de construcción, la importancia del color como medio de expresión arquitectónica, la búsqueda de juegos de luces y sombras entre paredes y huecos y por la preocupación por la ciudad y su desarrollo urbanístico y la técnica, la máquina, la luz y la higiene. A esto habría que añadir la tendencia a aplicar elementos procedentes del lenguaje de las máquinas como es la imagen naval llevada a la arquitectura (ojos de buey, barandillas de tubo metálico, etc.) y el gusto formal por la horizontalidad (22).

Esta nueva arquitectura se difundió en nuestro país mediante los escritos publicados en revistas especializadas en arquitectura, tanto nacional como extranjera, conferencias impartidas por arquitectos extranjeros y, en menor medida, con la información enviada desde algún país europeo por arquitectos españoles. A nivel nacional, cabe destacar la revista madrileña *Arquitectura*, que fue uno de los principales órganos difusores de esa nueva estética arquitectónica, que, en la década de los años treinta, hizo suya la revista *AC* (Actividad Contemporánea). De ahí que el análisis de las mismas sea fundamental para el conocimiento del panorama arquitectónico del momento.

### **El color en la arquitectura moderna**

En el siglo XIX, John Ruskin y Viollet-le-Duc divulgaron los secretos de la composición arquitectónica del arte gótico, de las causas y de los medios empleados durante la Edad Media para conseguir la belleza de las construcciones. En sus obras sintetizaron todos los esfuerzos y estudios de los que anhelaban un arte más animado, más vivo, un arte que se nutriera con los sentimientos y tradiciones contemporáneas, con las necesidades y costumbres del presente (23).

El teórico inglés John Ruskin fue el apóstol de la belleza. En dos de sus libros trató de la arquitectura y del color en las construcciones: *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Las piedras de Venecia* (1851-1853). En su opinión, hay belleza en los materiales y en la verdad con que son empleados. Sin embargo, muchos arquitectos, enamorados de la ornamentación por su belleza propia, abusaban de ella inconsideradamente, y, confundiendo la belleza del ornamento con la de la arquitectura, no daban la importancia que se debe a la ordenación de huecos y macizos, donde residen el vigor y la fuerza de expresión de la arquitectura. La ornamentación debe estimarse como un refinamiento de la arquitectura que de ningún modo tiene que perjudicar a la masa, al carácter, a la concisión del conjunto. Ruskin también se refería a la conveniencia de que los materiales fuesen verdaderos, y no de imitación; a la relación que ha de existir entre las formas y los materiales de la arquitectura y su objeto y situación; y al valor de toda arquitectura monumental, independiente del estilo. Este autor en *Las siete lámparas de la arquitectura* y, en especial, en la de la Belleza, al hablar de ésta y del color en la ornamentación arquitectónica, observa que así como la escultura es la representación de una idea, la arquitectura es una realidad; y afirma la necesidad del uso del color, diciendo: “[...] La idea se puede, a mi parecer, dejar sin color: es la inteligencia del espectador la que se lo da; más una realidad debe tener realidad en todos sus atributos; su color debe ser tan estable como su forma. No puedo de ninguna manera concebir la arquitectura sin color” (24).



Muchas de las ideas de Ruskin fueron seguidas y difundidas por Viollet-le-Duc. Y, posteriormente, en el siglo XX por arquitectos de la denominada generación de 1925, integrada, entre otros, por Fernando García Mercadal, Rafael Bergamín, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Luis Blanco Soler y Miguel de los Santos (25). Estos arquitectos se preocuparon por el progreso y por la renovación de la arquitectura española y fueron fieles admiradores de los profetas de la modernidad.

García Mercadal estuvo impresionado desde joven por el libro *Las siete lámparas de la arquitectura* de John Ruskin (26). De hecho, este arquitecto comienza sus colaboraciones en la revista *Arquitectura* con un artículo dedicado a este teórico, en el que resume las ideas más importantes de su doctrina del color.

