



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://angelaomezperea.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.

ANEXO: DOSSIER

CÓMPLICES NECESARIOS POR CARLOS HERRERO HERMOSILLA

- 397 CARLOS REYERO
Introducción: Cómplices Necesarios
- 401 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia
- 419 MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA
Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477-1557)
- 437 JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE
El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen
- 455 NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST
Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía
- 473 ELENA MARCÉN GUILLÉN
Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis
- 489 VICENÇ FURIÓ
Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

PRESENTACIÓN: CÓMPLICES NECESARIOS

Carlos Reyero¹

¿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).

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.

EL OLIGARCA Y LOS PINCELES: BREVE SEMBLANZA DEL PRESBITERO ANDREU GARCIA

Encarna Montero Tortajada¹

En ocasiones, la fortuna acompaña la búsqueda en el archivo, y depara hallazgos que compensan, ciertamente, el tiempo dedicado a la lectura de noticias poco significativas. Un documento que ha supuesto esa clase de suerte es, sin duda, el inventario de los bienes del eclesiástico valenciano Andreu Garcia, llevado a término en noviembre de 1452². Los objetos y los escritos que obraban en poder de Garcia en el momento de su óbito revelan dos circunstancias: la primera es la práctica de la pintura por parte del presbítero, y su interés por las artes figurativas, dado el elevado número de diseños, recetarios y tablillas dibujadas que aparecen entre sus pertenencias³; la segunda, múltiples vínculos con artistas de renombre. Este inventario, junto con el testamento, la almoneda y otros registros ya publicados, conforma una serie documental única que proyecta una poderosa luz sobre la actividad artística en Valencia entre 1420 y 1450. Se trata, en definitiva, de un importante cúmulo de indicios sobre aspectos tales como la circulación de dibujos, la concreción de encargos a través de un mediador capacitado para ello, o la naturaleza de las relaciones que unían a comitentes y artistas en esos años. El objeto de estas líneas es positivar la información que ofrece la documentación referida a un personaje tan enjundioso como Garcia.

Antes de explorar con detenimiento el contenido de testamento, inventario y almoneda conviene exponer sucintamente por qué Andreu Garcia, aun sin ellos, habría despertado igualmente el interés de la historiografía⁴. La primera vez que este presbítero, beneficiado en la Catedral y en la parroquia de san Martín, emerge

1. Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València (encarna.montero@uv.es).

2. Archivo de Protocolos del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (en adelante, APPV), n.º 1107, Ambrosi Alegret, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1452. El documento se transcribe íntegramente en la tesis doctoral de la autora: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013.

3. Cfr. MONTERO TORTAJADA, Encarna: «Recetarios y *papers de pintura* en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu Garcia», en *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*. Extremadura, Universidad de Extremadura/Consejería de Cultura y Turismo, 2007, pp. 507-517. Vid. también, sobre las tablillas pintadas y los dibujos que aparecen en inventario y almoneda, MONTERO TORTAJADA, Encarna: *La transmisión del conocimiento...*, pp. 221-240.

4. Vid. especialmente FERRE I PUERTO, Josep: «Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia», en YARZA LUACES, Joaquín & FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.): *L'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes. Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*. Lleida, Universitat de Lleida/Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 419-426; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «La demanda i el gust artístic a València (1300-1600)», en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *Art i societat a la València Medieval*. Barcelona/Catarroja, Afers, 2011, pp. 55-58; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: «Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437-1486)», *Archivo de Arte Valenciano*, XC1 (2010), pp. 39-52 (especialmente pp. 42-45).

en un documento vinculado a una obra de arte es el 12 de enero de 1417, cuando aparece como testigo del contrato del coro de Portaceli con el carpintero Jaume Spina⁵. En octubre de 1421, Garcia actúa como *mediator et conventor amicabile* entre Bertomeu Terol, clérigo de Jérica, y Miquel Alcanyís, en las capitulaciones sobre un retablo bajo la advocación de san Miguel que toma como referente otro parecido hecho para la Cartuja de Portaceli⁶ (y que ahora se sabe obra de Starnina⁷). El mismo Garcia aparece como testigo en el contrato, y figura como pagador del primer plazo, en representación de Terol. En 1422, el presbítero debe supervisar, junto al pavorde Francesc Daries, la construcción de la capilla que el también pavorde Joan de Prades estaba haciendo edificar en el convento de santa María de Jesús, a cargo del eminente maestro de obras Francesc Baldomar⁸. En 1438, Garcia ha de dibujar en papel los ángeles que Martí Llobet debe tallar para el coro de la Catedral por encargo de la cofradía de santa María de la Seu⁹. El 31 de octubre de 1439 el eclesiástico paga a Joan Reixac 330 sueldos por un paño y una pintura para Portaceli¹⁰. El 8 de mayo de 1440 Garcia interviene en las capitulaciones que firma el pintor Garcia Sarrià con la viuda del notario Joan Aguilar sobre la pintura de un retablo para su capilla en la iglesia del convento de Predicadores; posteriormente, el 14 de julio de 1440, se vuelve a contratar este retablo, a causa de la defunción de Sarrià, con Joan Reixac: el proyecto se mantenía según lo pactado en mayo, salvo un cambio iconográfico que debía llevarse a término según el criterio de Andreu Garcia¹¹. El 31 de marzo de 1441 el presbítero pacta con Jacomart —puesto que para ello había sido designado por el Cabildo— las capitulaciones de una tabla para la puerta de la Almoina de la Catedral, en la que debían figurar «tants pobres com pintar si poran seiguts en una taula ab hun canonge que dona la almoyna ab lo capella e bedell e un servidor e lo bisbe que seu al cap de la taula ab una cadira en pontifical»¹². Garcia, además, debe proporcionar la tabla al pintor. El 12 de abril de ese mismo año se documenta su presencia en un contrato entre la cofradía de santa María de la Seu y varios bordadores, con el objeto de confeccionar unas orlas para un paño funerario; el modelo debe proporcionarlo Reixac¹³. En julio de 1443, la viuda del iluminador Simó Llobregat salda una deuda de veintidós libras y diez sueldos con

5. Cfr. FUSTER SERRA, Francisco: *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico* [Analecta Cartusiana, 296]. Salzburgo, Universitat Salzburg, 2012, p. 100.

6. TOLOSA, Llusa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan (edicion al cuidado de): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401–1425)*. Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 606–608.

7. *Idem*, p. 24. En 1401 Starnina firma un época de 900 sueldos a Francisco Maa, vicario perpetuo de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, por un retablo bajo la advocacion de San Miguel para una capilla del monasterio de Portaceli [publicado por primera vez en MIQUEL JUAN, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico Internacional*. Valencia, Universitat de València, 2008, p. 280].

8. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos xv al xvii*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, pp. 269–270 [citado en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «La demanda i el gust artístic a València (1300–1600)», en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *Art i societat...*, p. 56].

9. SANCHIS SIVERA, José: «La escultura valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, x (1924), p. 18.

10. CERVER GOMIS, Luis: «Pintores valentinos. Su cronología y documentacion. Apéndice», *Archivo de Arte Valenciano*, año XLIII, (1972), p.50. FUSTER SERRA, Francisco: *Legado artístico...*, p. 148.

11. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: «Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437–1486)», *Archivo de Arte Valenciano*, xci (2010), pp. 43–45.

12. SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona, Tipografía L’Aven, 1914, pp. 81–82.

13. Archivo del Reino de Valencia (en adelante, ARV), *Protocolos*, n. 2411, Vicent aera, 12/4/1441.

el protagonista de estas líneas¹⁴ (en realidad, se trata de una deuda antigua, contraída también por el propio Llobregat y por su madre¹⁵). Antes de eso, el acreedor y la deudora exponen ante el Justicia Civil de la ciudad sus respectivos argumentos. De ello se desprende que Garcia tenía en prenda, para asegurarse el cobro del préstamo, varios objetos propiedad de la viuda, entre los que se contaba «un libre de mostres de letres grans florejadés». Además, Llobregat había iluminado para Garcia tres libros y dos oficios de Horas, sin que haya acuerdo entre presbítero y viuda sobre si estos trabajos habían sido retribuidos o no. El 9 de enero de 1444, Reixac contrata la finalización de un retablo ya iniciado por Jacomart para Burjassot. En lo que se refiere a las tablas laterales, debe seguir las indicaciones de Andreu Garcia, quien también ordenará todo lo referente a las historias de la Pasión del banco¹⁶. Finalmente, el 4 de noviembre de 1448, el mismo Reixac contrata todavía una obra no especificada con Garcia¹⁷.

Éstas son las noticias que vinculan al eclesiástico con el encargo o la confección de obras artísticas, casi todas destinadas a espacios relevantes (Catedral, Portaceli, convento de Predicadores, convento de santa María de Jesús) o hechas a imagen de ejemplos importantes en sí (retablo de san Miguel de Jérica). En casi todos los casos aparece Garcia actuando como intermediario entre el comitente y el menestral contratado, cuando no directamente proporcionando modelos para la pieza en cuestión (ya sea de palabra, ya sea mediante trazas dibujadas por él mismo). Además de estos datos, se cuenta con otras informaciones que ligan fuertemente al beneficiado con algunos de los artistas citados en el párrafo precedente. Al margen de las numerosas transacciones económicas que Andreu Garcia efectuó con artesanos bien conocidos —y que se irán desgranando en el análisis del inventario de sus bienes—, es notable su actividad como albacea de las últimas voluntades de varios pintores: tanto Simó Llobregat como Jaume Mateu, Gonçal Sarrià y Joan Reixac confiaron en el presbítero para ejecutar su testamento. En concreto, en el del iluminador Llobregat, fechado el 5 de agosto de 1441, aparecen Garcia y Bernat Roselló, presbíteros y beneficiados en la Catedral, como albaceas; el primero («mossen Andreu Garcia, prevere e compare meu») sería además tutor de los hijos del testador, si su mujer tomara marido y su madre falleciese¹⁸. Jaume Mateu, quien ordenó la suerte de sus bienes el 4 de junio de 1445, también escogió a Garcia como garante de sus disposiciones, junto al ciudadano Vicent Granulles¹⁹. Gonçal Peris de Sarrià testó el 23 de septiembre de 1451, y volvió a nombrar al presbítero como ejecutor de su voluntad (éste, además, le había prestado dinero para su manutención por valor de cien sueldos: este factor de dependencia económica emergerá con frecuencia en la documentación relativa a las relaciones de Garcia con los

14. RAMÓN MARQUÉS, Nuria: *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica. Desde los inicios hasta la muerte de Alfonso v el Magnánimo (1290-1458)* (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2005, pp. 356 y 535-540.

15. *Idem*, pp. 427-431.

16. SANCHIS SIVERA, José: *Pintores medievales...*, p. 91.

17. FERRE I PUERTO, Josep: «Trajectòria vital de Joan Reixac...», p. 423.

18. RAMÓN MARQUÉS, Nuria: *La iluminación de manuscritos...*, pp. 353-354 y 470-474.

19. LLANES I DOMINGO, Carme: *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2011, pp. 650-652.

artistas). Joan Reixac, testigo en el testamento de Sarrià, tampoco olvida a Garcia cuando dicta sus últimas voluntades en 1448: el beneficiado es escogido de nuevo como albacea (esta vez junto al también presbítero Bernat Garcia) y a la muerte del pintor debe serle entregada una pintura de san Francisco recibiendo los estigmas «acabada ab oli de la mà de Johannes», comprada por el mismo Reixac en Valencia por quince libras; no obstante, la tabla obrará en poder de Garcia sólo mientras éste viva: a su muerte será vendida y lo obtenido de ello retornará a la herencia del pintor (este extremo nunca llegó a darse, porque Reixac sobrevivió muchos años a Garcia, pero muestra el aprecio del presbítero por la pintura nórdica, fuera ésta o no autógrafa de Van Eyck)²⁰.

La confluencia en una misma persona de hechos tan particulares como los anteriores es una circunstancia que ya debería alertar sobre la relevancia de Andreu Garcia, personalidad clave en muchos proyectos artísticos de importancia que se llevan a cabo en Valencia entre 1417 y, al menos, 1452 (como se verá, en su testamento Garcia dispone varios encargos, con lo que su actividad como promotor directo llegaría con seguridad más allá de su muerte). Este lugar preeminente en la concertación de trabajos podría entenderse, en primer lugar, por el evidente vínculo del presbítero con la Catedral, en la que es beneficiado en la capilla de san Bernardo. Es ésta, sin embargo, una explicación muy parcial de su figura. Atendiendo a los datos que ofrece su testamento es posible completar el perfil biográfico de Garcia y entender su capacidad de mediación y su ascendencia en el encargo de obras: no sólo fue beneficiado en la Seu, sino también en san Martín; hijo de una familia de ricos mercaderes, hermano del Custodio de los franciscanos observantes del Reino, y primo de un Mestre Racional, también fue pariente de los Çanou, los Jordà y los Sarsola, además de procurador de la Gran Cartuja. Tal acumulación de vínculos familiares y de cargos caracteriza ya al eclesiástico muerto en 1452 como un verdadero prohombre de la Iglesia. Formaba parte, como se verá a continuación, de una selecta élite con capacidad para promover trabajos artísticos y gusto para contratar a los mejores operarios presentes en Valencia en aquel momento.

Los padres de Andreu Garcia fueron Ferran Garcia y Úrsula Jordà. El primero, mercader preeminente en activo entre 1388 y 1425²¹, tuvo su residencia en la

20. CERVERÓ GOMIS, Luis: «Pintores valentinos. Su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana [Segunda Época]*, 49 (1964), p. 93: «Item com yo haja una taula de pintura de la historia com Sent Francesch reb les plagues, acabada ab oli de la ma de Johannes, la qual yo comprí en Valencia per preu de xv liures de moneda de Valencia, vull que aquella romangua en poder del dit mossen Andreu Garcia, de toda la sua vida. E après obte de aquell, sia venuda e torne a la mia herencia, aquella, e, o, lo que proechira daquella. Eleix, do, e asigne en tudor e curador als dits fills meus e filla e bens daquells e daquella, lo dit mossen Andreu Garcia». Sobre el eventual paso de Van Eyck por tierras hispánicas, vid. STREHLKE, Carl Brandon: «Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo», en RISHEL, Joseph J. & SPANTIGATI, Carlenrica (comisarios): *Jan van Eyck (1390 c.-1441). Opere a confronto* [catálogo de exposición: Galería Sabauda, 3 de octubre / 14 de diciembre de 1997]. Turín, Umberto Allemandi & Co, 1997, pp. 55-76; CORNUDELLA, Rafael: «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locus Amoenus*, 10 (2009-2010), pp. 39-62; y FRANSEN, Bart: «Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra», *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 39-58. El examen del caso particular de la tabla de Reixac, en MONTERO TORTAJADA, Encarna: *La transmisión del conocimiento...*, pp. 242-261.

21. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios y mercaderes bajomedievales valencianos* (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 1996, tomo 4, pp. 590-597.

parroquia de santa Catalina²². Entre sus actividades destacaron las transacciones con censales, paños, esclavos y trigo. Fue armador de una galera, y también propietario de un molino arrocero. Existen indicios, además, que lo vinculan al comercio internacional²³. En 1414 firmó con Antoni y Bertomeu Ros una compañía por dos años con un capital de 6100 libras (un verdadero récord financiero, según Enrique Cruselles)²⁴. Aparte de esto, Ferran Garcia está documentado como procurador del Tesorero Real en 1388²⁵, albacea del Baile General en 1409²⁶, y mayordomo del Hospital de los Inocentes en 1411²⁷ (dignidad profundamente vinculada a la clase mercantil de la ciudad, como apunta Agustín Rubio Vela²⁸). Este auténtico aluvión de cargos se corresponde con el lugar que las autoridades municipales otorgaron al mercader en 1392, cuando, en la entrada de Juan I y de Violante de Bar, sujetó uno de los cordones del caballo de la reina²⁹. Ferran Garcia dictó testamento el 18 de mayo de 1423 ante el notario Antoni Pasqual³⁰, y murió el 26 de febrero de 1424³¹. El mismo Andreu participó repetidas veces en los negocios del padre: a lo largo del año de 1423, aparece como acreedor de varias cantidades de dinero relativas a la venta de harina y pastel³²; meses después del óbito del progenitor, el presbítero salda deudas con dos panaderos³³, y en 1434 recibe una propiedad como heredero suyo³⁴. Por línea materna, Garcia era nieto de Pere Jordà —así lo declara en su testamento, que luego se examinará detenidamente—, probablemente la misma persona que con este nombre aparece registrado como administrador de la obra pro cautivos de Valencia entre 1392 y 1399, y que deja el cargo por su gran ancianidad³⁵.

