



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

1

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

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

1

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

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

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

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

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

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

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

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

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>  
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



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

# DOSSIER

## NECESSARY ACCOMPLICES

BY CARLOS REYERO (GUEST-EDITOR)

# INTRODUCTION

## NECESSARY ACCOMPLICES

Carlos Reyero<sup>1</sup>

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.11860>

What should we understand today as the history of art? Certainly not something static. If all of history is a story, or a collection of stories [...], we must conclude that any one of its hypothetical revelations reaches us with the passing of a prolonged period of time. [...] objects [...] act among us, here and now, independent of the historical time and place in which they might have been made. [...]. Nevertheless, there is no art without criteria of artistic value, and these change ceaselessly. Objects remain, but they behave in some respects as mirrors, as reflectors of other variables and of multiple meanings.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 17–18.

The system of art constitutes a complex structure in which various agents play a part. The material or intellectual creators of a product that comes to form part of this system lack, in and of themselves, the absolute capacity to decide how, when and why it will do so. Any possible physical modifications, coincidental or imposed, remain beyond their control, as do incidental assessments or reinterpretations, whether or not related to these modifications. Such aspects are decisive in a piece's consideration as a *work of art* in historical-artistic discourse.

The role the art historian assigns to the agents of this system depends on specific methodological options, each of which has had —and still has today— a distinct historiographical development. The specific consideration of these agents, therefore, is in no way a modern discovery. Yet our era is characterised by a plurality of overlapping discussions concerning the artistic, and the visual in general, which has highlighted the importance of these transformative agents in determining the viewpoint from which we approach the comprehension of works of art, past and present, independent of our preconceived notions of them.

The attempt to objectify the artistic phenomenon, whatever type it may be, obliges us to keep these modifying elements in mind, but always in relation to the hypothesis and intellectual objectives advanced in each case. The degree of influence they can exert is neither universal nor uniform. Although judicial language has been employed here, with the expression *necessary accomplices* highlighting their essential cooperation —whether before, during or after the author's part

---

1. Guest editor and coordinator of the Dossier. Professor of Art History, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona ([carlos.reyero@upf.edu](mailto:carlos.reyero@upf.edu)).

in the work— their presence does not obey any particular set of rules. While the law attempts to clarify our judgement of an accomplice's responsibility and level of involvement in the committing of a crime, it is less straightforward to theorise about *complicity* in the realm of the production of works of art. Its relevance, in fact, fluctuates in relation to the chosen methodology.

It seems important, however, to draw attention, in a general manner, to the decisive part that *accomplices* have played in the production and transmission of the work of art. This acknowledges the organic character of creation and of the discipline that studies it, whose objectives vary in tandem with its involvement in contemporary life. The art writer, when focusing on specific accomplices, *updates* the object by refreshing their vision of it. It could be said that, while it might be born from the evasive idea of recovering the past, art history acts upon the present through the acknowledgement of certain specific accomplices.

In this sense, as with any other historical discipline, it is obliged, by virtue of its legitimising character, to anticipate the public use to which it will be put. More than any other, the artistic object tends to be perceived as a sacred and immutable reality, the result of a single, ingenious determination, linked to timeless, transcendent aspirations that are beyond question. The *accomplices*—voluntary, imposed or unexpected— allow the explanation, in any given case, of the circumstances of this transformation, without in the least detracting from its grandeur or diminishing its power of seduction.

The works compiled in this volume tackle the roles of accomplices from diverse perspectives. The dossier begins with two articles highlighting the part specific ecclesiastics played in relation to the art of their day. A documentary discovery, namely the inventory of the Valencian Andreu García's assets in 1452, reveals this curious individual's interest in painting, an element that makes him a sort of *accomplice* while simultaneously hiding a yearning for a more central role, although it is his ties to artists of the era that prove to be of greatest interest. The work by Encarna Montero Tortajada, 'The Oligarch and His Brushes: a Biographical Sketch of the Presbyter Andreu García', deals fundamentally with his work as mediator between commissioners and artists. He is an example of those *accomplices* who intervene in the genesis of the production process.

On the other hand, the study by María Alegra García García, 'Considerations on the Iconography of Don Juan Martínez Silíceo, Archbishop of Toledo (c.1477-1557)', presents novelties concerning this individual's iconography, through literary and visual sources, and re-examines his role in relation to the cultural elites of the period.