García Mercadal, como otros arquitectos del momento, consideró el color como una de las claves de la modernidad (27) y, siguiendo las teorías de Ruskin, subrayó su importancia para la arquitectura. En este contexto, cabe recordar que, ya en el siglo XIX, el arquitecto Francisco Jareño de Alarcón (1818-1892) defendió, basándose en las conclusiones obtenidas en sus estudios sobre la condición *policrómata* de la arquitectura clásica, la presencia del color en la arquitectura, y abrió camino, desde la Escuela de Arquitectura de Madrid, a la introducción del cromatismo en la misma (28). Planteamientos y reflexiones sobre el uso del color que se retoman en los tiempos modernos, entendido como ornamentación arquitectural con la que sería más fácil hacer expresivos los edificios y más sensible la separación de las diversas partes de los mismos, aportando, también, optimismo. La presencia del color en la arquitectura reduce la adustez de las frías líneas (por las que abogaba la nueva arquitectura) y produce en el espectador una sensación de alegría, en consonancia con la manera de concebir la vida en aquellos momentos, es decir, en unos tiempos ávidos del fugitivo instante y enloquecidos del goce de vivir. Así, con las siguientes palabras lo expresaba el arquitecto zaragozano: “Con sólo los materiales se consigue un buen efecto de color y un gran empaque en las combinaciones de ladrillo y granito, de lo que tenemos algunos buenos ejemplos en Madrid como son los edificios de la plaza de la Villa y en la del Rey. Por fin, la Naturaleza nos proporciona elementos más que sobrados para componer bellos efectos de color: jardinería, flores en los huecos o pérgolas en los áticos. No nos conformemos, pues, con el vulgarísimo contraste de la cal y las tejas, ni mucho menos con la combinación de las tejas ordinarias y el ladrillo, en la que ni el contraste existe; busquemos y estudiemos más el problema colorista que al proyectar un edificio tenemos que resolver” (29).

Incluso, apartándose de las formulaciones del teórico inglés, García Mercadal considera que, en las modernas construcciones de cemento armado (en las que por razones constructivas las formas tienden a sintetizarse), el color puede y debe, sin duda, adquirir una gran importancia. Así, queda recogido en el artículo que publica en la revista *Arquitectura*, en el que formula la siguiente pregunta: “¿Acaso la ornamentación de las futuras construcciones de hormigón armado no tendrá su porvenir en el color?”. También, en el mismo, recomienda el uso del color en los interiores como elemento decorativo.

Este interés por el color se convirtió en uno de los credos de los arquitectos de la generación de 1925, los cuales se fijaron más en las experimentaciones estéticas (y poéticas) de la nueva arquitectura que en sus propuestas arquitectónicas.

Pero en la recuperación del color en la arquitectura no sólo desempeñó un papel importante la figura de

Ruskin sino también la importancia que los lenguajes plásticos y, especialmente, el cubismo, el futurismo y el neoplasticismo tuvieron en la conquista de la superficie, del color plano y del espacio-plano. El carácter decorativo se suprime en la arquitectura, abogando, en cambio, por crear, sobre el plan constructivo, un espacio estético por medio de relaciones de colores. La línea recta y el plano, que dominan en la arquitectura de esta época, exigen el color puro, que se convierte en un medio esencial para hacer visible la armonía de las relaciones entre los diversos planos y el ritmo de líneas y volúmenes.

En este sentido, Theo van Doesburg distinguía tres principales tendencias en el campo de la arquitectura, de gran importancia para la aplicación del color: “Arquitectura decorativa: en esta arquitectura el color es un medio, del cual nos servimos para decorar las superficies creadas por la arquitectura. El color es aquí exclusivamente ornamental, sin formar unidad orgánica con la arquitectura.

Arquitectura constructiva (exclusivamente utilitaria): se limita a llenar necesidades materiales, el color no tiene otro papel que el de acentuar el elemento que traba y unifica la arquitectura, y el de proteger la madera, el hierro, etc. contra la humedad. La arquitectura utilitaria no se preocupa más que del lado práctico de la vida. Pero existe otra necesidad que no es la puramente práctica, a saber: la necesidad espiritual. Desde el momento en que el arquitecto o el ingeniero quieren hacer visibles las relaciones de equilibrio, esto es, cómo se comporta un muro en relación con el espacio, sus intenciones no son exclusivamente constructivas, sino más bien plásticas.

Arquitectura creativa: el color es un material expresivo. De este modo, el color no sirve sólo para orientar, es decir, para hacer visibles las distancias, sino, más aún, para satisfacer el deseo de hacer visibles las relaciones mutuas entre los espacios, los objetos, entre la dirección y la posición, etc.. En el orden que se dé a estas proporciones es donde reside justamente la estética de la arquitectura. Si se atiende, por lo tanto, a la armonía, se atiende al estilo” (30).