22. *Idem*, tomo 2, p. 701.

23. Al menos, hizo gestiones para recuperar un cargamento de azafrán destinado a Brujas: cfr. CRUELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, tomo 4, pp. 590-591.

24. *Idem*, tomo 4, p. 593; vid. también, del mismo autor, «El corn de l'abundància», en NARBONA, Rafael *et alii*: *L'univers dels prohoms*. Valencia, Edicions 3 i 4, 1995, p. 111: [sobre compañías comerciales altamente capitalizadas] «D'altres poden arribar a exhibir un rècord financer: per exemple, la signada el 1414 entre la família Ros i Ferran Garcia *super arte mercaturie* per dos anys, amb un capital social de 6100 lliures»; y *Los mercaderes de Valencia en la Edad Media (1380-1450)*. Lleida, Milenio, 2001, pp. 102 y 290.

25. CRUELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, tomo 4, p. 590.

26. *Idem*.

27. CRUELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, tomo 4, p. 591.

28. RUBIO VELA, Agustín: «Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos», *Revista d'Història Medieval*, 1 (1990), pp. 122-128: el Hospital de Inocentes, fundado en 1409 por diez ciudadanos (sólo dos años antes de la mayordomía de Ferran Garcia), tuvo como precedente más claro la «*almoína de les òrfenes a maridar*»; en las dos instituciones se excluía a nobles y eclesiásticos (p. 127); en el caso del Hospital de Inocentes, el cargo de mayordomo era rotatorio, y correspondía, por un año, a uno de los diez *diputats* vitalicios que regían la obra (p. 123, nota 47).

29. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Valencia, Imprenta del Hijo de F. Vives Mora, 1925, p. 61.

30. No se conserva ningún protocolo de Antoni Pasqual fechado en 1423. Revisado el notal correspondiente [APPV, n.º 829, Antoni Pasqual, 1423], no se ha dado con huella alguna del testamento de Ferran Garcia. Tampoco se ha encontrado el posible inventario de febrero de 1424 [APPV, n.º 23248, Antoni Pasqual, 1424].

31. CRUELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, tomo 4, p. 597.

32. *Idem*, tomo 4, pp. 594-597 [las referencias, en ARV, *Protocolos*, n.º 2422, Vicent Çaera: 23, 26 y 30 de enero; 27 de febrero, 10 de mayo, 18 y 22 de diciembre de 1423].

33. APPV, n.º 27184, Lluís Guerau, 2/6/1424 y 18/7/1424.

34. APPV, n.º 20702, Ambrosi Alegret, 14/8/1434: Andreu Garcia, como heredero de su padre, recibe una casa y un huerto de la viuda de Pere d'Artés, mercader.

35. Cfr. DÍAZ BORRÁS, Andrés: *El miedo al Mediterráneo: la caridad popular valenciana y la redención de cautivos bajo poder musulmán (1323-1539)*. Barcelona, CSIC/Institució Milà i Fontanals, 2001, pp. 136-160 (especialmente p. 136).

Esta cronología concuerda con la de un nieto fallecido en 1452; no debe pasarse por alto, además, que a partir del último cuarto del siglo XIV, la figura del administrador de esa institución benéfica pasa a ser designada directamente por los Jurados³⁶, lo que también refuerza la idea de un origen familiar cercano a las élites de la ciudad. El mismo Andreu Garcia declara en su testamento que su abuelo tenía la capilla de santo Espíritu en la iglesia de santa Catalina, parroquia a la que también perteneció su padre y donde habitaban, asimismo, varios mercaderes apellidados Jordà que se documentan en la urbe por esas fechas³⁷. El presbítero encarga a sus albaceas hacer cáliz, patena, retablo y misal para el beneficio vinculado a la capilla. Garcia también hace referencia en sus mandas a su bisabuelo Bernat Çanou, fundador del beneficio de san Bernardo de la Catedral, del que Garcia es titular (de hecho, en su testamento tiene previsto que se haga cáliz, patena, misal y vestiduras litúrgicas para este espacio de la Seu: todos los enseres, excepto el misal, debían incorporar las armas de Çanou y Garcia). Sanchis Sivera apunta que la capilla de san Bernardo fue cedida en 1311 a Çanou, Baile General de Valencia³⁸, quien instituyó el beneficio que después sería de su bisnieto. Éste no sólo renovarían el ajuar de este espacio de culto, sino que también mandarían sustituir la caja de cirios que su antepasado había encargado para el coro de la Seu. Es fácil, entonces, entender que Garcia guardara la memoria de su bisabuelo de forma tan viva: además de ser el primer patrono de su beneficio, debió constituir una verdadera referencia para la familia por tratarse de un oficial real del más alto grado³⁹, al servicio de Jaime II al menos en la última parte de su reinado (no es posible determinar, todavía, si fue el abuelo materno del padre del presbítero o cualquiera de los dos abuelos de su madre, Úrsula Jordà). En cualquier caso, son Bernat Çanou y Pere Jordà los antepasados que Garcia evoca cuando dicta sus últimas voluntades, y con ellos se quiere vincular deliberadamente a través del encargo de objetos artísticos marcados con emblemas que unen su propio apellido al de sus parientes.

Por último, antes de proceder al análisis detenido de testamento, inventario y almoneda de Andreu Garcia, ha de señalarse que su hermano, Jaume Garcia, era en 1450 Custodio de los franciscanos observantes del Reino de Valencia⁴⁰, con todas

36. *Idem*, p. 130.

37. Era el caso de Lluís Jordà (1417–1435) y Pere Jordà (1425–1442), tal vez familia del eclesiástico (Cfr. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, tomo 4, p. 17; para la localización en la Parroquia, vid. tomo 2, p. 702).

38. SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, p. 335. En 1321 Jaume II concedió licencia a este Baile para que construyera unos baños en unas casas de su propiedad junto a la parroquia de san Lorenzo, los conocidos como *banys d'en Çanou* (cfr. CAMPS, Concha y TORRÓ, Josep: «Baños, hornos y pueblas. La Pobla de Vila-rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV», en TABERNER PASTOR, Francisco (coord.): *Historia de la ciudad, II: territorio, sociedad y patrimonio*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia/ICARO/Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 128–129).

39. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *Valencia, municipio medieval. Poder político y luchas ciudadanas (1239–1418)*. Valencia, Ajuntament de València, 1995, pp. 79, 82 y 83.

40. Cfr. AGULLÓ PASCUAL, Fray J. Benjamín: *Los franciscanos de la Observancia en el Reino de Valencia* [separata de la *Crónica de la XVIII Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia (Valencia/Alicante, octubre 1990)*]. Valencia, Cronistas del Reino de Valencia, 1992, pp. 365–380. Las Custodias de Aragón, Cataluña y Valencia formaban parte de la Vicaría Observante de Aragón, y desde 1443 hasta 1517 funcionaron con relativa independencia respecto al conjunto de la orden (pp. 376–377). Por otra parte, la primera Custodia Observante en la Península estuvo formada precisamente por los conventos de Sant Esperit, Segorbe, Chelva y Manzanera, siendo constituida por Martín V en 1424 (p. 372).

las implicaciones que eso tendría en términos de espiritualidad —diferenciada de la de los franciscanos conventuales, con los que hubo permanente tensión en esos años— y ascendencia sobre el convento de santa María de Jesús, fundado en 1428 (en el que, de hecho, el presbítero supervisa la construcción de una capilla sufragada por el pavorde Joan de Prades, como se ha apuntado anteriormente), así como sobre otros cenobios (en el inventario de bienes de Andreu Garcia consta un libro del monasterio de sant Esperit, fundado en 1404 por María de Luna y perteneciente desde primera hora a la Observancia).

Las últimas voluntades del presbítero Garcia, registradas ante el notario Ambrosi Alegret el 10 de junio de 1450⁴¹, y tal vez precipitadas por la peste que asolaba Valencia ese año⁴², comienzan con toda una declaración de intenciones: la sabiduría divina permite a los hombres tener por propios bienes terrenales y transitorios, así como disponer de ellos. Si ordenar la suerte de estas posesiones es algo que nadie debe tomar a la ligera, la cuestión debiera preocupar aún más a quien no espera ni debe esperar descendientes carnales que puedan ser sus sucesores. De esta manera, llamados los testigos pertinentes, «Andreu Garcia, prevere beneficiat en la Seu de Valencia e resident en la ciutat de Valencia» se dispone a hacer testamento, y elige como albaceas a su hermano Jaume Garcia, Custodio de los franciscanos observantes del Reino de Valencia; a micer Jaume Garcia, doctor en leyes; y a los presbíteros beneficiados en san Martín Pere Pellaranda y Bernat Garcia. Si por cualquier motivo éstos no pudieran hacerse cargo de la herencia, serían sustituidos por los presbíteros Pere Cercos y Joan Cucalo, y por Bonafonat [sic], Lluís y Ramon Bereguer, mercaderes. Garcia establece un sistema de sustitución muy concreto: cada presbítero y cada lego deben ser suplantados por un albacea de igual condición, en el orden en el que aparecen citados en el documento. Tras haber dado a todos ellos plena potestad para gestionar cualquier asunto relacionado con sus disposiciones, el testador pasa a precisar todo lo relativo a su sepultura. Manda que su cuerpo, vestido con el hábito cartujo, sea enterrado en la clausura de Valldecris, en el cementerio donde yace su madre y donde los monjes del cenobio le han otorgado lugar. Deben acompañar sus restos mortales hasta allí cuatro presbíteros y dos legos, además de un albacea. Garcia hace constar, además, que Dom Francesc Maresme, prior de la Gran Cartuja y General de la Orden, a quien se refiere como «pare e senyor meu», le ha otorgado la gracia del monacato (de hecho, pide encarecidamente a los albaceas que tan pronto como se produzca su muerte manden a Maresme un correo con la copia de este beneficio y la notificación de la fecha de su óbito). El presbítero ordena que se celebren los correspondientes ritos fúnebres en la Catedral, tan pronto como se pueda: después de completas, el oficio de difuntos en el coro, y al día siguiente misa en el altar mayor y absolución sobre la tumba donde yacen su

41. APPV, n.º 1118, Ambrosi Alegret, 10/6/1450. El documento se transcribe íntegramente en la tesis doctoral de la autora: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013.

42. HAUF I VALLS, Albert: «Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle xv: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc», en vv.AA.: *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995, vol. II, p. 124.

bisabuelo Bernat Çanou y su abuela, ante la puerta de la capilla de san Bernardo, donde Garcia es beneficiado (como ya se ha apuntado, el fundador del beneficio fue Çanou, Baile General del Reino a principios del siglo XIV). Los presbíteros que asistan a la liturgia recibirán doce dineros cada uno. A los escolanos de la Catedral, por otra parte, se les destinan sesenta sueldos para que toquen las campanas en ese día, particularmente en los momentos en los que se celebren los oficios por el alma de Garcia. Las misas que se deben encargar en sufragio del difunto ascienden a mil, y se estipula cuidadosamente cuál es la advocación de la mayoría de ellas, lo que de algún modo constituye un mapa devocional de la particular religiosidad de Garcia. Se dedican oficios a la Trinidad, la Natividad, la Peregrinación de la Virgen y el Niño en Egipto, la Ascensión, el Espíritu Santo, la Asunción, san Miguel, los Ángeles, san Juan Bautista, san Andrés, la Conversión de san Pablo, san Lorenzo, santa Catalina, santa María Egipciaca, las Once Mil Vírgenes, Todos los Santos del Paraíso, y san Amador. Las misas que restan sin advocación precisa deben ser de *requiem*.

Tras disponer lo relativo a su sepultura y a los oficios funerarios que deben celebrarse por la salvación de su alma, Garcia pasa a asegurar la continuidad de los beneficios que sus familiares han fundado: tanto el perpetuo que instituyó su padre en san Martín como el que estableció su abuelo Pere Jordà en santa Catalina. El presbítero declara que es él quien debe atender estos menesteres, «atés que mon frare e ma sor són en religió e no poden de tals coses ordenar e la senyoria dels bens del dit quondam pare meu és passada en mi» (efectivamente, su hermano Jaume era franciscano observante, y su hermana Clara, como luego se verá, clarisa). Deja también cincuenta libras a cada una de las siguientes instituciones: a la *almoina* de la Catedral, a la obra de redención de cautivos cristianos, a los frailes menores de la ciudad, y a las arrepentidas («repenedides»). Este legado responde en realidad a las obligaciones aparejadas a la herencia de la abuela paterna de Andreu Garcia, Isabel, casada en primeras nupcias con Ferrando Garcia, aunque sin duda el presbítero estuvo relacionado con la mayoría de estas entidades de un modo u otro: en 1441 es designado por el Cabildo para tratar con Jacomart el diseño de una tabla para la almoina; su abuelo materno, Pere Jordà, fue administrador de la obra de redención de cautivos; por último, Garcia fue particularmente devoto de santa María Egipciaca, patrona de las arrepentidas y ejemplo de conversión y vida eremítica (además de citarla como «senyora mia singular» en las disposiciones sobre las misas en sufragio de su alma, instituye una dobla en su honor, encarga una tabla con la historia de su muerte para la Catedral, y le dedica la capilla que costea en Valldecris, en la que santa María de Egipto será santa titular junto con san Andrés y santa Úrsula). Concluyendo con el cumplimiento de la voluntad de sus antepasados difuntos, Andreu Garcia manda que se paguen cuarenta libras anuales a su hermana Clara, clarisa en el convento de Valencia: treinta procedentes de la dote de su madre, puesto que así lo estableció esta última en su testamento, y diez que son parte de los propios bienes del presbítero. La religiosa podrá exigir el pago de esta cantidad mientras viva (incluso si existiera algún impedimento para ello en lo que a la herencia de la madre se refiere, Garcia prevé que su hermana perciba el dinero igualmente, sea cual sea la fuente de cobro), no teniendo ningún derecho sobre las diez libras suplementarias ni convento ni abadesa algunos, ya que Garcia

los ha destinado a que Clara cumpla ciertos encargos que ha convenido con ella «secretamente». Antes de comenzar con donaciones pías y legados pecuniarios a familiares, el testador aclara que como procurador del prior y de los monjes de la Gran Cartuja no quiere retener ni tomar cantidad alguna de dinero. Caso de que existiese algún remanente, debe entregarse a la persona que el prior designe, ya que no es intención de Garcia percibir remuneración por esta labor.

Las instituciones religiosas y caritativas que Andreu Garcia escoge como destinatarias de su herencia conforman un largo listado: los cepillos de los pobres vergonzantes de las doce parroquias de Valencia, los enfermos del lazareto, los presos paupérrimos de la prisión común, la caja de vestidos para necesitados, la cartuja de Portaceli, el convento franciscano de Segorbe, el convento de santa Clara de Valencia, el convento de santa María de Jesús, el monasterio de la Trinidad, el monasterio de san Miguel de Liria, el Hospital de Inocentes, el convento de franciscanos de Valencia, el convento de san Agustín, el convento de dominicos, el convento del Carmen, el cepillo para la redención de cautivos cristianos de la Virgen de la Merced, los frailes de la Murta, el convento de Sant Esperit, y el obispo de Valencia, además de la redención íntegra de dos cautivos cristianos. Las cantidades entregadas varían significativamente según los casos (desde los diez sueldos que reciben el Obispo, los enfermos del lazareto o los presos de la prisión común hasta los trescientos sueldos destinados a los Inocentes). Destaca significativamente, no obstante, el legado que se le hace a Portaceli (doscientos sueldos), y la particular consideración que tiene Garcia con los conventos franciscanos observantes: las fundaciones de santa María de Jesús, Segorbe, Liria y Sant Esperit reciben cincuenta sueldos.