Felipe Pereda, in his article 'The Art of Believing in Modern Spain', tackles the concept of images as generators of contexts, as *accomplices* of a specific message particular to a given era. This vindicates the work of art's role as a medium with its own narrative resources, challenging its subordinate consideration as a simple reflection of its environment. It attempts to overcome the widespread tendency to value images as mere persuasive instruments, highlighting their capacity to intercede in the intellectual process of creation. Based on the study of Castilian sacred images from the sixteenth century, it maintains that these function as 'sites of *credibility*', beyond their capacity to offer a visual interpretation of a text or dogmatic

principle. It concludes that these are no mere affirmations of faith, but specific responses to doubts that might arise in a particular religious practice.

Throughout the history of art, but especially in the Early Modern period — when, paradoxically, the myths of the solitary genius and the misunderstood bohemian creator were born— the process of creation took place in collusion with other colleagues, *necessary accomplices* in a task that identified and dignified them as a social group. Jesús Pedro Lorente's study, 'Two Artistic Colonies Designed as Urban Crowns by their Patrons: The Grand-Duke Ernst Ludwig in Darmstadt and Karl Ernst Osthaus in Hagen', examines the question, scarcely asked in Spain, of the colonies of artists, where communities assembled with corporate interests of an aesthetic nature, in a form of *mouseion*. Space, here, becomes a singular accomplice which, to some extent, consecrates the entire process and aims to immortalise it in time.

Many of the factors we identify as accomplices are responsible for changes in the work of art's meaning, whether as a result of a reflection on the object itself, or through their setting in a historical discourse defined by specific aesthetic and cultural values. This intervention is related to criticism, to the uses made of the pieces —in exhibitions and museums, which serve to reformulate the grand historiographical or media accounts of the role of art— and, above all, to their reproducibility and the possibility of their manipulation to other ends.

In the contemporary world, mediation is a structural, determinant and constitutive part of the development of the products of western modernity, as affirmed by Núria Fernández Rius and Núria Peist in their work 'The Photographic and the Mediator System. Artistic, Technical and Commercial Values during the Beginnings of Photography'. This work analyses the tensions of photographic language in the nineteenth century, from two reference points: firstly, from the society that utilises and promotes it, and, secondly, from the values of high culture, which place limits on the concept of art.

Museums, as well as the expository dialogues that dictate the selection and construct the story of the works exhibited within them, constitute one of the essential tools in the reception and critical interpretation of works of art. The article by Elena Marcén Guillén 'Real Museum, Imaginary Museum' traces a suggestive theoretical outline of this institution's role in the interpretation of the work of art —affecting nothing less than its very nature— through various literary testimonies.

The work carried out by Vicenç Furió, 'Fame and Prestige: Necessary and Decisive Accomplices in the Case of Hilma af Klint', focuses specifically on an intriguing case study: the process of critical consolidation of this important Swedish artist, identified as a *pioneer* of abstract art. The article reflects on two types of contacts paramount to an artist's recognition in the twentieth century: their personal and institutional relationships.

It appears, from the initial impression produced by these authors' illuminating insights into this problem, so diverse and evasive, that the *accomplice* is an intruder, however much we might demonstrate that it is a *necessary* one. One might say it intervenes only to distort. We must not fall, however, into the relativism of a supposed manipulative role. As in a crime, the accomplice is always in agreement.

# PRESENTACIÓN: CÓMPLICES NECESARIOS

Carlos Reyero<sup>1</sup>

¿Qué debemos entender hoy por historia del arte? No algo estático, desde luego. Si toda historia es un relato o un conjunto de relatos [...], es preciso concluir que cualquiera de sus hipotéticas revelaciones llega a nosotros en el transcurso de un tiempo prolongado. [...] los objetos [...] actúan entre nosotros, aquí y ahora, con independencia del momento histórico y del lugar en el que hayan podido fabricarse [...]. Ahora bien, no hay arte sin criterios de valor artístico, y estos cambian constantemente. Los objetos permanecen, pero se comportan en parte como espejos reflectores de otras variables y de múltiples sentidos.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 17–18.

El sistema del arte constituye una estructura compleja en la que intervienen distintos agentes. El artífice material o intelectual de un producto que termina por formar parte de ese sistema carece, por sí mismo, de la capacidad absoluta para decidir cómo, cuando y por qué se integra en él. Quedan fuera de su control tanto eventuales modificaciones físicas, casuales o impuestas, como circunstanciales valoraciones o resignificaciones, relacionadas o no con aquellas. Tales aspectos son determinantes en su consideración como obra de arte en un discurso histórico-artístico.