Estos postulados fueron seguidos por el GATEPAC. De hecho, la generación de 1925 fue un puente entre el tradicionalismo de principios de siglo y la vanguardia de los años treinta, específicamente el GATEPAC (31). En octubre de 1930 se funda el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) (32) en Zaragoza, con Fernando García Mercadal como nexo entre ambos grupos. El papel que tuvo Mercadal en los años veinte lo continuó en la década siguiente el arquitecto José Luis Sert, quien, en 1929, organizó junto con otros arquitectos catalanes un grupo denominado GATCPAC (Grup d’Artistes i Tècnics Catalans pel Progrés de l’Arquitectura Contemporània), que pretendía incidir profesional, política y pedagógicamente en el nuevo ambiente que se estaba creando (33). Es entonces cuando el progresismo dubitativo y esa asimilación epidérmica del racionalismo mantenido por la generación del 25, los llamados por Oriol Bohigas “racionalistas al margen”, dará paso al “racionalismo ortodoxo y dogmático” de las obras del GATEPAC (34).

## Testimonios de arquitectura policromada

Como se ha señalado anteriormente, el color fue empleado habitualmente por los arquitectos de la generación de 1925 y por los miembros del GATEPAC en los edificios por ellos proyectados y/o construidos, aunque, sobre todo, tuvo para los primeros más importancia la novedad visual de la axonometría coloreada que el resultado de una proyección arquitectónica determinada.

Se hizo uso del color en todas las tipologías constructivas, aunque triunfó, principalmente, en la vivienda. De hecho, en estos momentos la arquitectura doméstica alcanzó un gran auge y el color fue uno de los elementos a tener en cuenta en su planteamiento, porque contribuía a la consecución de ese confort que anhelaba la casa moderna. Por lo general, el color quedó limitado a las fachadas de los edificios, recurriendo, principalmente, a tonos claros y a texturas lisas.

Así, el arquitecto madrileño Rafael Bergamín hizo uso del color en la mayoría de sus edificios, tal como dejan constancia la tienda de automóviles *Euskalduna*, construida en los años veinte en Madrid (35); la madrileña *Casa del Marqués de Villora* (calle Serrano) (36); o la vivienda unifamiliar para Matías Bergua Oliván (1930-1933), proyectada en el paseo de Ruiseñores, 55-57 (en la actualidad sede de TVE) (37) (il. 4), en Zaragoza. En esta misma ciudad, en 1928, se inaugura el *Rincón de Goya* (edificio, hoy considerablemente modificado, emplazado en el parque de Primo de Rivera) (38), realizado por Fernando García Mercadal con motivo del primer centenario de la muerte del pintor aragonés Francisco de Goya. Concebido a base de líneas horizontales y verticales que crean una obra *cúbica, desnuda, asimétrica, policroma y mediterránea* (il. 5). Edificios como la *Casa del Marqués de Villora* o el *Rincón de Goya* se presentan como las primeras realizaciones con una intención renovadora afín al Movimiento Moderno europeo.

Asimismo, arquitectos afines a la actividad de la generación de 1925, como el zaragozano José Borobio Ojeda, concibieron edificios en esta misma línea. Ejemplo de ello es el edificio de viviendas construido por los Borobio (Regino y José) en la Gran Vía, 17 (proyecto definitivo datado en febrero de 1931) (39), en Zaragoza (il. 6). Su fachada principal se articula en vertical en tres cuerpos, destacando el central con ventanas apaisadas que se apoderan de los ángulos contra las reglas tradicionales. En la actualidad, esta fachada está pintada en gris y crema, pero en origen lo estaba en blanco, a excepción del mirador y de los entrepaños de las ventanas en verde oscuro. El color destaca y dinamiza la sencilla volumetría de la fachada; o la *Casa de Pedro Hernández Luna* (paseo de Ruiseñores, 20; en la actualidad se halla transformada y convertida en la *Clínica de Nuestra Señora del Pilar*), cuyo proyecto está fechado en agosto de 1931 (il. 7) (40). Su construcción refleja el gusto de una determinada clientela zaragozana (con alto poder adquisitivo) por poseer como residencia una vivienda unifamiliar en zonas excepcionales de la ciudad como el paseo de Ruiseñores. Para su construcción se recurre al hormigón, que recibió color como elemento de expresión compositivo. A este efecto se unía también el contraste entre el muro y el hueco que reforzaba los valores plásticos del edificio con una volumetría sencilla y desprovista de ornamentación. En estas viviendas se constata una mayor libertad de actuación por parte de los arquitectos, que intentan aunar los gustos y las necesidades programáticas de los clientes con planteamientos arquitectónicos vinculados con la modernidad.