Las instrucciones dadas por el presbítero sobre el luto que han de llevar los próximos a su persona da una idea cabal del concepto de familia que podía tenerse a mediados del siglo xv: no sólo aparecen sus hermanos, sino también los albaceas, el notario que ejecutará el testamento, y un rosario de nombres que en principio no se sabría bien relacionar con el finado (desde na Johana Blanch, que a la sazón se encontraba enferma en su casa, hasta el ama de cría de su hermano, pasando por Llorenç Palau y Peret Mas, o por Francesca, viuda de un peletero). Entre todos ellos, destaca la presencia de Joan Reixac, Pere Bonora y Gonçal Sarrià, a quien también se considera allegados y se tiene previsto vestir de gramalla y capuchón de duelo. Cuando después se van especificando las cantidades de dinero destinadas a cada cual, emergen varias relaciones de dependencia económica y de servicio: na Jacmeta, que también debía vestir cota y manto negros, resulta ser la sirvienta de Garcia; Peret Mas, que recibe una herencia equivalente a la de Jacmeta, y que está en casa de Garcia, debió ser también un doméstico. Diferente es el caso de Llorenç Palau, también residente en el domicilio, a quien el presbítero lega cien libras por sus servicios, además de varios enseres. Garcia contempla dejarle, por si quisiera ser presbítero, su breviario, su diurnal y un *Manipulus Clericorum*⁴³. Además,

43. Se trata de una especie de manual de clérigos muy popular a fines de la Edad Media. Aparece frecuentemente en inventarios de eclesiásticos en el siglo xv: cfr. IGLESIAS I FONSECA, Josep Antoni: *Llibres i lectors a la Barcelona del segle xv. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1475)* (tesis doctoral inédita), Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 83.

le encomienda que ayude a sus albaceas en el cumplimiento de sus disposiciones testamentarias. La elevada cantidad de dinero que Garcia asigna a Palau, su preocupación por el futuro del joven y el interés por involucrarlo en la ejecución de su testamento, hacen pensar en una relación que no debió ser sólo de servicio (o al menos, no sólo de servicio doméstico): Llorenç Palau tal vez asistió a Garcia en la gestión de sus múltiples negocios y transacciones, quedándole una respetable herencia en compensación por estos trabajos. Hay que apuntar, asimismo, que tras las donaciones a instituciones religiosas, Palau es el primer particular que encabeza el reparto del patrimonio del presbítero. Después, na Jacmeta, Peret Mas y el cuchillero Andreu Çabater recibirán entre cien y doscientos sueldos (los dos primeros en función de su condición de sirvientes en casa de Garcia; el tercero «per amor de Deu»), seguidos de una extensa lista de personas que percibirán cincuenta sueldos, entre las que se cuenta Gonçal Sarrià. Na Joana Blanch cierra esta nómina de individuos que, no siendo familia, fueron considerados familiares. La mujer, en el momento de la redacción del testamento, se encontraba enferma en casa del presbítero; éste dispone que le sean dadas las cosas que tiene allí, y que son de su propiedad. Además, pide que no le sea requerida, mientras viva, una deuda de tres mil sueldos que tenía contraída con él (los albaceas de Garcia sí podrán exigir, tras la muerte de la deudora, esta cantidad). Por último, estipula que su hermana Clara destine cincuenta sueldos de las diez libras que iba a cobrar anualmente para socorrer a Joana en su manutención. La monja recibiría también un salterio vernáculo en pergamino, un crucifijo de madera y una verónica de Cristo. Jaume Garcia, hermano de Andreu, podría disponer libremente del *Summa de Collationis* [sic]⁴⁴, así como de otros libros.

Tras la mención de la clarisa y el franciscano se inicia la lista de parientes a los que Andreu Garcia deja dinero. Uno a uno, van emergiendo los apellidos de las familias con las que el presbítero estaba emparentado: Corts, Jordà, Sarsola, Ferriol, Centelles, Sist... Francí Sarsola era señor de Jérica. Tal vez esta circunstancia pudo estar relacionada con la intervención de Garcia en el contrato del retablo de san Miguel, encargado a Miquel Alcanyís por Bertomeu Terol, clérigo de esa localidad. Hay, de todos modos, indicios mucho más evidentes que vinculan el origen familiar del presbítero con la comisión de obras. Varios antepasados suyos instituyeron beneficios eclesiásticos que generaron, a la postre, el encargo de trabajos artísticos por parte del testador. Tal y como se ha apuntado con anterioridad, el bisabuelo de Garcia, Bernat Çanou, había fundado el beneficio de san Bernardo en la Catedral, del que el mismo presbítero era titular. Por eso, entre sus mandas testamentarias está la dotación de la capilla con un cáliz y una patena de plata dorada (ambos deben tener los emblemas de Çanou y de Garcia; además el cáliz debía estar decorado con esmaltes de la Piedad, la Virgen y san Bernardo), un misal, y varias vestiduras

44. Es, probablemente, el *Summa Collationis* de *Johannis Gallensis* que aparece en el inventario: esto es, el *Communiloquium* o *Summa collationum* del franciscano Juan de Gales, un manual para clérigos y predicadores bien conocido en la Corona de Aragón en esos años. Cfr. HAUF I VALLS, Albert G.: *Eiximenis, Joan de Salisbury i Joan de Gal·les*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992; vid. también IGLESIAS I FONSECA, Josep Antoni: *Libres i lectors...*, p. 153, nota 507.

litúrgicas. También se prevé la renovación del ajuar del beneficio del Espíritu Santo, instituido en la iglesia de santa Catalina por Pere Jordà, abuelo de Garcia (se harían cáliz y patena de plata dorada de cierto peso, misal y retablo). Por último, se dejan varios paños a la capilla de san Joaquín y santa Ana de la iglesia de san Martín, cuyo beneficio probablemente había dotado el padre de Andreu, Ferran Garcia (en el testamento se hace referencia a un beneficio perpetuo en dicha parroquia fundado por éste, pero no se lo relaciona directamente con la capilla de san Joaquín y santa Ana). Además de todos estos encargos, relacionados con el embellecimiento de espacios sagrados patrocinados por su familia, Andreu Garcia quiere que sea terminada una de las dos capillas empezadas en Valldecris —asunto sobre el que ya ha tratado con el prior y con el monje Guillem Jordà—, y que se haga un retablo bajo la advocación de san Andrés, santa Úrsula y santa María Egipciaca, según una traza que él mismo ha dibujado. La triple advocación es fácilmente explicable a partir de lo que hasta aquí se conoce del presbítero: no sólo su madre —enterrada en el mismo cementerio de Valldecris— se llamaba Úrsula, sino también muchas otras mujeres de la familia Jordà, de la que tal vez era miembro igualmente el monje con el que Garcia pacta la terminación de la capilla; santa María Egipciaca era una figura a la que el testador tenía particular devoción, como ya se ha expuesto antes (huelga reiterar los argumentos que refrendan esta afirmación); san Andrés fue incluido como titular por motivos bien evidentes. El hecho, unido al detalle con el que se planifica la ejecución del mueble (el mismo comitente da una traza), hace pensar que verdaderamente la capilla fue concebida como un exvoto funerario que Andreu Garcia pensaba entregar a un monasterio al que se sentía especialmente próximo (el particular vínculo que unía a Garcia con la orden cartujana será objeto de análisis algo después; debe descartarse que la capilla fuera un espacio de enterramiento, ya que en el testamento se dice explícitamente que el presbítero recibirá sepultura en el cementerio de la Cartuja).

La concreción de los encargos artísticos promovidos en este testamento es todavía una incógnita. En principio, los albaceas, ayudados tal vez por Llorenç Palau, serían los responsables de llevar a término estas mandas, aunque resulta difícil creer, dado el perfil de Garcia, que éste dejara que otros decidieran sobre una cuestión a la que precisamente él era tan sensible, cuando en otros asuntos hizo referencia a varios memoriales que pensaba escribir en los que detallaría más por menudo cómo debía ejecutarse determinada disposición. En cualquier caso, los contactos del presbítero con lo más granado de la menestralía artística es un hecho indiscutible, así como su probada solvencia como mediador en las comisiones hechas por clientes de prestigio. Por si esto fuera poco, en el inventario de sus bienes se registra varios albaranes en los que figura una nutrida nómina de artífices a los que prestó dinero, probablemente mediante la carga de un censal (entre ellos, destacan particularmente los plateros)⁴⁵. Además, Garcia deja ya al final de sus últimas voluntades —tras

45. Se cita a Mondo de Molins, Francesc Riba, Gaspar Teixidor, Bonanat Armengol, Jaume Esteve, Joan Agulló, Domingo Goçalbo, Joan Pereç, Vicent Adrover, un operario apellidado Martí y la viuda de Capellades, además de otros plateros cuyo nombre resulta ilegible por el mal estado del protocolo.

las gratificaciones a los albaceas y el reparto de algunos libros—, a Joan Reixac y a Pere Bonora «los papers e altres mostres que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres», cuyo reparto ordenaría el mismo testador mediante un escrito que pensaba redactar con posterioridad. Tal vez los misales de los beneficios de san Bernardo y el Espíritu Santo se encomendaron a Bonora, y los dos retablos —el del Espíritu Santo y el de Valldecríst— a Reixac. El precio de los misales (trescientos sueldos el de la Catedral, y doscientos sueldos el de santa Catalina) y el del retablo del Espíritu Santo (1.500 sueldos) son acordes con la calidad del comitente, sin ser excesivos. No se conocen datos sobre el presupuesto destinado a las obras de Valldecríst, aunque el perfil del promotor hace pensar en que sería una cantidad no menor a la reservada para los templos ciudadanos. Que Garcia cumplió una función parecida a la de un mentor en la actividad profesional de Joan Reixac es una circunstancia conocida desde hace tiempo⁴⁶. Los encargos que recibió el pintor por mediación del presbítero fueron numerosos, y al menos uno de ellos tuvo como destino la cartuja de Portaceli (en 1439 Garcia paga a Reixac un paño y una pintura para el monasterio de Serra)⁴⁷. Sorprendentemente, no está documentada ninguna comisión para Valldecríst que implique a ambos de forma directa. Por supuesto, el retablo mayor de la iglesia cartujana, conservado en parte en el Museo Catedralicio de Segorbe, y considerado —al menos la tabla central— una obra de Reixac iniciada hacia 1454⁴⁸, difícilmente podría explicarse sin la intervención de Andreu Garcia, aunque no ha sido posible probar documentalmente este extremo. A pesar de que el pintor comienza tal vez su trabajo dos años después del óbito del eclesiástico, resulta tentador ver la influencia de Garcia en la promotora del retablo, Úrsula⁴⁹, prima hermana suya y esposa de Francesc Sarsola (así es citada ésta en el testamento de 1450, en el que se le destinan cien sueldos). De todas formas, las noticias que relacionan a la pariente del eclesiástico con la obra apuntan que el autor de la misma fue «Juan Roiz de Moros», y no Reixac.

Los vínculos de Andreu Garcia con la orden cartuja van mucho más allá de su mediación eventual en el encargo de trabajos artísticos para Portaceli o Valldecríst. Como ya se ha señalado antes, el clérigo escoge su sepultura en el cementerio de este último monasterio, disponiendo ser enterrado con el hábito de la orden. Apunta

46. Vid. de nuevo FERRE I PUERTO, Josep: «Trajectòria vital de Joan Reixac...»; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «La demanda i el gust artístic a València...»; y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: «Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach...».

47. CERVERÓ GOMIS, Luis: «Pintores valentinos...», (1972), p. 50. FUSTER SERRA, Francisco: *Legado artístico...*, p. 148.

48. El cronista del monasterio Fray Joaquín Vivas es quien, en su *Historia de la Fundación de la Real Cartuja de Vall de Crist* (obra compilada en 1775), da noticia de que las antiguas pinturas del retablo eran de «Juan de Exarch», quien las había contratado por 300 florines en 1454 [la obra de Vivas fue publicada por Enrique DÍAZ MANTECA en «Para el estudio de la historia de Vall de Crist. El manuscrito de la Fundación de Joaquín Vivas», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXVII (1991), pp. 85–126; la mención a las pinturas, en p.114]. Recientemente, la unidad del retablo ha sido puesta en entredicho por David Montolio, quien apuntaba la posibilidad de que al menos algunas de las tablas del conjunto proviniesen en realidad del convento de san Blas de Segorbe. Josep Ferre, a quien se agradece aquí su aclaración sobre el asunto [correo electrónico del 1/3/2013], ha estudiado exhaustivamente la pieza, y se inclina por no desechar la hipótesis primera que consideraba las pinturas como un conjunto relacionado con el altar mayor de Valldecríst.

49. PÉREZ MARTÍN, J.M.ª: «Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecríst (Altura, Castellón)», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 [36] (1936), pp. 254–255, nota 1.

también que Francesc Maresme, prior de la Gran Cartuja, a quien califica de «pare e senyor meu», le ha concedido la gracia del monacato. Además, los albaceas deben mandar a Chartreux un correo con la noticia del fallecimiento de Garcia. Y en efecto, así se hizo, porque en una de las Chartae de la orden, correspondiente al Capítulo General de 1453, consta el óbito en los términos siguientes:

Spectabilis et deuotus dominus, Dominus Andreas Garcia, sacerdos Magne Valencie, promotor fidelis & diligens executor negotiorum Domus Maioris Cartusie matris nostre et nostri Capituli Generalis, qui per xxij annos sine adminiculo alicuius stpendii temporalis cum magno feruore ac zelo contemplatione Ordinis laborauit, tamquam bene meritus habet per totum Ordinem nostrum plenum cum Psalteriis monachatum. Cuius obitus dies scribantur in calendariis conuentialibus domorum Ordinis sub xijja Nouembris⁵⁰.

En su testamento, Garcia ya explica que era procurador de la Gran Cartuja, y que no quería emolumento alguno por sus trabajos. La noticia anterior sirve para añadir, además, que desempeñó esta función durante veintitrés años (comenzaría pues en 1429), un periodo notablemente largo que tal vez se explique mediante la particular relación del presbítero con Francesc Maresme, Prior General desde 1437 y cercano al gobierno de la orden desde algún tiempo antes (fue coadjutor del General anterior, Guillaume de Lamotte, y su representante en el concilio cismático de Basilea)⁵¹. En cualquier caso, los albaceas encuentran en el domicilio del presbítero gran cantidad de dinero que pertenece a la Gran Cartuja⁵² (más de 60.000 sueldos), y que responde a pagas de los años 1445, 1446, 1447, 1448, 1449 y 1451. Además de esto, en casa del fallecido hay otros documentos que probablemente podrían relacionarse con esta administración de los bienes de la Gran Cartuja. Por ejemplo, se encuentra un albarán en el que consta que en mayo de 1452 Garcia recibe de manos del monje Joan de Nea veinte libras que había pagado el alamin de Serra. Debe hacerse una escueta referencia en este punto a la figura de Nea, un «volcánico converso» (así ha sido definido por la historiografía)⁵³ muy activo en el entorno de la corte aragonesa⁵⁴ y cercano colaborador de Maresme, que estuvo detrás de las fundaciones cartujas de Montealegre⁵⁵ y la Anunciata, efímero cenobio

50. HOGG, James: «The Valencian Charterhouses in the *Chartae* of the Carthusian General Chapter, 1272–1658», en HOGG, James, GIRARD, Alain & LE BLÉVEC, Daniel (eds.): *Les cartoixes valencianes [Analecta Cartusiana, 208]*. València, Universitat Salzburg/Ajuntament del Puig, 2004, vol. 1, pp. 25 y 79. Es Hogg quien incluye en su artículo la transcripción del documento.