El papel que se otorga a los agentes de ese sistema por parte del historiador del arte depende de opciones metodológicas concretas, cada una de las cuales ha tenido —y tiene hoy— un desarrollo historiográfico distinto. Así pues, la especial consideración de esos agentes no es, en modo alguno, un descubrimiento moderno. Pero la pluralidad de discursos cruzados sobre lo artístico —y sobre lo visual, en general— que caracteriza nuestra época ha acentuado la importancia de los instrumentos modificadores como responsables de la óptica a través de la cual nos acercamos a la comprensión de las obras de arte, pasadas y contemporáneas, con independencia de nuestra posición de partida ante ellas.

Las aspiraciones a objetivar el fenómeno artístico, sea del tipo que sea, obliga a tener en cuenta estos elementos modificadores, pero siempre en relación con

---

1. Editor invitado responsable del Dossier. Catedrático de Historia del Arte, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona ([carlos.reyero@upf.edu](mailto:carlos.reyero@upf.edu)).



las hipótesis y los objetivos intelectuales planteados en cada caso. El alcance que pueden llegar a tener no es universal ni uniforme. Aunque aquí se ha tomado del lenguaje jurídico la expresión cómplices necesarios para subrayar su imprescindible cooperación, ya sea antes, durante o después de la intervención del autor sobre la obra, su presencia no obedece a unas pautas únicas. Mientras las leyes tratan de ser clarificadoras sobre cómo debe ser juzgada la responsabilidad y el grado de participación de los cómplices cuando se comete un delito, no es fácil, en cambio, teorizar sobre la complicidad en el terreno de la producción de obras de arte. Su importancia fluctúa, de hecho, en relación con la metodología elegida.

Pero parece importante llamar la atención de forma global sobre el decisivo papel que han jugado los cómplices en el proceso de producción y transmisión de la obra de arte. Se reconoce así el carácter orgánico de la creación y de la disciplina que la estudia, cuyos objetivos varían en función de su inserción en la vida contemporánea. El escritor de arte, al fijarse en unos determinados cómplices, actualiza el objeto porque renueva su mirada sobre él. Podría decirse que, por más que naciera ligada a la idea evasiva de recuperar el pasado, la historia del arte interviene sobre el presente en función del reconocimiento de unos determinados cómplices.

En ese sentido, al igual que cualquier otra disciplina histórica, está obligada, en virtud de su papel legitimador, a prevenirse sobre el uso público que se hace de ella. Más que ningún otro, el objeto artístico tiende a ser percibido como una realidad inmutable y sagrada, resultado de una decisión genial y única, vinculada a aspiraciones trascendentes e intemporales, que no pueden cuestionarse. Los cómplices —voluntarios, impuestos o sobrevenidos— permiten explicar, en cualquier caso, las circunstancias de ese devenir, sin por ello restarle ni un ápice de su grandeza ni disminuir su poder de seducción.

Los trabajos que se recopilan en este volumen abordan la función de los cómplices desde distintas perspectivas. Encabezan el dossier dos artículos que destacan el papel de otros tantos eclesiásticos en relación con el arte de su tiempo. Un hallazgo documental, como es el del inventario de bienes del valenciano Andreu García en 1452, revela el interés de este curioso personaje hacia la pintura, lo que hace de él una especie de cómplice que a su vez oculta un deseo de protagonismo, aunque resultan más interesantes sus vinculaciones con artistas de la época. El trabajo de Encarna Montero Tortajada, «El oligarca y sus pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu García» aborda, fundamentalmente, su tarea como mediador entre comitentes y artistas. Es un ejemplo de aquellos cómplices que actúan en la génesis del proceso de producción.

Por otro lado, el trabajo de María Alegra García García, «Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477-1557)», da a conocer novedades en torno a la iconografía de este personaje, a través de fuentes literarias y visuales, y repasa su papel en relación con las élites culturales del momento.