Por tanto, y como se ha indicado anteriormente, la aportación de los arquitectos de la generación de 1925, así como de otros afines a su pensamiento arquitectónico, se reduce, por lo general, a poesía visual, es decir, sus propuestas entrañaron un carácter superficial y meramente formal. Así, lo indicaba Luis Lacasa cuando señalaba que estos arquitectos sin plantear problema arquitectónico alguno, sino que más bien ignorándolos, tomaran un cubo de aquí, otro cubo de allá, una horizontal de más allá y se limitaban a construir cubos bonitos (41).

Sin embargo, esta manera de concebir la arquitectura contribuyó a concretar una imagen arquitectónica que se generalizó a partir de estos momentos y en la que el color desempeñó un papel fundamental.

## Notas

1. Este texto se integra dentro del trabajo desarrollado por el grupo del Proyecto de Investigación, con el título “El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas” (HUM2006-02832/ARTE), que se halla financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondo Europeo de Desarrollo Regional. La Dra. Carmen Gómez Urdáñez es la investigadora responsable de este proyecto.
2. SAGASTI LACALLE, Blanca: “La arquitectura policromada en el Romanticismo y su incidencia en Estella, Navarra”, en *Ondare*, núm. 21, Sociedad de Estudios Vascos, 2002, pág. 378.
3. LOOS, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1980 (2ª ed.), pág. 47.
4. BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994 (7ª edición revisada y ampliada), pág. 322.
5. SAMBRICIO, Carlos: “Influencia en España”, en *Arquitectura austriaca 1860-1930, dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pág. 12.
6. BENÉVOLO, L. (1994), op. cit., p. 354.
7. RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín: “Transformaciones de la arquitectura en el siglo XX”, *Historia 16*, núm. 49, Madrid, Historia Viva, S.L., 2002, pág. 66.
8. La Bauhaus de Weimar se disuelve a finales de marzo de 1925 ante la imposibilidad de obtener fondos de financiación. En ese mismo año, se traslada a Dessau. En 1928, Gropius abandona la Bauhaus y el arquitecto Hannes Meyer es nombrado nuevo director de la misma. En 1930, toma posesión como director uno de los más conocidos arquitectos de tendencia moderna del país, Ludwig Mies van der Rohe, quien, en 1932, abre esta escuela en Berlín. Fue clausurada el 12 de abril de 1933 al ser percibida como una institución politizada.
9. En este sentido, es preciso señalar que Walter Gropius se asocia con la *Deutscher Werkbund* (fundada en Múnich en 1907) en 1912. Este grupo, formado por arquitectos, diseñadores, artesanos e industriales (recogiendo la herencia de las asociaciones inglesas inspiradas en la enseñanza de William Morris y de las *Arts and Crafts*), pretendía unir arte e industria con el objetivo de mejorar el diseño de los productos manufacturados de Alemania y, de este modo, promover su exportación. Esta asociación se truncó con el estallido de la Primera Guerra Mundial y, después, Gropius propugnó sus principios en la Bauhaus (constituyendo la *via regia* de la nueva arquitectura). Para más información sobre este tema, véase HOCHMAN, Elaine S.: *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002, págs. 85-86 y 100-101.
10. LINDER, Paul: “El nuevo Bauhaus en Dessau”, en *Arquitectura*, núm. 95, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, marzo de 1927, pág. 112.