51. CHIABERTO, Silvio: «La certosa de *Porta Coeli* durante il periodo medievale e gli annalisti non spagnoli secenteschi», en HOGG, James, GIRARD, Alain & LE BLÉVEC, Daniel (eds.): *Les cartoixes valencianes...*, vol. 11, p. 193. Sobre Maresme, vid. también FERRER ORTS, Albert: «Entre la fe i el deure: el paper de les cartoixes valencianes en els assumptes de la Corona d'Aragó entre les acaballes del S.XIV i les primeries del S.XV», en NAVARRO I BUENAVENTURA, Beatriu (edición al cuidado de): *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis [Actes de les IV Jornades d'Art i Història. Xàtiva, 2, 3 i 4 d'agost de 2012]*. Xàtiva, Ulleye, 2013, pp. 23–67 (esp. pp. 33–42).

52. En una caja de nogal forrada de tela que se encontraba en la habitación de Garcia los albaceas encuentran cinco sacos de cáñamo y una bolsa de cuero blanca en los que se guardaba el dinero, junto con sus correspondientes albaranes.

53. CHIABERTO, Silvio: «La certosa de *Porta Coeli*...», p. 193.

54. Vid. FERRER ORTS, Albert: «Entre la fe i el deure...», pp. 48–51.

55. *Idem*. Cfr. además MEDARDE SAGRERA, Manuel: «La cartuja de santa María de Montealegre, y su relación

en las cercanías de la ciudad de Valencia, patrocinado por Jaume Perfeta y habitado sólo entre 1442 y 1445⁵⁶. No es posible saber qué implicación tuvo Garcia en este proyecto, aunque con seguridad estuvo al tanto, a través de Nea y como procurador de la Gran Cartuja, de sus vicisitudes. Finalmente, antes de dar por concluida la revisión de los lazos que unieron a Andreu Garcia con los cartujos, resta volver brevemente a su relación con Francesc Maresme. Debió tratarse de un vínculo significativamente fuerte, a juzgar por la consideración con la que el primero trata al segundo en su testamento. Tal vez ambos pudieron conocerse en Portaceli, cartuja en la que profesa Maresme en 1402, aunque hay indicios que apuntan tal vez a un parentesco: en el inventario del presbítero muerto en 1452 se registra un banco para tener cirios con las señales de Maresme y de Garcia, y dos paños con los mismos emblemas. Es arduo explicar esto sin pensar en una relación familiar. Por otro lado, se sabe que Maresme fundó una capilla en Valldecris (la de san Antonio o del Santísimo Cristo)⁵⁷, pudiendo constituir este encargo, caso de que fuera anterior a 1450, un modelo a imitar para Garcia en lo que a promoción artística se refiere.

La afinidad de Andreu Garcia con la orden cartuja es bien evidente: gestiona los asuntos de la *Grande Chartreuse* durante largo tiempo sin retribución alguna, escoge su sepultura en Valldecris, y antes de morir recibe la gracia del monacato por parte de Maresme. Son conocidas las manifestaciones de esta sintonía, aunque no sus causas, que podrían encontrarse tanto en una relación personal cercana con un miembro eminente de la Orden como en una particular simpatía espiritual. La revisión del inventario del eclesiástico evidencia su interés por las artes figurativas⁵⁸, pero también una religiosidad bien definida, explicitada en su biblioteca. Sumando libros, opúsculos y obras de devoción, los escritos que los albaceas encontraron en el domicilio de Garcia rondan los setenta ejemplares. Casi todos se concentran en la habitación del finado y, sobre todo, en un pequeño estudio anexo a dicha cámara. La diversidad de títulos es considerable, aunque podría hacerse una clasificación somera en tres apartados: el primero de ellos incluiría Sagradas Escrituras, manuales litúrgicos y libros de devoción; el segundo, tratados teológicos y guías de predicación; y el tercero, obras propias de una formación en artes. En lo que respecta al primer grupo, además de dos Biblias que se adivinan de alguna riqueza y están «en lo apartament pus secret que es dins la dita cambra» junto

a lo largo de seis siglos con las cartujas valencianas de *Porta Coeli*, *Val de Christ*, *Val d'Espirit*, *Ara Christi*, *Via Coeli* y *Benifaça*», en HOGG, James, GIRARD, Alain & LE BLÉVEC, Daniel (eds): *Les cartoixes valencianes...* vol. 11, p. 48.

56. MARTÍN GIMENO, Enrique & SANTOLAYA OCHANDO, M.^a José: «Tipología de la cartuja de Valldecris y de otras cartujas valencianas», en GÓMEZ LOZANO, Josep Marí (coord.): *La Cartuja de Valldecris (1405–2005)*. VI Centenario del inicio de la *Obra Mayor*. S. l., Fundación Mutua Segorbina/Instituto de Cultura del Alto Palancia, 2008, p. 258.

57. MARTÍN GIMENO, Enrique y SANTOLAYA OCHANDO, M.^a José: «Tipología de la cartuja de Valldecris y de otras cartujas valencianas», p. 292.

58. La figura del hombre de Iglesia interesado en las artes plásticas no era infrecuente: recuérdense los presbíteros que trabajaron en los preparativos de la entrada de Martín el Humano, así como la personalidad de *frare* Gabriel Carbonell, citado en el testamento de Gonçal Sarrià como «*ermità de la casa dels beguins de València*» (ALIAGA MORELL, Joan: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia Edicions Alfons el Magnànim, 1996, p. 238), y quien, por cierto, concurre a la almoneda de los bienes de Garcia, comprando dos piedras de toque y varios frascos el 2 de diciembre de 1452 (APPV, n.º 1107, Ambrosi Alegret). El inventario de Carbonell, muerto en 1477, ha sido exhumado por Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, y en él se cuenta un cuadernillo de muestras, varios libros y diversas imágenes piadosas (GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «La demanda i el gust artístic a València...», p. 58).

a otros volúmenes, se registra una misa de la Virgen encuadernada con otras oraciones y salmos, un *rubriquet* (que sería una rúbrica —una compilación de normas sobre cómo deben efectuarse las ceremonias religiosas—, copiada en un libro de poco tamaño), el *Psalterium alias laudatorium de Eiximenis*, un pequeño volumen que incluye el oficio de difuntos y el de la Virgen (el primero en papel, y el segundo en pergamino), unas *Horas de la Virgen*, la *Expositio de Ordine Missae* del dominico Guillem Anglés⁵⁹, un *Manipulus Clericorum*, un milagro de un maestro en Teología, un libro titulado *Angela de Fulguio* (probablemente, el *Memorial de Angela da Foligno*, o sus *Instrucciones*), una *Vida de san Francisco*, un salterio, unas *Horas de la Virgen* «de la menoritat», un breviario y un diurnal del obispado de Valencia, un *Flos Sanctorum*, varios cuadernillos de «devocions» y un volumen facticio que contiene el *Contemptus mundi*. Los tratados de Teología y los manuales de predicación son si cabe más abundantes, aunque la identificación de alguno de ellos presenta dificultades, debido al mal estado del protocolo: junto a un pequeño libro en pergamino cuyo título (fragmentario) es *De divinis docmatibus* (tal vez una obra atribuida a san Agustín, *De dogmatibus ecclesiasticis*), Garcia poseía la «recomandatio» de san Anselmo, el *De Miseria Humanae Conditionis* de Inocencio III, un tratado sobre la triple vía del Pseudo-Dionisio Areopagita, un *De Contemplatione* (probablemente una obra lulliana), el *Repertorium Morale* de Petrus Berchorius en tres volúmenes, las *Moralitates* de Roberto Holcot (una colección de *exempla* para predicadores), varios documentos de Francesc Eiximenis de los que no se especifica su naturaleza, la *Apologia Pauperum* de san Buenaventura, un libro de sermones dominicales de Eiximenis, partes del *Cristià*, el *Cercapou*, una *Suma de vicis* (tal vez la *Summa de vitiis et virtutibus* del franciscano Guillelmus Peraldus, o la de Laurent d'Orléans), el *Scala Dei* (citado como «libre de mestre Francesc Eiximenez a la regna»), un cuadernillo de pergamino titulado «lo primer de creure fermament en un sol Deu», un *Libellus de Virginitate* (de autor incierto, pudiendo atribuirse tanto a San Jerónimo como a san Ildefonso, entre otros), dos *Ars Moriendi*, un *De Natura Angelica*, un «speculum ugonis» (tal vez el *Speculum Ecclesiae* de Hugo de San Caro), varios tratados sobre la venida del Anticristo (muy probablemente uno de ellos sería el *De adventu Antichristi* de Arnau de Vilanova), la «Bartholina» (la *Summa Casus Conscientiae*, compilada por el franciscano Bartolomeo da Pisa), varios escritos de san Buenaventura y de san Jerónimo (de este último, *De vitis Apostolorum*), la *Summa Collationum* de Juan de Gales, el *Mons Contemplationis* de Jean Gerson, un libro «super meditationes arbore vite de Bonaventura» (el *Lignum Vitae* de san Buenaventura), una *Imago Vitae* (probablemente el *Soliloquium de quatuor mentalibus exercitiis quod dicitur Imago Vitae* de san Buenaventura), y diversos cuadernos sobre cómo orar, así como sobre los artículos de la Fe. Por último, el presbítero atesoró en su casa obras de retórica, notas de gramática, un libro de lógica, la Consolación de la Filosofía de Boecio, un «liber de secretis filosofie artis» (probablemente una obra de Llull) y un Catón en un volumen facticio.

59. Cfr. HAUF I VALLS, Albert: «La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna», en VV.AA: 1490. *En el umbral de la Modernidad. El Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos xv–xvi*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993, vol. I, pp. 494–495.

En conjunto, los libros de Andreu Garcia remiten a una formación teológica bastante sólida, y a una espiritualidad tan particular como común en Valencia en la primera mitad del siglo xv, claramente cercana al franciscanismo observante (protegido y patrocinado en esos años por la misma María de Castilla)⁶⁰, con abundantes puntos de contacto con las doctrinas lulista y arnaldista, y con los escritos de Eiximenis⁶¹. En función de su interés por los títulos de san Anselmo, san Buenaventura y Gerson, Garcia parece inclinado a la oración afectiva y a la plegaria-meditación⁶² (en el inventario, de hecho, hay un *De meditatione*), tendencia claramente explícita en la abundancia de escritos de Francesc Eiximenis que conservaba: el *Psalterium alias Laudatorium*, un libro de sermones dominicales, el *Scala Dei*, partes del *Cristià*, y un *Cercapou*⁶³. El registro de una obra de Angela da Foligno refuerza esta idea de contemplación basada en el sentimiento, esta vez con el apoyo del diario místico (o las *Instrucciones*) de la Beata umbra⁶⁴. Además, los *Ars Moriendi*, los tratados sobre la venida del Anticristo (alguno de ellos tal vez de Arnau de Vilanova), los eventuales libros de Lull (*De Meditatione* y *De secretis philosophie artis*) y dos volúmenes como el *De Miseria Humanae Conditionis* y el *Contemptus Mundi*, confirman que Garcia estuvo cerca del franciscanismo joaquinista tan activo en esos años en la Corona de Aragón⁶⁵. La comparación con otras bibliotecas de eclesiásticos que datan del mismo periodo (censadas la mayoría en inventarios *post mortem*) puede ayudar a poner los libros de Garcia en contexto. De estas bibliotecas, estudiadas por M.^a Rosario Ferrer Gimeno en su tesis doctoral⁶⁶, sólo hay una que excede en número de ejemplares a la de Garcia, situándose el resto muy por debajo de estos dos casos⁶⁷. Se trata de los 108 libros que se venden en la almoneda de los bienes de Francesc Mestre, párroco de Castelló de Xàtiva⁶⁸. La subasta se celebró en enero de

60. Cfr. HAUF I VALLS, Albert: «Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle xv: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc», en vvAA: *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995, vol. II, p. 120.

61. Vid. sobre esto, HAUF I VALLS, Albert: «La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna», p.489: «[...] rica espiritualidad que durante la Edad Media floreció en los reinos hispánicos, y en especial en aquellos más expuestos al contacto con las nuevas corrientes llegadas del exterior y directamente vinculados a Italia: o sea los países que integraban la antigua Corona de Aragón. Asensio, con un excelente tino basado en su gran dominio de la materia, apostó con especial énfasis por la influencia de movimientos como el lulismo, el arnaldismo y en general los relacionados con los franciscanos de tendencia más o menos espiritual, insinuando una posible cadena que uniría desde la orilla italiana a Pedro Juan Olivi y Ubertino de Cassale con Francesc Eiximenis, el franciscano gerundense arraigado en Valencia que murió en los albores del siglo xv siendo Patriarca de Jerusalén y obispo de Elna».

62. Cfr. Albert HAUF I VALLS, Albert: «Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos xiv–xv)», *Anales Valentinos*, 48 (1998), p. 265.

63. HAUF I VALLS, Albert: «La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna», p. 501: el autor indica que el abad montserratino Dom Baraut considera a Eiximenis acertadamente «como uno de los precursores de la *Devotio Moderna* y de sus métodos en España».

64. Vid. el capítulo correspondiente del estupendo libro de CIRLOT, Victoria & GARÍ, Blanca: *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*. Madrid, Siruela, 2008.

65. POU I MARTÍ, José (O.F.M.): *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos xiii–xv)*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1996. Vid. también HAUF I VALLS, Albert: «Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle xv: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc», en vvAA: *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995, vol. II, pp. 101–138.

66. FERRER GIMENO, M.^a Rosario: *La lectura en Valencia (1416–1474): una aproximación històrica* (tesis doctoral inédita), Universitat de València, 1993.

67. *Idem*, pp. 130–133.

68. *Idem*, p. 132.

1450, y a ella concurrió el propio Andreu Garcia, comprando por dieciséis sueldos y seis dineros la obra de Angela da Foligno que aparece en su inventario dos años después⁶⁹, así como un *Breviloquium* de san Buenaventura⁷⁰ (por otra parte, probablemente no era la primera vez que Garcia recurría a este medio para hacerse con algún volumen: en las cubiertas de su *De divinis docmatibus* y de su *De Miseria Humanae Conditionis* podía leerse «d-en Pere Ribera notari»). En general, los títulos que aparecen como propiedad de presbíteros y canónigos⁷¹ están relacionados con la liturgia, la patrística y autores como Eiximenis⁷² o Buenaventura (Antoni Riera, por ejemplo, sacerdote beneficiado en la Catedral, en su testamento de 1434 declara tener un misal, un breviario, un diurnal, un *Flos Sanctorum*, y «los meus libres de Bonaventura e de Angela»⁷³). Además, se citan frecuentemente obras que poseía Garcia: el *Flos Sanctorum*, la Consolación de Boecio, el *Speculum Ecclesie*, la *Natura Angelica* o la *Expositio de Ordine Missae* de Guillem Anglés⁷⁴.

Antes de dar por concluido este breve retrato de Andreu Garcia, construido a partir de la documentación que se refiere a su persona, es oportuno hacer alusión a sus más que probables vínculos con los beguinos de Valencia. Hay argumentos razonablemente sólidos que así lo señalarían: en primer lugar, el presbítero pudo tener obras de Arnau de Vilanova y de Llull (Vilanova ha sido señalado repetidas veces como el mentor del movimiento beguino en la ciudad⁷⁵, y en la biblioteca del Hospital de Beguinos de registra un *De contemplatione*, existiendo además teorías que apuntan a la existencia de una primera escuela lulista valenciana en esa misma institución)⁷⁶; siguiendo con lecturas afines, Garcia poseía una «Suma de vicis» que cabría identificar con la *Summa de vitiis et virtutibus* de Laurent d'Orléans, uno de los títulos predilectos de la comunidad beguina, según el inquisidor Bernat Guiu⁷⁷; por otra parte, el eclesiástico considera especialmente a las «repenedides» o «dones de penitència» en su testamento, dejándoles cincuenta libras (este establecimiento

69. *Idem*, p. 443 (doc. 43): «Item, hun altre libre, en latí, de talla de full comú, appellat: Angela, de Fulgino, scrit en paper ab cubertes engrutades, en aluda vermella, ha squizades, ab dos botons, a mossen Andreu Garcia, prevere, XVI sous, vi diners».