Felipe Pereda, en su artículo «El arte de crear en la España altomoderna», aborda el papel de las imágenes como generadoras de contextos, como cómplices de un mensaje concreto propio de una época. Reivindica el papel de la obra de arte en tanto que medio con recursos narrativos propios, frente a su consideración

subordinada a simple reflejo del entorno. Trata de superar el lugar común que ha llevado a valorar las imágenes como meros instrumentos persuasivos, destacando su capacidad para intervenir en el proceso intelectual de creación. A partir del estudio de imágenes sagradas castellanas del siglo *xvi*, sostiene que funcionan como *sites of credibility*, más allá de su capacidad para ofrecer una interpretación visual de un texto o de un principio dogmático. Concluye que no son solo afirmaciones de fe, sino respuestas precisas a las dudas que puedan generarse en una determinada práctica religiosa.

A lo largo de la historia del arte, pero especialmente en época moderna —cuando paradójicamente se gestaba el mito del genio solitario y del incomprendido creador bohemio— el proceso de creación tenía lugar en connivencia con otros colegas, cómplices necesarios de una tarea que los identificaba y los dignificaba socialmente como grupo. La investigación de Jesús Pedro Lorente, «Dos colonias artísticas concebidas como coronas urbanas por sus mecenas: El Gran Duque Ernst Ludwig en Darmstadt y Karl Ernst Osthaus en Hagen», aborda una cuestión escasamente tratada en España como son las colonias de artistas, donde se concentraba una población con intereses corporativos de carácter estético, a modo de *mouseion*. El espacio se configura aquí como un cómplice singular que, de algún modo, sacraliza todo el proceso y aspira a proyectarlo en el tiempo.

Una gran parte de quienes aquí identificamos como cómplices son responsables de modificaciones sobre su significado, ya sea como consecuencia de una reflexión sobre la obra de arte en sí, o bien por el modo en que se inserta en un discurso histórico definido por determinados valores estéticos y culturales. Esta intervención tiene que ver con la crítica, con el uso que se hace de las piezas, ya sea en exposiciones o en museos, que sirven para reformular los grandes relatos historiográficos o mediáticos sobre el papel del arte, y, sobre todo, con su reproductibilidad y posibilidad de manejo con otros fines.

En el mundo contemporáneo la mediación es parte estructural, determinante y constitutiva, del desarrollo de los productos de la modernidad occidental, como afirman Núria Fernández Rius y Núria Peist en su trabajo «Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía». Allí se analizan las tensiones del lenguaje fotográfico en el siglo *xix* desde dos referentes, el de la sociedad que lo utiliza y lo promueve, y el de los valores de la alta cultura, que pone límites al concepto de arte.

Los museos, así como los discursos expositivos con los que se fundamenta la selección y construye el relato de los objetos expuestos en ellos, constituyen uno de los instrumentos fundamentales en la recepción e interpretación crítica de las obras de arte. El artículo de Elena Marcén Guillén «Museo real, museo imaginario» traza un sugestivo recorrido teórico sobre el papel de esa institución en las lecturas que han tenido las obras de arte, que afectan incluso a su propia naturaleza, a través de diversos testimonios literarios.

El trabajo realizado por Vicens Furió «Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint» se centra específicamente en un curioso estudio de caso: el proceso de consolidación crítica de esta importante artista sueca, identificada como pionera del arte abstracto. En el artículo se reflexiona sobre dos

tipos de contactos que resultan decisivos para el reconocimiento del artista en el siglo xx, las relaciones de carácter personal y las institucionales.

Parece, tras la impresión primera que producen las sucesivas ráfagas luminosas que han lanzado los autores sobre este problema tan diversificado y esquivo, que el cómplice es un intruso, por más que se demuestre que resulta necesario. Casi podría decirse que interviene solo para tergiversar. No deberíamos caer, sin embargo, en el relativismo de un supuesto papel manipulador. Como en un crimen, el cómplice siempre está de acuerdo.



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

## Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

21 CARLOS REYERO  
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

25 ENCARNA MONTERO TORTAJADA  
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

45 MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA  
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

67 FELIPE PEREDA  
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

83 JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE  
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

109 NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST  
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

129 ELENA MARCÉN GUILLÉN  
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

147 VICENÇ FURIÓ  
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

## Miscelánea • Miscellany

169 MANUEL JÓDAR MENA  
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

199 TERESA IZQUIERDO ARANDA  
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)

223 ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ  
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

247 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA  
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

265 FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN  
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

277 JAVIER CUEVAS DEL BARRIO  
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

295 ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ  
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

317 ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ  
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

347 ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ  
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

## Reseñas • Book Review

375 Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

379 Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)