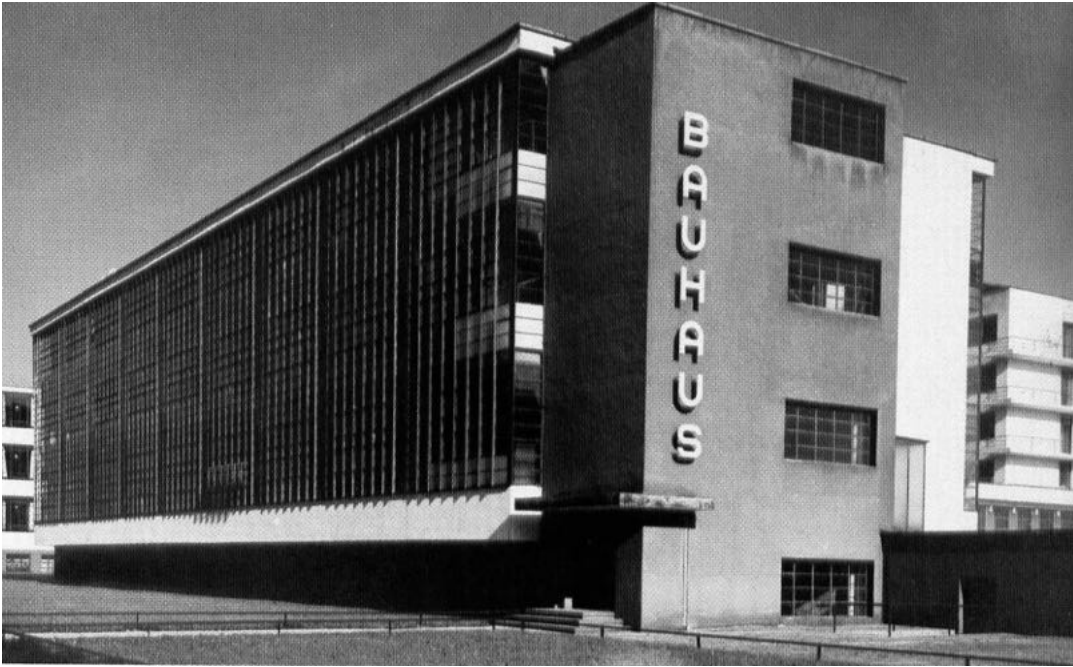


11. BENÉVOLO, L. (1994), op. cit., p. 445.
12. Estos principios habían sido ya anticipados en el programa arquitectónico de Bruno Taut para el *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de Trabajo para el Arte), publicado en 1918.
13. HOCHMAN, Elaine S. (2002), op. cit., p. 19.
14. Este grupo pretendía formular un nuevo estilo y en ese empeño participaron, además de Theo van Doesburg, los pintores Piet Mondrian, B. van der Leek y V. Huszar; los arquitectos Jacobus Johannes Pieter Oud, J. Wils y Robert van 't Hoff; el escultor G. van Tongerloo y el poeta A. Kok. Después, se adhirieron los arquitectos Gerrit Rietveld y Cor van Eesteren y el cineasta H. Richter.
15. Sobre la teoría del color adoptada por los miembros del grupo holandés *De Stijl*, véase GAGE, John: ***Color y cultura***, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, págs. 248-259.
16. VAN DOESBURG, Theo: "Actividad de la arquitectura moderna holandesa" ***Arquitectura***, núm. 98, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio de 1927, págs. 213-220.
17. La axonometría permite una representación tridimensional y abstracta del edificio, en la que los planos que conforman la arquitectura aparecen trabados de manera ortogonal y simultánea. Este modo de presentación elimina así la jerarquía que privilegia una parte del edificio frente a otro, y posibilita una representación sintética de la arquitectura, integrando plantas, alzados y secciones. Véase MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier: "Cubos bonitos. El valor pictórico de la arquitectura racionalista en el País Vasco", en ***Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés*** (en prensa).
18. RODRÍGUEZ RUÍZ, D. (2002) op. cit., p. 61.
19. GARCÍA MERCADAL, Fernando: "Arquitectura en Stuttgart. La Exposición de la Vivienda", en ***Arquitectura***, núm. 100, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, agosto de 1927, págs. 296-298.
20. DIÉGUEZ PATAO, Sofía: ***La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid***, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 147.
21. La arquitectura moderna supone una absoluta negación del estilo. Sin embargo, en opinión del historiador Henry-Russell Hitchcock y del arquitecto Philip Johnson, la conversión de la arquitectura moderna en estilo se produce en América de un modo repentino apenas introducidas éstas y coincidiendo con la *Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932. La arquitectura moderna se presentaba como un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por la amplitud de su difusión, debía llamarse Estilo Internacional. Véase HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip: ***El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*** (Traducción de Carlos Albusu), Colección de Arquitectura, núm. 11, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984, págs. 12-14.