70. *Idem*, p. 443 (doc. 43): «Item, hun altre libre, appellat Breviloquium, Bonaventura, a mossen Andreu Garcia prevere, x sous».

71. *Idem*, p. 140 (sobre los canónigos, en concreto).

72. *Idem*, p. 306 (sobre el éxito de los escritos de Eiximenis en el estamento eclesiástico).

73. *Idem*, p. 147.

74. Vid. en la tesis de FERRER GIMENO, los documentos 17 (inventario de Berenguer Vidal, presbítero rector de Guadalest y beneficiado en la Catedral, fechado en 1436), 21 (inventario de Joan Lopiç, párroco de Silla, fechado en 1437), 35 (inventario de Francesc d'Aries, canónigo y prepósito de la Catedral, fechado en 1444), 43 (almoneda de los bienes de Francesc Mestre, párroco de Castelló de Xàtiva, fechada en 1450) y 52 (inventario de Martín Domínguez, presbítero, fechado en 1452). Añádase a este listado el inventario del canónigo Pere d'Artés, llevado a término en noviembre de 1440, en el no que aparecen, excepción hecha de obras litúrgicas, libros identificables con los de Garcia [vid. WITTLIN, Curt J.: «Testament i inventari del canonge valencià Pere d'Artés († 1440)», en FERRANDO, Antoni (ed.): *Miscel·lània Sanchis Guarnier [Biblioteca «Abat Oliba», 110].* Valencia, Universitat de València/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, vol. III, pp. 459-480].

75. HAUF I VALLS, Albert: «La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna», pp. 491-492: «Arnau era, como es sabido, el mentor espiritual de los beguinos valencianos y no podemos dejar de recordar la importancia de un centro como la 'casa e spital de la verge Maria dels beguins de la insigne ciutat de València' [...]». Cfr. también, y sobre todo, RUBIO VELA, Agustín; RODRIGO LIZONDO, Mateu: «Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres», *Miscel·lània Sanchis Guarnier, I [Quaderns de Filologia]* (1984), pp. 329 y 334.

76. RUBIO VELA, Agustín & RODRIGO LIZONDO, Mateu: «Els beguins...», pp. 334-336.

77. *Idem*, p. 335.

de reforma para mujeres pecadoras había sido fundado por una beguina en 1345, y probablemente seguía bajo el patrocinio de la Tercera Orden de san Francisco un siglo después)⁷⁸; asimismo, en el inventario de 1452 consta «un vestiment de beguina vell per açotar», tal vez perteneciente a una de las numerosas herencias que Garcia tuvo que gestionar; por último, el pintor Gonçal Sarrià, con quien el presbítero tenía una relación notablemente cercana, fallece en 1451 en el Hospital de Beguinos, dejando a Gabriel Carbonell, ermitaño de la casa, varios enseres, y actuando el mismo Garcia como albacea y ejecutor de esta manda testamentaria⁷⁹.

En suma, mossèn Andreu Garcia se perfila como una figura bastante más compleja de lo que en principio se podía prever: nacido en una familia perteneciente a la oligarquía ciudadana, e integrado después en la élite del estamento eclesiástico, practicó cotidianamente la plegaria meditativa y la lectura de obras teológicas, a juzgar por los títulos que aparecen en su biblioteca; asimismo, se relacionó frecuentemente con cartujos, franciscanos observantes y, probablemente, beguinos. Todo esto fue compatible, además, con la práctica del dibujo, el trato con menestrales y el interés por el arte en general, circunstancias que tal vez también se concitaron en otros religiosos que aparecen con frecuencia en la documentación, carentes todavía del relieve y la definición que han podido restituirse al presbítero —muerto también monje— que expiró en noviembre de 1452. Así, este caso es una muestra clara de la existencia de figuras que no se acomodan fácilmente a las categorías que se manejan de forma habitual en la historiografía, cuando de examinar la casuística que rodea a un encargo se trata: promotor, cliente, mecenas o patrón son nombres que han recibido aquellos a quienes corresponde la iniciativa en una empresa artística. Garcia sólo fue promotor en contadas ocasiones. Cliente, mecenas o patrón son calificaciones que a duras penas se ajustan a su actividad conocida. Y, sin embargo, este prohombre de la Iglesia estuvo implicado en muchas negociaciones entre comitentes y artistas a lo largo de toda la primera mitad del siglo xv, siendo reconocido repetidas veces como un gestor eficiente en esta materia, catalizador de los deseos del que pagaba y fiable interlocutor, entonces, en quien delegar el diálogo con la menestralía. Esta tarea de mediación constituye el núcleo de lo que podrían llamarse las «capitulaciones ocultas» de un contrato: más allá de precios, dimensiones, plazos y calidad de los materiales, existían cuestiones igualmente precisas que requerían de una concreción que la documentación no suele recoger; iconografías, repertorios decorativos, esquemas compositivos o modelos figurativos son asuntos cuya definición se trataría fuera de la oficina del notario, de palabra o mediante notas, y en ocasiones a través de un tercero a quien se estimaba con criterio suficiente para desempeñar esa labor. Andreu Garcia, miembro —por nacimiento y por posición— del sector de la sociedad urbana que generaba la mayor parte de encargos artísticos del mercado, y a la vez amigo («compare») de varios menestrales, resulta, qué duda cabe, un cómplice más que necesario en buen número de trabajos contratados en Valencia entre 1417 y 1452.

78. *Idem*, p. 330.

79. ALIAGA MORELL, Joan: *Els Peris...*, pp. 237–239.

ALGUNOS ASPECTOS EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DEL ARZOBISPO DE TOLEDO DON JUAN MARTÍNEZ SILÍCEO

Alegra García García¹

Juan Martínez Silíceo (c. 1477–1557), quien fuera, además de arzobispo y cardenal, preceptor de un jovencísimo príncipe Felipe (luego Felipe II), apenas ha recibido atención más allá de su faceta como matemático en publicaciones especializadas sobre este asunto o bien como responsable del establecimiento del Estatuto de Sangre en la *Dives Toletana* en obras de corte histórico². La única aproximación a la relación de este arzobispo con las artes fue la planteada por Rosario Díez del Corral Garnica en *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*³, trabajo que constituye una pequeña parte de su tesis doctoral, inédita, leída en 1985 bajo el título de *Mecenazgo y arquitectura: los orígenes del Renacimiento*.

Sin embargo, tras un estudio pormenorizado de numerosas fuentes literarias redactadas entre los siglos XVI y XIX que incluía tanto crónicas y descripciones de la ciudad de Toledo como historias eclesiásticas, poesía y relatos de viajeros, dedujimos que Silíceo debió de desempeñar un importante papel en la historia y cultura del Toledo y la España del siglo XVI y que debió de gozar de gran admiración y reconocimiento no sólo en vida, sino mucho tiempo después de su muerte, como demuestra su presencia constante en las fuentes literarias⁴.

1. Licenciada en Historia del Arte y Máster en Estudios Avanzados en Arte Español (alegra.garcia-garcia@gmail.com).

2. En relación al Silíceo matemático, el lector interesado puede consultar los siguientes artículos: REYES PRÓSPER, Ventura: «Juan Martínez Silíceo», *Revista de la Sociedad matemática Española*, 5 (1911), pp. 153–156; y COBOS, José & SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio: «Un nominalista extremeño del siglo XVI: Juan Martínez Silíceo», *El Humanismo Extremeño*, vol. 1. Trujillo, 1997, pp. 273–285. Para el Silíceo histórico, destacan los textos clásicos de LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo: *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las Comunidades*. Madrid, 1901; y MARCH, José María: *Niñez y juventud de Felipe II*. Madrid, 1941, vol. 1, pp. 51–79, así como el artículo de DE ESPONA, Rafael R: «El cardenal Silíceo, príncipe español de la Contra-reforma», *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, 11 (2005), pp. 41–61, que supone toda una reivindicación del personaje. En cuanto a su condición de preceptor de Felipe II: GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: *El Erasmismo y la educación de Felipe II (1527–1557)*. Universidad Complutense de Madrid, 1997 (disponible en E-Prints Complutense).

3. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987.

4. Recuérdese el caso de Baltasar Porreño, autor de la *Historia de los Arzobispos de Toledo*, quien cincuenta años después de la muerte del prelado, en torno a 1608, escribía en defensa del Estatuto de Sangre y, en último lugar, del propio Silíceo un breve texto titulado *Documentos referentes al Estatuto de la Santa Iglesia de Toledo* (Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/13043). También resulta elocuente que Francisco de Pisa, descendiente de judíos conversos, incluya en su *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* (Toledo, 1605) un poema en octavas reales compuesto por el doctor Gregorio Fernández de Velasco dedicado a «*algunos claros varones de Toledo*», y que entre ellos y a la cabeza sea citado Silíceo, quien es destinatario de hasta cuatro estrofas, mientras que otros personajes del mismo período como Juan de Vergara o Alfonso de Cedillo apenas merecen un solo verso.

Las líneas que siguen a continuación pretenden ser un acercamiento a la iconografía de Silíceo de mano de las fuentes literarias y gráficas más relevantes datadas entre los siglos XVI a XVIII, incluyéndose entre ellas algunas inéditas hasta ahora.

1. ESLABÓN ME ES TODA COSA: LOS EMBLEMAS DE SILÍCEO

Silíceo, nacido en Villagarcía de la Torre (Badajoz), procedía de una humilde familia extremeña. Parece que sus padres eran labradores, hecho que sin embargo no fue óbice para que el joven Silíceo recibiera su primera instrucción en Llerena. Sus estudios universitarios los inició en Valencia para después en 1507 marchar a París, cuyas aulas frecuentó primero como estudiante y luego como catedrático de artes.

A partir de su llegada a París y hasta su muerte, la existencia de Silíceo se desarrollará en el ámbito de las élites culturales (las universidades de París y Salamanca) y la cercanía a la Corte (como preceptor de Felipe II y arzobispo de Toledo después), mundos, casi a modo de escenarios teatrales, especialmente la Corte, regidos por determinados códigos donde instrumento indispensable eran la heráldica y emblemática. Ambas experimentarán en el Renacimiento un gran desarrollo y ganarán en protagonismo y complejidad. Baste recordar como ejemplos el palacio del marqués de la Conquista de Trujillo o la iglesia de la Magdalena en Valladolid para comprender la importancia concedida a los blasones en la sociedad renacentista española.

Sin embargo, dentro de este contexto que acabamos de esbozar, Silíceo procedía de familia humilde y carecía de cualquier tipo de emblema heráldico que representase su linaje familiar, por lo que, llegado el momento de asumir un papel en el teatro cortesano, se vio en la necesidad de crear su propia imagen, de codificar su persona y personalidad de manera plástica en un emblema que le identificase. El primer intento se materializó en la portada de su obra *Ars arithmetica*, tratado sobre matemáticas que publica en París en 1514 (FIGURA 1)⁵. En ella aparece, enmarcada, la empresa de Silíceo: en campo de plata una primera línea con las iniciales mayúsculas en caracteres góticos J.M y una segunda línea con la letra S. El timbre se compone de un yelmo de cuya parte superior surgen los lambrequines y un gallo. El emblema es completado por sendas divisas latinas situadas encima y debajo del escudo, la inferior adornada con una mano y un compás en su parte central: *A menta abstine* y *Teneo mensura*, cuya traducción es la siguiente: *Absténete de la menta* y *Me mantengo en la medida*⁶.

5. Existe una edición bilingüe de este tratado publicada en 1996 por la Universidad de Extremadura a cargo de Eustaquio Sánchez Salor.

6. Cirilo FLÓREZ MIGUEL relaciona la frase «Me mantengo en la medida» con el pitagorismo, al que se adscribe precisamente la obra de Silíceo *Ars arithmetica* (FLÓREZ MIGUEL, Cirilo: «El ambiente cultural de la Salamanca del Renacimiento en torno a la figura de Juan Martínez Silíceo», en VVAA: *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*. Cuenca, 2004, pp. 111-142). En cuanto al imperativo «Absténete de la menta», desconocemos el significado de la primera frase, «Absténete de la menta». Tal vez tenía esta planta algún tipo de propiedad considerada negativa. Según la mitología griega Mente o Menta era una ninfa que habitaba el mundo subterráneo y era amante de Hades, por lo que fue golpeada por Perséfone hasta convertirla en una planta (GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 2004, p. 352).

Como podemos observar, Silíceo ha optado por incluir sólo sus tres iniciales (la S ya indica la latinización de su segundo apellido, del Guijo o Guijarro)⁷ y como elemento sobre el yelmo un gallo, animal generalmente relacionado en heráldica con el valor y la tenacidad en la lucha⁸.

Desconocemos si esta primera empresa fue empleada por Silíceo en alguna otra parte durante sus años parisinos⁹ o incluso salmantinos, pues el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España de su obra lógico-matemática *Siliceus In eius primam Alfonseam sectionē in qua primaria dyalectices elemēta comperiuntur argutissime disputata*, publicada en 1517 ya en Salamanca, o bien ha perdido la portada donde figuraría su emblema o su portada se reduce a la primera página de dicho ejemplar, donde aparece simplemente el título de la obra. Del mismo modo, tampoco se recoge en la portada de la obra impresa en la ciudad del Tormes en 1530 *Logica brevis*: el frontispicio que incluye las escenas de los *Desposorios* y la *Coronación de la Virgen*.

Todo esto parece corroborar lo que el mismo Silíceo indica en uno de sus textos, como veremos a continuación: que su empresa definitiva habría sido creada con motivo de su nombramiento como arzobispo y no por ninguno de sus nombramientos previos como preceptor del príncipe Felipe u obispo de Cartagena¹⁰. Efectivamente, nosotros la hemos documentado por primera vez en dos textos del año 1546, precisamente la fecha en la que es nombrado arzobispo. Por un lado, en la *Oración en alabança: llamada en griego Panegyris* de Blasco de Garay¹¹, y por otro en el *Itinerarium Adriani sexti ab Hispania*¹² de Blas de Ortiz, ambas obras dedicadas al arzobispo y ostentando su escudo en la portada.

Es el propio Silíceo quien describe el emblema en su obra de 1550 *De divino nomine Iesu*:

Comoquiera que Nos no recibimos de nuestros passados ningunas armas de la nobleza mundana, determinamos, quando llegamos a la grandeza de la dignidad de Prelado, tomar por armas aquellas que diole el Padre Eterno a su Hijo, Iesu Christo, de quien todos los hombres somos hijos, que es el nombre de IESUS, esculpido en un pedernal

7. Silíceo latinizó su segundo apellido durante su estancia en París, convirtiéndolo en Siliceus. Al regresar a España, en lugar de retornar a su apellido primigenio, procedió a castellanizar la palabra latina, dando como resultado «Silíceo».

8. SOUTO FEIJOO, Alfredo: *Diccionario y ciencia heráldica*. Madrid, 1957, p.166. Ya en un ámbito más general, según Cirlot el gallo es alegoría de la vigilancia y la resurrección, indicando tendencia a la espiritualidad (CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1978, p. 213).

9. En 1526 Silíceo publicó en París otro texto matemático que parte de la *Ars Arithmetica*, *Arithmetica Ioannis Martini Silicej*, en cuya portada no aparece su primer escudo, sino, distribuidos en dos columnas, una serie de personajes vinculados a las cuatro Artes Liberales correspondientes al Quadrivium (Astronomía, Música, Geometría y Aritmética).

10. Ventura Leblic García deja entrever cierta duda sobre si sus armas no habrían sido ya adoptadas durante su período como obispo de Cartagena. LEBLIC GARCÍA, Ventura: «Evolución de las armas del cardenal Silíceo en el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo», *Boletín de la Sociedad Toledana de Estudios Heráldicos y Genealógicos*, 9 (1988), p. 3.

11. DE GARAY, Blasco: *Oración en alabança: llamada en griego Panegyris: juntamente con el parabien dado al illustrissimo y reuerendissimo señor don Juan Martínez Siliceo por el arçobispado de Toledo de que ha sido proveydo*. Toledo, Juan de Ayala, 1546.

12. *Itinerarium Adriani sexti ab Hispania; vnde sumus acersi tus fuit potifex*, Toledo, Juan de Ayala, 1546.

que despide de sí llamas de fuego, y por orla ocho eslavones con la letra, Eximunt tangencia ignem¹³,

que traduce él mismo por «eslabón me es toda cosa».

Efectivamente, tal como lo describe Silíceo, el escudo (FIGURA 2) se compone del trigrama IHS sobre un pedernal que despide llamas de fuego, estando rodeado este pedernal por ocho eslabones. Todo ello aparece superpuesto sobre cueros recortados y el timbre se compone del capelo con dieciocho borlas¹⁴ y una cruz procesional de obispo. Las armas, así, serían, como las define Leblic, parlantes, pues el pedernal alude a su segundo apellido¹⁵.

Numerosos han sido los autores que, al describir el emblema, han hecho una interpretación de él, coincidiendo la mayoría de ellos en la relación entre el pedernal y su fuego con la caridad constante y sin medida de Silíceo¹⁶. Así, el citado Blasco de Garay, alabando la elección heráldica del arzobispo, comenta:

desechando de vuestros escudos los ossos, leones, serpientes, canes, lobos, águilas, palomas: gruas, arbores, fuentes, mares, estrellas y otros devaneos de este genero de ninguna o pequeña significacion. Haziendo esculpir y pintar enellos solamente un pedernal cercado de sus centellas: que representasse la caridad que dias y noches contemplavades: como declara el mote que conella juntastes: que dize. Todo me es eslavon. Conviene a saber: por cualquier cosa, por qualquier ocasión y por qualquier causa, por muy pequeña que sea, saco materia de caridad¹⁷.

Ya configurada la representación plástica abstracta y conceptual del arzobispo (en oposición al retrato), ésta puede aparecer y aparecerá en toda obra arquitectónica, pictórica, escultórica o literaria vinculada a su persona. Así, su escudo campea en las rejas de la Catedral de Toledo, en el exterior de los Colegios de Infantes y Doncellas Nobles, en el retablo de la sinagoga de Santa María la Blanca y en las portadas de libros que patrocinó o que le fueron dedicados, tales como el *Missale secundum ordinem primatis ecclesiae toletanae* (Toledo, 1550) o los *Commentaria in Genesim* de Antonio Honcala (Alcalá, 1555).

13. *Ioannis Martinii Silicei Archiepiscopi Toletani de diuino nomine Iesus, per nomē tetragrammaton significato liber vnus: cui accessere in orationem dominica salutationem[ue] Angelicam, Expositiones duae ab eodem autore nunc primum typis excusase.* Toledo, Juan de Ayala, 1550, f. 42. La traducción que hemos tomado es la que reproduce GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes.* Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645, p.332.

14. El capelo debería constar en realidad de veinte borlas en lugar de dieciocho.

15. LEBLIC GARCÍA, Ventura: *op. cit.*, p. 2.

16. DE PISA, Francisco: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandezas y cosas memorables que en ella han acontecido.* Toledo, Pedro Rodríguez, 1605, en el folio 261 r y v explica su significado partiendo de las palabras del propio Silíceo. Recuérdese también uno de los poemas de Sebastián de Horozco, incluido en su *Cancionero* (Sevilla, 1874, p. 82 y ss.): *El eslabón con que llama / la lumbre nuestro pastor, / del pedernal saca llama / que las entrañas inflama / a sus ovejas de amor; / y con el mismo eslabon / si el ganado está sediento, / de la piedra como Aaron / saca de agua un borbollon.* Para una interpretación moderna, véase FLÓREZ MIGUEL, Cirilo: *op. cit.*, pp. 139–142.

17. DE GARAY, Blasco: *op. cit.* (el libro está sin foliar o paginar). Añade además que «estas digo que son verdaderamente vuestras divinas imagines bivas y no mortales que os han de conservar fresco y sin corrupción de vuestro nombre por todos los siglos con celestial y terrenal gloria».

No deja de resultar llamativo, o al menos curioso, que Silíceo escogiera como elemento principal de su empresa el trigramma latino del nombre de Cristo que, en fechas muy similares, por no decir casi coincidentes, estaba siendo convertido también por Ignacio de Loyola en emblema personal, primero, y de su Compañía de Jesús después¹⁸, orden contra la que el arzobispo toledano mostró especial aversión¹⁹.

En cuanto al significado individual de esas tres letras, IHS, como el lector sabe, existen numerosas interpretaciones²⁰. Desde la identificación con la divisa del lábaro de Constantino (*in hoc signo [vinces]*) hasta la lectura de la frase *Jesus hominum Salvator*. Los jesuitas, por su parte, leen el trigramma como un acrónimo de *Jesum habemus Socium* («Tenemos a Jesús como aliado»). Silíceo, como no podía ser de otro modo, propone asimismo su lectura personal en su obra *De divino nomine Iesu*. Según él, el trigramma IHS contendría la H porque ésta equivale a la E en griego (en IESUS/IHS(U)S) y porque además esta letra, la H, serviría al cristiano de recordatorio del tetragrammaton del nombre de Dios, IHVH. Así, en resumen y dejando otros argumentos aparte, para Silíceo IHS es abreviatura de IESUS, IHVH y CHRISTI²¹.

2. LOS RETRATOS DE SILÍCEO

Frente a las numerosas fuentes literarias que, de manera más o menos fidedigna, se hacen eco de su vida e intentan presentar un retrato espiritual del personaje, pocos son los testimonios plásticos de la apariencia de Silíceo²². La primera noticia que hemos localizado en alusión a un retrato del arzobispo la encontramos en Italia, en un texto del humanista italiano Paolo Giovio (1483–1552). Se trata concretamente de *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi*, publicado en su versión latina en Venecia en 1546 y en su traducción italiana en Florencia en 1551²³.

18. La orden de los jesuitas fue aprobada como tal en 1540 por el papa Paulo III.

19. Ya siendo arzobispo de Toledo, Silíceo llegó a promulgar varios edictos de persecución contra los jesuitas, que fueron revocados en 1552. Recuérdese que la orden de san Ignacio de Loyola aceptaba conversos entre sus filas. En relación a los problemas del arzobispo con los jesuitas, consúltese IANUZZI, Isabella: «Mentalidad inquisitorial y jesuitas: el enfrentamiento entre Silíceo y la Compañía de Jesús», *Cuadernos de Historia Moderna*, 24 (2000), pp. 11–31.

20. Ciertamente, el trigramma latino del nombre de Jesús no apareció en el siglo XVI, sino que ya estaba presente en el cristianismo primitivo y acabó desplazando el monograma griego formado por las letras χ y ρ. Será con Bernardino de Siena, en el siglo XIV, cuando alcance gran popularidad: el santo predicaba ante las multitudes portando una tabla con el trigramma IHS envuelto en llamas. Recuérdese también la historia de san Ignacio de Antioquía, quien, según la tradición, fue martirizado en tiempos de Trajano siendo arrojado *ad bestias* y en cuyo corazón, habiéndosele abierto el pecho una vez muerto, se encontraron las letras del nombre de Jesús (IHS) escritas en oro. (Véanse para más detalle DE LA VORÁGINE, Santiago: *Leyenda dorada*, vol. 1. Madrid, 1984, pp. 154–156 y RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, volumen 4. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 100–101).

21. Sin embargo, más bien parece que el trigramma IHS está formado por las tres primeras letras del nombre de Jesús, tal como se escribió durante mucho tiempo (Jhesus). Además de los artículos ya mencionados, recomendamos la lectura, en relación con el trigramma, del siguiente artículo: QUERO, Fabrice: «Les emprunts du De Divino nomine Iesu per nomen tetragrammaton significato (1550)», en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis: *Hommage à André Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII au XVII siècles)*. Toulouse, 2011, pp. 399–414.

22. Véase, en relación a las fuentes literarias que hablan de Silíceo, el completo artículo de López Vela en torno a textos de Baltasar Porreño y Francisco de Pisa, LÓPEZ VELA, Roberto: «Matemático y Cardenal: Silíceo espejo de prelados en la historiografía del siglo XVII», en MARTÍNEZ MILLÁN, José, RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel & VERSTEEGEN, Gijts (coords.): *La Corte en Europa. Política y Religión*, vol. II., Madrid, 2012, pp. 1283–1327.

23. Para conocer con más detalle este proyecto, véase el artículo de SUÁREZ QUEVEDO, Diego: «Los *Huomini*

Estas *iscrittioni* no eran sino las cartelas que iban a acompañar los retratos de la galería de hombres ilustres en letras que Giovio quería crear en su casa de Como, tarea por la que ya desde 1521 había mostrado interés.

Entre esos hombres ilustres se encontraba Silíceo, del que Giovio comenta:

Ho poi inteso che va molto appresso lui [Juan Ginés de Sepúlveda] Martino Siliceo Vescouo di Carthagine; il quale insegnando santamente, e con molta diligenza a Philippo figliuolo dell'Imperadore, co suoi lodeuolissimi costumi, con le bueno lettere, con l'alto ingegno, e con la pura sua facondia lo rende un'ottimo Prencipe, e l'enuia a conseguire l'ornamento dell'inuitto padre con la felicità del Regno²⁴.

Por tanto, a Italia llegaba la fama de Silíceo, todavía obispo de Cartagena (recuérdese que el texto, en su primera versión, data de 1546 y Silíceo fue precisamente nombrado arzobispo en ese año), en su condición de preceptor del joven Felipe. El italiano indica a continuación que espera un retrato del prelado que le ha de entregar en Roma el cardenal Francisco de Mendoza, marqués de Cañete. Desconocemos si realmente Giovio llegó a tener alguna vez un retrato de Silíceo para su galería de hombres ilustres. En cualquier caso, el hecho de que este insigne humanista le incluya entre sus *uomini famosi* debe considerarse consecuencia no sólo de la condición de diplomático de Giovio, que le llevó a frecuentar numerosas cortes europeas, sino también de la trascendencia de la obra matemática de Silíceo, que sin duda gozó de gran difusión.

De regreso a España, el primer retrato del que tenemos constancia documental en cuanto a autor y fecha data de un momento tan tardío como 1547: se trata de la efigie realizada para la galería de retratos de la Sala Capitular de Toledo. Es Isabel Mateo Gómez quien anota el dato de que enero de ese año se pagaron a Comontes 6.375 maravedís por la realización de un retrato del arzobispo y por restaurar el de Fonseca²⁵. Ignoramos a qué retrato se refiere y no tenemos constancia de su actual existencia; en cualquier caso no puede tratarse del que actualmente se encuentra en la Sala Capitular, fechado en 1557, y del que hablaremos a continuación.

El retrato de Silíceo que actualmente puede verse en la Sala fue realizado por Francisco de Comontes, hijo y sobrino de pintores que trabajaron con Juan de Borgoña y que debió de nacer en los primeros años del siglo XVI, falleciendo en 1565 y ostentando el título de pintor de la Catedral desde 1547²⁶. El artista, que en 1545 ya

Famosi de Paolo Giovio. Alberti en el primer Museo», *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 87–123. Se incluye al final del artículo un apéndice con la transcripción de algunos fragmentos de *Le iscrittioni*...

24. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: *op. cit.*, pp. 121–122.

25. ZARCO DEL VALLE, Manuel: *Datos documentales para la Historia del Arte Español*. Volumen II, Madrid, 1916, p. 60. Citado en MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, 2003, p. 147.

26. MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia: *op. cit.*, p. 152 y ss. Para conocer la actividad pictórica de Comontes véase: FIZ FUERTES, Irune: «Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), pp. 283–287; MATEO GÓMEZ, Isabel: *El retablo de Santa Ana y San Miguel, de Francisco de Comontes del Museo de Santa Cruz, Toledo*. Toledo, 1997 o MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia: *op. cit.*, pp. 146–168.

había realizado el de Tavera, cobró el 31 de diciembre de 1557 2.250 maravedís por el retrato del cardenal arzobispo de Toledo Silíceo²⁷.

Este retrato de 1557 (FIGURA 3) presenta al prelado de medio cuerpo y perfil tres cuartos, recortada su figura sobre un fondo neutro. En la parte inferior se encuentra una cartela con el nombre del representado: JOĀNES MARTINEZ SILICEO. CARDI(NALI)S y en la esquina superior derecha su escudo personal. En la parte superior se lee: OBIT 31 MAII 1557. Tal como indica la inscripción, aparece con el capelo cardenalicio, que apoya en alguna superficie no visible, el báculo y la mitra. Aparece vestido con la sotana roja propia de los cardenales y una capa pluvial con decoraciones de tipo vegetal que es cerrada por un broche con el trigramma de Cristo envuelto por un círculo de llamas.

Según hemos indicado, Silíceo aparece representado e identificado como Cardenal, dignidad que no se le concede hasta 1556 y que por tanto hace imposible que el retrato de la Sala Capitular sea el desconocido de 1547 cuyo pago se conserva en los Libros de Fábrica. Además, si el argumento iconográfico no bastase, en las cuentas de 1557 se especifica que se le paga a Comontes por un retrato del cardenal arzobispo, mientras que en 1547 sólo se trataba del arzobispo Silíceo²⁸. Como solución conciliadora, la obra de 1547 habría estado inicialmente en la Sala Capitular, como se indica en el libro de obra y fábrica, para luego, al convertirse Silíceo en cardenal, ser sustituido por la que hoy día puede verse.

De este mismo retrato se conserva una copia (FIGURA 4)²⁹ en la Capilla del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, fundación educativa y de caridad establecida por Silíceo en 1551 que, además de colegio para jóvenes, fue el lugar escogido por el prelado para su enterramiento³⁰. Concretamente, el retrato, un óleo sobre lienzo, se encuentra hoy día situado en el lado del evangelio sobre la puerta de acceso a la capilla³¹. El arzobispo aparece como cardenal, en una composición idéntica a la versión de Comontes de 1557, con la salvedad de que Silíceo lleva en el dedo índice de su mano un y no aparece su escudo en el ángulo superior derecho. Asimismo, la capa pluvial está decorada con escenas en lugar de sólo motivos vegetales, como ocurría en la Sala Capitular (una de esas escenas es los *Desposorios de la Virgen*) y en el broche no aparece el trigramma.

27. *Idem*, p. 150. Mateo Gómez no indica la fuente documental de donde extrae este dato. Nosotros hemos consultado los Libros de Obra y Fábrica de 1556 y 1557 y no aparece reflejado ningún pago por este retrato, por lo que suponemos que la referencia se encuentra en otro documento que desconocemos.

28. Sin embargo, Isabel MATEO GÓMEZ (*op. cit.*, p. 154) identifica el retrato de la Sala Capitular con el de 1547, sin caer en este detalle cronológico e iconográfico.

29. La imagen se encuentra reproducida en: <http://www.aviosoleado.org/Archivo/Imagenes/casiano/Pintura/Retrato%20de%20la%20coleccion%20Borb%C3%B3n%20Borb%C3%B3n-Lorenzana/ca.asp>, [consulta 14/9/11].