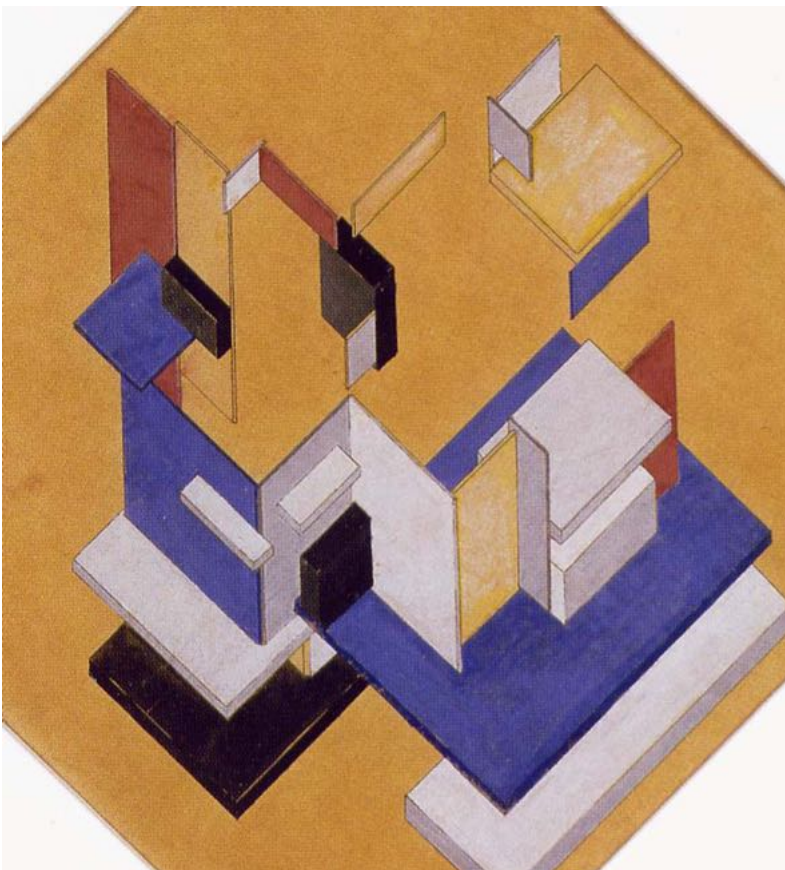
22. En relación con esto, es interesante citar el artículo publicado por GARCÍA MERCADAL, Fernando: “¿Horizontalismo o verticalismo?”, en *Arquitectura*, núm. 93, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, enero de 1927, págs. 19-22.
23. MARTORELL, Jerónimo: “La arquitectura moderna”, en *Arquitectura y Construcción*, núm. 188, Barcelona, marzo de 1908, págs. 79-87.
24. RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1997 (3ª ed.), pág. 156.
25. La denominada por Carlos Flores “generación de 1925” estuvo integrada por un grupo de arquitectos que obtuvieron su titulación en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1918 y 1923. Véase DIÉGUEZ PATAO, S. (1997), op. cit., p. 23.
26. DIÉGUEZ PATAO, S. (1997), op. cit., p. 136.
27. GARCÍA MERCADAL, F. (1927), op. cit., p. 296.
29. GARCÍA MERCADAL, Fernando: “Ruskin y la policromía de los edificios”, en *Arquitectura*, núm. 26, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio de 1920, pág. 165.
30. DOESBURG, Theo van: “Actividad de la arquitectura moderna holandesa”, en *Arquitectura*, núm. 111, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, julio de 1928, págs. 223-225.
31. DIÉGUEZ PATAO, S. (1997), op. cit., p. 33.
32. El GATEPAC constituía la sección española del CIRPAC.
33. Cuando José Luis Sert terminó la carrera en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1929) entró a trabajar en el estudio de Le Corbusier. Más tarde, junto con otros arquitectos catalanes, fundó el grupo GATCPAC. Sobre el arquitecto José Luis Sert, véase, entre otras publicaciones, ROVIRA I GIMENO, Josep M.: *José Luis Sert, 1901-1983*, Milán, Electa, 2000. Y sobre el fenómeno de la arquitectura moderna en Cataluña, ROVIRA I GIMENO, Josep M.: *La arquitectura catalana de la modernidad*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, D.L., 1987.
34. BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970, pág. 55.
35. ARNICHES, Carlos; DOMÍNGUEZ, Martín, “Tiendas nuevas en Madrid. La carnicería de lujo Regent”, *Arquitectura*, núm. 99, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, julio de 1927, pág. 263.
36. Rafael Bergamín explica en una mesa redonda organizada por la revista *Hogar y Arquitectura* las características de la *Casa del Marqués de Villora*: «Eliminación del ornato superfluo y funcionalismo que responde íntegramente a las necesidades. En cuanto a la plástica... sencillez y sobriedad». Véase *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, Obra Sindical del Hogar, mayo-junio de 1967, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw”, pág. 42.