30. Este retrato viene referido en el *Inventario artístico de Toledo capital*, tomo I, Madrid, 1983, pp. 385-386 como «retrato del cardenal Silíceo, con un marco de madera oscura-principios del siglo XVII»

31. Este retrato fue fotografiado por el toledano Casiano Alguacil (1832-1914) e incluido en una serie de fotografías denominada Colección Borbón-Lorenzana, que actualmente se conserva en el Archivo Municipal de Toledo y que ha sido digitalizada y puede verse en <http://www.ayto-toledo.org/archivo/imagenes/fotos/casiano/Pintura/Retrato%20de%20la%20coleccion%20Borb%C3%B3n%20Borb%C3%B3n-Lorenzana/ca.asp> [consulta 3/11/13]. Consideramos que esta denominación de Colección Borbón-Lorenzana aplicada a estas fotografías es errónea pues no todas se corresponden con los lienzos que sí forman esa colección y están actualmente expuestos en el Alcázar de Toledo.

El cardenal Lorenzana, en el último tercio del siglo XVIII, creó la llamada Biblioteca Pública Arzobispal, cuyos fondos, unidos después a los procedentes de la biblioteca particular del padre del cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga, conforman la hoy denominada colección Borbón-Lorenzana. Este prelado, para decorar su biblioteca, escogió los retratos en pintura de 86 arzobispos y literatos toledanos, entre ellos Silíceo³². Parece que, según se deduce de los pagos, las efigies de los arzobispos corrieron a cargo de Dionisio Santiago Palomares³³, hijo del insigne paleógrafo y diplomático Francisco de Santiago Palomares. Actualmente, algunos de estos retratos se encuentran expuestos a lo largo de la octava planta de la galería oeste del Alcázar toledano (hoy convertido, además de en museo, en biblioteca).

El retrato de Silíceo (FIGURA 5), un óleo sobre lienzo, sin duda parte una vez más del retrato de Comontes en la Sala Capitular, introduciendo como principal variante el cambio de vestiduras: Silíceo es representado como cardenal y se le ha despojado de la mitra arzobispal y el báculo, así como de la capa pluvial: sólo porta las ropas y el birrete cardenalicios y, sobre el pecho, una cruz, recordando en composición y vestimenta al retrato que realizara Alonso Sánchez Coello (c.1531–1588) de Diego de Covarrubias y Leiva en 1574, hoy conservado en el Museo del Greco de Toledo y que luego copiaría el propio artista cretense³⁴. En el antepecho aparece la siguiente inscripción: IOANNES M(A)R(TINE)Z SILICEUS S(ANCTÆ) R(OMANÆ) E(CCLESIÆ) CARDINALIS ARCHIEP(ISCOPUS) TOLETANUS. Como la gran mayoría de retratos de esta serie, carece de calidad, a lo que hay que sumar posibles repintes a lo largo del tiempo.

Ya de comienzos del siglo XVII debe de datar otro retrato del prelado (FIGURA 6), un óleo sobre lienzo, actualmente conservado en el Colegio de Doncellas Nobles. En esta ocasión, Silíceo aparece de cuerpo entero, de pie, vistiendo las ropas de cardenal en una sobria estancia, apoyando su mano derecha sobre un libro y una mesa donde se encuentran tintero y pluma, tal vez en alusión a su actividad literaria. La mano izquierda, cuyo índice porta un anillo, sostiene un guante. La composición se cierra en la parte superior izquierda con un cortinaje rojo, recogido, probablemente en referencia a su cercanía con la Corte y su vinculación al poder; en la esquina superior derecha se encuentra su escudo con el capelo y la cruz procesional como timbre. Ciertamente, el pintor se ha tomado ciertas libertades representando el escudo, pues no ha respetado la iconografía habitual y por tanto la simbología implícita³⁵: el pedernal se ha convertido en un óvalo y las llamas en un fuego que arde bajo el trigramma IHS, pero no alrededor de él. El número de eslabones, además, se ha reducido de ocho a seis.

32. Otros de los retratados eran san Ildefonso, Alfonso X, Cisneros, Garcilaso de la Vega, Sebastián de Covarrubias y Francisco de Pisa. La lista completa puede consultarse en GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel: «La Biblioteca Arzobispal de Toledo y su transformación en Biblioteca Provincial», *Anales Toledanos*, XI (1976), p. 82. Todos estos retratos, junto al de Silíceo, se encuentran actualmente expuestos en el Alcázar de Toledo.

33. *Idem*, p. 81, nota 12. Concretamente, los pagos están fechados en enero y junio de 1775. Para conocer la personalidad de Dionisio de Santiago Palomares recomendamos el artículo de SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón: «Luces y letras en el Toledo ilustrado. Dionisio de Santiago Palomares», en VVAA: *Lo uno y lo múltiple: homenaje a Félix del Valle y Díaz*. Toledo, 2009, pp. 203–244.

34. Número de inventario: CE00041 (Sánchez Coello) y CE00016 (Greco).

35. Para un comentario más detallado de estas variantes del escudo de Silíceo a lo largo del tiempo puede consultarse el artículo de Leblic García de 1988 ya citado anteriormente en la nota 9.

Mientras que en el caso de papas es sumamente infrecuente su representación de pie y no sedentes, como viene siendo habitual desde comienzos del siglo xvi (recuérdese el *retrato de Julio II* por Rafael, al que puede casi considerarse el modelo de la iconografía de miembros del estamento eclesiástico), los cardenales y arzobispos gozan de más libertad en su modalidad de retrato, existiendo numerosos ejemplos de prelados que son inmortalizados de pie de manera muy similar a Silíceo. Baste recordar, como ejemplo, algunos de los retratos de colegiales de san Bartolomé, pertenecientes a la colección de la Universidad de Salamanca, o los debidos a Antonio de Mora y Barahona ya a finales del siglo xvii³⁶.

Este tipo de composición entronca con los retratos de corte de reyes de la casa de Austria y nobles, cuyas características estableció Antonio Moro a mediados de siglo y siguieron sucesivamente Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz junto a sus seguidores (destacando Rodrigo de Villandrando) y Velázquez entre otros³⁷. Concretamente, vienen a la memoria de manera inmediata aquellas representaciones de Felipe IV por Velázquez en las que el monarca apoya la mano en el bufete y con la otra sostiene un pliego de papel.

Estilísticamente, se trata de nuevo de una obra de escasa calidad, en la que a las evidentes carencias técnicas del pintor (perspectiva de la mesa y de la estancia mal resuelta, problemas con las proporciones anatómicas) se suma el hecho de partir de un modelo preexistente, puesto que el retratado ya había fallecido, motivo por el que el artista debe partir del retrato de Comontes de la Sala Capitular o de alguna de sus copias.

Iconografía muy diferente presenta un retrato que encabeza la biografía de Silíceo (FIGURA 7)³⁸ perteneciente a la segunda edición de 1766 de la *Vida del Ilustrísimo don Diego de Anaya Maldonado* de Francisco Ruiz de Vergara y Álava, con adiciones de José de Rojas y Contreras, Marqués de Alventos, y que fue publicada en esta nueva versión bajo el título de *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé*³⁹. El prelado aparece con las ropas de cardenal, de busto y perfil izquierdo, barbado y con una pronunciada nariz aguileña. En torno al tondo aparece la inscripción EL EMINENTISSIMO SER(ENISSIMO) D(ON) JUAN MARTÍNEZ SILIZEO (SIC) CARDE(NA) L DE LA S(ANTA) Y(GLESIA) (DE) R(OMA) ARZOVI(SP)O DE TOLEDO. Resulta evidente que el dibujante y el grabador no conocían el retrato de Comontes en la Catedral ni ninguna de sus copias, de ahí los rasgos, totalmente fantásticos, del retratado.

36. Estos retratos están recogidos en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón & AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo: *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002, pp. 84–85.

37. En relación al retrato de corte y su evolución recomendamos, entre la numerosa bibliografía existente: PORTÚS PÉREZ, Javier: «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias», en *El linaje del emperador* (catálogo de exposición) [Iglesia de la Preciosa Sangre. Centro de Exposiciones San Jorge, Cáceres. 24 de octubre de 2000 a 7 de enero de 2001]. Cáceres, 2000, pp. 17–40; o *El retrato español: del Greco a Picasso* (catálogo de exposición) [Museo Nacional del Prado, Madrid. Del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005]. Madrid, 2004.

38. El retrato es reproducido en RUPÉREZ ALMAJANO, M.^a Nieves: *El Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya*. Salamanca, 2003, p. 21. Agradecemos a esta profesora de la Universidad de Salamanca que nos indicase la procedencia del grabado.

39. El texto fue publicado en Madrid, en la imprenta de Andrés Ortega y dedicado a Carlos III. La biografía de Silíceo ocupa las páginas 281 a 292 de la Primera Parte. Silíceo, como antiguo colegial de San Bartolomé, tiene más que justificada su presencia en esa obra.

Sin embargo, José de Rojas indica en la carta dirigida al rector y los colegiales del Colegio Viejo de San Bartolomé, que incluye al inicio del tomo primero de la Segunda Parte, que tanto el retrato de Silíceo como el resto de efigies de colegiales «van sacadas por los mejores Maestros de esta Corte, y en quanto ha sido posible, parecidas a los retratos que Vuestra Ilustrísima conserva en su librería, y capilla, que para este efecto mandó remitirme»⁴⁰.

El último retrato que hemos localizado forma parte de la serie de biografías *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas* (FIGURA 8), publicada en Madrid en 1791. La imagen de Silíceo es en esta ocasión también un grabado, dibujado por J. Mata y llevado a la plancha por Manuel Alegre (1768–1815), que presenta al prelado de medio cuerpo y tres cuartos sentado ante una mesa en ademán de escribir, con papel, pluma y tintero y vistiendo las ropas cardenalcias. El artista nos presenta a un Silíceo de rasgos y expresión menos severas que en la versión de Comontes. La imagen se completa con la siguiente inscripción: *D. Juan Martínez Silíceo. Extremeño. Obispo de Cartagena. Arzobispo de Toledo y Cardenal. Fue Maestro de Felipe II. Murió en 1557.*

3. EL MILAGRO DEL POZO

Del mismo modo que Silíceo carecía de armas y hubo de crearlas, la ausencia de «gestas» familiares probablemente le movió a elaborarlas y a sus panegiristas a transmitir las e incluso engrosarlas. Así, a través de nuestro estudio de las fuentes literarias hemos comprobado cómo se repiten, de manera más o menos uniforme, una serie de hechos vinculados al devenir personal de Silíceo, hechos que incluyen desde apariciones de la Virgen a ayudas providenciales de diversos personajes que vaticinaron al joven Silíceo el próspero futuro y los altos designios que le aguardaban⁴¹.

Sin embargo, de todas esas anécdotas de su vida que hemos ido identificando a lo largo de nuestra lectura de las fuentes literarias, sólo una tendrá trascendencia artística. Se trata del milagro del pozo, el milagro según el cual un pequeño Silíceo (la edad varía según la fuente entre dos años y medio o siete) cayó a un pozo del que

40. ROJAS Y CONTRERAS, José de: *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé*. Madrid, 1768, sin foliar. Ignoramos cuál puede ser la colección de retratos aludida. Otro detalle que resulta muy revelador de la estima en la que se tenía a Silíceo en Salamanca aún en el siglo XVIII lo constituye una silla de cadera que forma parte de la antigua sillería de la Rectoral del Colegio Mayor de San Bartolomé que fue realizada en Manila y regalada por un antiguo colegial en la segunda mitad del siglo XVIII. En ella, aparece san Juan de Sahagún rodeado de una serie de personajes, todos ellos antiguos colegiales. Entre esos personajes se encuentra Silíceo, véase NIETO GONZÁLEZ, José Ramón & AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo: *Inventario artístico de Bienes Muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002, pp. 258–259; RUIPÉREZ ALMAJANO, María Nieves: «La Universidad y los colegios seculares» en *Loci et imagines. Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (catálogo de exposición) [Patio de Escuelas Menores, Cielo de Salamanca y Hospedería Fonseca. Del 3 de julio al 15 de diciembre de 2013]. Salamanca, 2013, pp. 213–214.

41. El motivo de los orígenes humildes de Silíceo será una constante en todos los autores que aborden la biografía del arzobispo. En cuanto a las apariciones, hemos localizado hasta tres relatos: el milagro del pozo, la aparición de la Virgen de la Vega a Silíceo y la de las ánimas del Purgatorio. En todos los casos, Silíceo recibe el mensaje de que será nombrado Arzobispo de Toledo. El lector interesado en este tema puede leer al cronista CASTEJÓN Y FONSECA, Diego: *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo, su origen, sus medras, sus progresos*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, pp. 998–999.

fue sacado inconsciente para despertar después en una iglesia y contar cómo la Virgen se le había aparecido mientras permanecía en las profundidades del pozo⁴². El propio Silíceo llegó a relatar este hecho de la siguiente manera: «En tiempo de mi niñez, habiendo yo caído a un pozo lleno de agua, el día de santa Catalina, mártir, en el cual pozo esta señora me tuvo por más de seis horas en su regazo y sacado de él por muchas horas me tuvieron por muerto y puesto en su altar, donde su figura está pintada en un retablo, que se dice santa María de Araceli, fue resucitado»⁴³.

Fue Juan Correa de Vivar (c.1510–1566) el responsable de materializar pictóricamente este motivo por primera vez en un retablo realizado en 1552 (FIGURA 9) para la Capilla del Sagrario y conservado actualmente en la capilla de san Pedro de la Catedral de Toledo⁴⁴, retablo del que se conocen al menos otras dos versiones: una en la parroquia de san Julián, procedente del Colegio de Infantes de Toledo, y otra en el Colegio de Doncellas, de las que hablaremos más abajo. En todas ellas, con escasas variantes, se representa en el interior de un pozo a la Virgen junto a un niño que dirige su mirada hacia ella. La escena transcurre en medio de un paisaje dominado por la vegetación y algunas arquitecturas de reminiscencias clásicas que se pierden en la lejanía.

Si desconociéramos la vinculación de estas obras con la persona de Silíceo, el asunto en ellas representado podría ser relacionado (excluyendo la figura del infante) con una de las advocaciones de la Virgen derivadas del *Cantar de los Cantares* y algunas letanías, concretamente con la de «pozo de agua viva»⁴⁵. Sin embargo, sabiendo que la obra de Correa de Vivar fue realizada para la Capilla alta del Sagrario en vida de Silíceo, se antoja más que probable que el asunto representado sea el milagro del pozo protagonizado por el arzobispo en lugar de cualquier otra historia sin relación directa con el personaje⁴⁶. Por otro lado, el hecho de que se conserven

42. La leyenda es incluida por la mayoría de los autores que abordaron la vida de Silíceo: PÉREZ, Juan Bautista: *Apuntamientos para la Historia de Toledo y de señores Arzobispos con varios epitaphios por el sr. D. Juan Bautista Pérez, de 1579* [Manuscrito: BNE. Ms 1529]; DE PISA, Francisco: *op. cit.*, capítulos xxii y xxiv del libro quinto; CASTEJÓN Y FONSECA, Diego de: *op. cit.*, p. 986. GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *op. cit.*, pp. 320–334.

43. Este relato narrado por el arzobispo procede de un «Memorial de agravios del cabildo catedralicio contra su arzobispo Silíceo», fechado en noviembre de 1556 y que recoge una serie de puntos (que en el mejor de los casos adquieren tintes de reproche) sobre diversas cuestiones que los miembros del cabildo transmitieron a Silíceo. Baltasar Porreño, en su texto *Defensa del Estatuto de Limpieza que estableció en la Iglesia de Toledo el Cardenal Arzobispo don Juan Martínez Silíceo* (f. 45 y ss.) recogió las intervenciones (y quejas) del Cabildo, pero no las respuestas de Silíceo. Fue Hilario RODRÍGUEZ DE GRACIA: «Documentos para la biografía del cardenal Silíceo», *Anales Toledanos*, xviii (1984), pp. 85–179, quien reprodujo por vez primera el Memorial completo con las respuestas de Silíceo. Según Rodríguez de Gracia, el documento original se encuentra en el Archivo Diocesano de Toledo, donde nos hemos sido capaces de localizarlo. La cita de Silíceo procede de este artículo (p. 168). La obra es reproducida en el catálogo de la exposición *Juan Correa de Vivar c. 1510–1566. Maestro del Renacimiento español* (catálogo de exposición) [Museo de la Santa Cruz, Toledo, 16 de diciembre de 2010 a 10 de febrero de 2011], Toledo, 2010.