37. BERGAMÍN, Rafael: “Casa del sr. Bergua en Zaragoza”, en *Arquitectura*, núm. 166, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, febrero de 1933, págs. 59-61.
38. Para más información sobre este edificio, véase RÁBANOS FACI, Carmen: Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El racionalismo, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pág. 106; y BUIL GUALLAR, Carlos: “Fernando García Mercadal y el Rincón de Goya en Zaragoza: reconocimiento de un autor y una obra tras 75 años”, en Trébede, núm. 74, 2003, págs. 13-18.
39. Archivo BAU (Borobio Arquitectura y Urbanismo), expediente núm. 536.
40. Archivo BAU, expediente núm. 601.
41. LACASA, Luis: “Europa y América, bajo y sobre el racionalismo de la Arquitectura”, en *Arquitectura*, núm. 117, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, enero de 1929, págs. 31-35.

**Ilustraciones:**

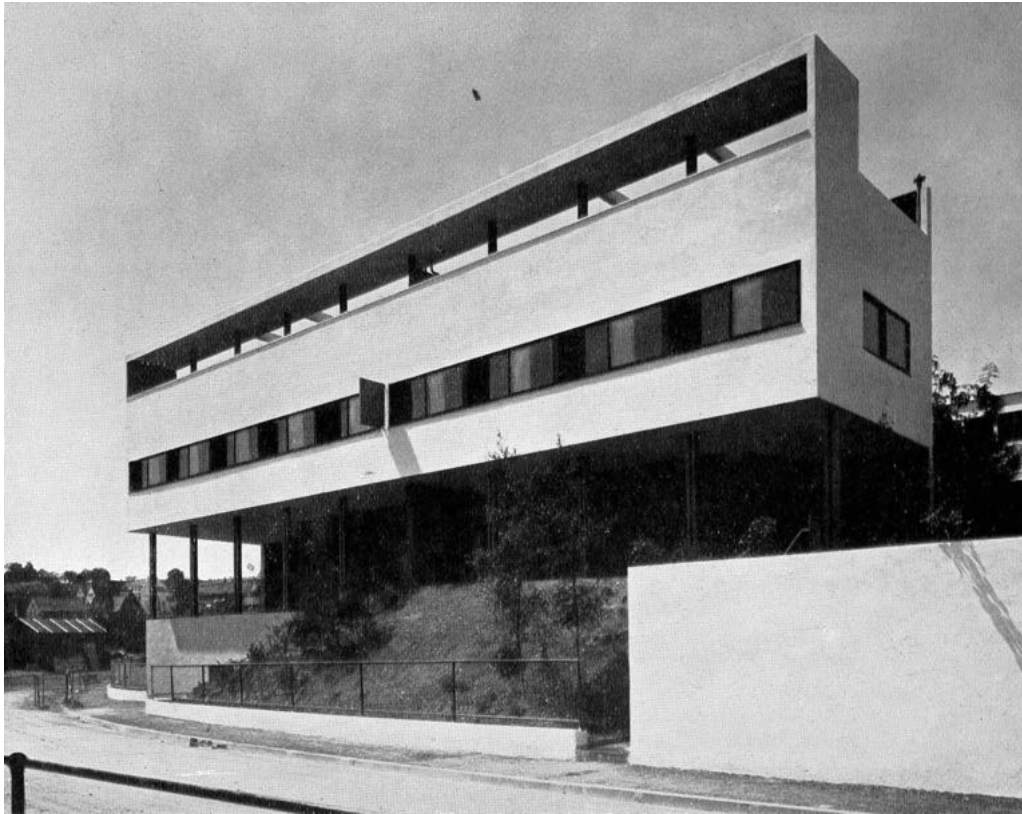


1. Bauhaus, Dessau (Alemania).



2. DOESBURG, Theo van: Construcción de colores en la cuarta dimensión del espacio-tiempo, 1924.





3. LE CORBUSIER Y JEANNERET, Pierre: Exposición en Stuttgart, Casa para dos familias (publicado por la revista parisina Art et Décoration, julio-diciembre de 1927, pág. 191).



4. BERGAMÍN, Rafael: Casa para Matías Bergua Oliván (paseo de Ruiseñores, 55-57), 1933, Zaragoza.