44. ZARCO DEL VALLE, Manuel: *op. cit.*, pp. 53–54. La obra fue tasada por Francisco de Comontes y Manuel Álvarez (pintura y talla, respectivamente). Para la obra completa de Correa de Vivar pueden consultarse MATEO GÓMEZ, Isabel: *Juan Correa de Vivar*. Madrid, 1983 y *Juan Correa de Vivar...*

45. *Cantar de los Cantares*, 4, 15: «¡Fuente de los jardines, ¡pozo de aguas vivas/ que fluyen del Líbano!»

46. MATEO GÓMEZ, Isabel: *op. cit.*, p. 181; en nuestra opinión de manera no totalmente argumentada, desecha la identificación del niño con Silíceo y considera que, más bien, se trata de una leyenda sobre un niño arrojado por un judío a un pozo. Fernando MARÍAS, por su parte, califica la iconografía de «dudosa» y plantea que el niño tal vez sea Jesucristo («Los artistas del Colegio de Infantes en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 193 (1976), p.95).

otras dos versiones vinculadas a las fundaciones personales de Silíceo refuerza la identificación del tema.

Si la primera versión de este asunto iconográfico fue realizada en 1552 por Juan Correa de Vivar, la segunda de ellas corresponde a Luis de Velasco (1530–1606)⁴⁷ (FIGURA 10), estando fechada en 1557 y encargándose Nicolás de Vergara (fallecido en 1574) del retablo en el que va inserta la obra⁴⁸. En esta ocasión la tabla estaba destinada a la capilla del Colegio de Infantes, siendo sólo recientemente trasladada a la toledana parroquia de san Julián.

Las variaciones respecto a la primera versión de Correa son realmente mínimas, pues la composición, los personajes y el punto de vista son exactamente los mismos. Sólo varía la ubicación de las ruinas, en la tabla de Velasco dispuestas en el lado izquierdo (en el derecho en el caso de Correa), y el ademán del niño Silíceo, aquí dirigiéndose a la Virgen en lugar de apoyar contemplativamente el brazo sobre las rodillas de María. La única diferencia importante entre ambas obras estriba en sus medidas y el formato, pues la tabla de Correa mide casi el doble de alto que la de Velasco, que es casi completamente cuadrada⁴⁹. Esta obra de Velasco y la de Correa son mencionadas por Francisco de Pisa en sus *Apuntamientos para la II parte de la Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*⁵⁰.

De la versión de Velasco se conserva una copia, tercera versión de este asunto, en el Colegio de Doncellas, idéntica en composición pero ligeramente de menor tamaño. Asimismo, el niño aparece vestido con otras ropas en lugar de una sencilla túnica como en las de Correa y Velasco.

4. LAS XILOGRAFÍAS DEL MISAL MIXTO DE 1550

El rito hispano o mozárabe puede considerarse una de las señas de identidad de la religiosidad española frente a la liturgia romana, con Toledo como principal bastión. No en vano, el cardenal Cisneros, en 1495, fundó en la catedral toledana la luego llamada Capilla Mozárabe para asegurar la pervivencia de este rito, prácticamente olvidado, ordenando publicar, además, en 1499, el *Missale mixtum almae ecclesiae*

47. Para la obra de Luis de Velasco pueden consultarse el artículo MARÍAS, Fernando: «Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI», *Archivo español de arte*, 215 (1981), pp. 319–340; y el libro MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, 2003.

48. La obra fue tasada por Correa de Vivar y Alonso de Comontes, véase MARÍAS, Fernando: *op. cit.*, p.95, una vez más, es quien aporta el documento (Archivo de la Catedral de Toledo, OF 851, f. 114). Es reproducida en GONZÁLEZ RUIZ, Ramón (dir.): *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de Historia*. Toledo, 2010, p. 352.

49. La de Correa mide 220x164 cm. y la de Velasco 168x140 cm. (*Juan Correa de Vivar...*, pp. 142–144).

50. «En él [el Colegio de Infantes] hay una capilla en honor y reverencia de Nuestra Señora la Virgen María; la cual siendo niño le libró poderosamente de un pozo en que había caído, en el cual vio a Nuestra Señora que le había tenido de su mano que no se hundiese y ahogase en el agua, que era la misma Virgen, y así está dibujado en el altar de la misma capilla, y otra semejante está en el sagrario de la santa Iglesia de Toledo» (DE PISA, Francisco: *Apuntamientos...*, p. 82). Porreño (*Documentos referentes...*, f. 49) también alude a esta obra: «*demas de haver sido en su niñez milagrosamente sacado de un pozo en que caio como se vee pintado en el retablo del altar y capilla del collegio de los infantes que el fundo en Toledo*».

toletanae, en el que se recogen tanto el rito toledano como el mozárabe, de ahí su denominación de «mixto».

Silíceo también es el responsable de la impresión de un misal mixto que data de 1550 y que lleva por título *Missale secundum ordinem primatis ecclesiae toletanae*. De este misal se conservan varios ejemplares correspondientes a ediciones diferentes, siendo el consultado por nosotros el que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, impreso en Toledo⁵¹. Lo que nos interesa de este libro, en primer lugar, es su portada (FIGURA 11), donde aparece el escudo de Silíceo enmarcado por el texto IOANNES MARTINUS SILICEUS ARCHIEPISCOPUS TOLETANUS y, en torno a él y el título de la obra, una serie de personajes, entre los que se encuentran los Evangelistas y san Jerónimo. La parte superior e inferior de la portada está rematada por sendas escenas. Arriba se representa una visión de la Gloria, con Dios Padre sedente y a su diestra Cristo arrodillado junto a un grupo de santos varones, y a la izquierda la Virgen como intercesora seguida de santas mujeres. La escena inferior se desarrolla en el interior de una iglesia y presenta la misma composición que la visión celestial: en el centro se encuentra un arzobispo, presumiblemente el propio Silíceo, acompañado de un monaguillo, arrodillado ante el altar y consagrando la Sangre y el Cuerpo de Cristo; a izquierda, el papa Julio III, junto a sus armas y su séquito; a derecha el Emperador Carlos V junto a su escudo con el águila bicéfala imperial, el orbe y una espada a sus pies y su correspondiente séquito. Debajo de la imagen aparece el verso procedente del *Salmo* 84.5: «Converte nos Deus Salutaris noster: et averte iram tuam a nobis»⁵².

Más adelante, en el folio 180, aparece otra interesante xilografía (FIGURA 12)⁵³: un personaje vestido con un sencillo hábito recibe, arrodillado, una corona de laurel de manos de una joven. Ambos están rodeados de ocho figuras femeninas y la escena se desarrolla en un paisaje dominado por una montaña rocosa de la que mana un río. De estas figuras, algunas vestidas con túnicas, otras desnudas, la mayoría aparece coronada con coronas de laurel y portando instrumentos musicales u otro tipo de objetos. Así, dado su número, nueve en total, podría pensarse inmediatamente en la identificación de las mujeres con las nueve Musas. Una de ellas, por ejemplo, porta una esfera armilar, por lo que podría relacionarse con la musa de la Astronomía Urania; varias ostentan instrumentos musicales, como violas, cítaras, laúdes o flautas, atributos generalmente asociados con las musas Erato, Euterpe, Talía y Terpsícore, entre otras. Finalmente, una de ellas sujeta un cetro, objeto en ocasiones portado por Melpómene, si bien es cierto que sus atributos más frecuentes son la máscara y la espada⁵⁴.

51. Su signatura es R/6052.

52. «¡Restáuranos, Dios salvador nuestro,/ cesa en tu irritación contra nosotros!».

53. Esta xilografía se sitúa en la parte inferior de la primera página dedicada al oficio del día del Corpus Christi. Se completa con representaciones y textos latinos procedentes de la *Vulgata* alusivos a esta festividad y la Eucaristía, como el traslado del Arca de la Alianza por David (1 Cro, 15, 25-29), san Juan Evangelista en Patmos (Jn 6, 35) o los textos de Mateo (Mt 26, 26) Marcos (Mc 14, 22) y Pablo (1 Co, 11, 23-26). Asimismo, se incluye, en el ángulo superior izquierdo una imagen que presumiblemente quiere representar la propia procesión del Corpus toledano.

54. Para un comentario más detallado de la iconografía de las Musas, consúltense AGHION, Irene, BARBILLÓN, Claire & LISSARRAGUE, François: *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, 2001, pp. 241-243;

Varios motivos nos inclinan a pensar que se trata de Silíceo, a pesar de la ausencia de distintivos que aludan a su condición de arzobispo. En primer lugar, él es el responsable de la publicación del Misal, lo que constituye motivo más que suficiente para justificar su presencia en el interior del libro. En segundo, rodean a Silíceo las identificadas por nosotros como las nueve musas, símbolo de las artes y las ciencias e indicadores de la protección y cultivo de la cultura, letras y ciencias por parte de Silíceo. Además, no sería la primera vez que se asocian al arzobispo las musas, pues en las fiestas del capelo, celebradas en 1556 en Toledo, volverán a aparecer, en la decoración del arco triunfal, tanto las musas como el Monte Parnaso y recuérdese que en algunas fuentes literarias se ensalza la erudición de Silíceo en artes y ciencias⁵⁵. Tampoco debe olvidarse que Silíceo fue Catedrático de Filosofía Natural en la Universidad de Salamanca.

Finalmente, el agua que mana de la roca podría vincularse con la fuente Castalia del Monte Parnaso, pero también, sin excluir esta identificación, con el episodio veterotestamentario de la roca de Horeb o las aguas de Meribá⁵⁶, remitiendo la piedra, de manera inevitable, al emblema y apellido de Silíceo. Recuérdese que, por ejemplo, Sebastián de Horozco, en uno de sus poemas, se dirigía a Silíceo como pastor que «si el ganado está sediento,/de la piedra como Aaron / saca de agua un borbollon, / aunque contrario elemento»⁵⁷. Y Diego de Castejón y Fonseca se expresará en idénticos términos décadas después⁵⁸.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores nos hemos acercado a algunas obras artísticas relacionadas con la figura del arzobispo Silíceo. Pendientes de incluir en este artículo han quedado, entre otros, el relieve de la portada del Colegio de Doncellas Nobles, debido a Juan Bautista Vázquez⁵⁹, la serie de xilografías que ilustran el libro

y, especialmente, ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, 2008, pp. 174–177. Como bien indica el profesor Elvira Barba, aunque en la Edad Moderna se tiende a prestar atención a la correcta correspondencia de musa con atributo, no siempre ocurre así y es frecuente que sea el artista (o el cliente) quien escoja los objetos a su conveniencia basándose en determinados modelos de su elección u otras circunstancias, de ahí que no sea posible hablar de un única iconografía unificada (ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *op. cit.*, p. 177). Incluso es probable que no porten ningún tipo de objeto identificativos. Cesare RIPA, en su *Iconología* (Roma, 1593), describe tres conjuntos diferentes de musas, con variaciones en los atributos entre ellos, lo que prueba esa ausencia de iconografía establecida y unificada durante la Edad Moderna.

55. Blasco de Garay dice al respecto: «No solamente el cerco y buelta de todas las artes liberales conoceys (como dizen) como los dedos de vuestras manos mas aun los escondrijos y primores de entrambas philosphias profundissimamente haueys penetrado» (DE GARAY, Blasco: *op. cit.*, sin foliar o paginar).

56. *Éx 17, 1–7 y Núm 20, 1–13*.

57. *Cancionero de Sebastián de Horozco...*, p. 95. Indica el autor al comienzo del poema que le habían entregado los siguientes versos latinos para que los glosase: *Ignea vis silici est, urit pia pectora flamis / si sitias veras luit quoque prebet aquas*.

58. «Y si la misteriosa peidra de Moyses, solicitada por él, dio raudales de agua sabrosa al pueblo de Dios, necessitado della assí nuestro Siliceo derramaba sus tesoros de sabiduria, i hazienda con larguissima mano a los que llegavan debaxo de su amparo» (DE CASTEJÓN Y FONSECA, Diego: *op. cit.*, p. 1046).

59. PALOMERO PÁRAMO, Jesús María: «Juan Bautista Vázquez y la portada del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49 (1983), pp. 467–473. El autor del artículo saca a la luz una serie de documentos relativos a la concepción y realización de esta portada que transcribe y comenta.

*Publica laetitia*⁶⁰ o el sepulcro de Silíceo, realizado ya a finales del siglo XIX por Ricardo Bellver (1845–1924) y conservado en la capilla de ese mismo Colegio⁶¹. Esta abundancia de obras ya investigadas, junto a otras que quizá siguen pendientes de estudio, deja patente la necesidad de un trabajo pormenorizado acerca de la relación de Silíceo con las artes que confiamos será planteado en futuras publicaciones.

60. Para el estudio pormenorizado de la iconografía de la serie de xilografías que ilustran este libro, realizado con motivo de la visita de Silíceo a Alcalá de Henares, recomendamos los artículos de MARTINEZ-BURGOS GARCIA, Palma: «*Publica laetitia*, humanismo y emblemática (La imagen ideal del arzobispo en el siglo XVI)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (2), (1988), pp. 129–140 y CORDERO DE CIRIA, Enrique: «Álvar de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 73 (1998), pp. 59–100.

61. Para más información acerca de este sepulcro puede consultarse NICOLAU CASTRO, Juan: «El sepulcro del cardenal Silíceo, obra de Ricardo Bellver», *Goya*, 259–260 (1997), pp. 407–415.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Portada de *Ars Arithmetica*.
2. Escudo de Silíceo en las Constituciones del Colegio de Infantes (<http://es.wikipedia.org>, 15/09/2011)
3. Francisco de Comontes. Retrato de Juan Martínez Silíceo, Sala Capitular de la Catedral de Toledo. http://es.wikipedia.org/Archivo:Catedral_Sil%C3%ADceo.JPG (14/9/11).
4. Anónimo. Retrato del Cardenal Silíceo. Colección fotográfica de Casiano Alguacil. <http://www.avioleado.org/Archivo/Imagenes/casiano/Pintura/Retrato%20de%20la%20colecci%C3%B3n%20Borb%C3%B3nLorenzana/ca.asp> (14/9/11).
5. Dionisio Santiago Palomares. Retrato del Cardenal Silíceo. Alcázar de Toledo. Fotografía del autor.
6. Anónimo, Retrato del cardenal Silíceo. Colegio de Doncellas Nobles, Toledo. <http://www.oronoz.com> (14/9/11).
7. Anónimo, Retrato de Silíceo. (RUPÉREZ ALMAJANO, M.N., *El Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya*, Salamanca, 2003, p. 21).
8. J. Mata y Manuel Alegre, Retrato de Juan Martínez Silíceo procedente de *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Juan_Martinez_Siliceo.jpg (14/9/11).
9. Juan Correa de Vivar, Virgen del Pozo, Capilla de san Pedro de la Catedral de Toledo (*Juan Correa de Vivar. c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español* (catálogo de exposición) [Museo de la Santa Cruz, Toledo, 16 de diciembre de 2010 a 10 de febrero de 2011], Toledo, 2010).
10. Luis de Velasco, Virgen de los Infantes o del Pozo, Iglesia de san Julián. Toledo (GONZÁLVEZ RUÍZ, R. dic), *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de Historia*, Toledo, 2010, p. 352).

BIBLIOGRAFÍA

- AGHION, Irene, BARBILLÓN, Claire & LISSARRAGUE, François: *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, 2001.
- CASTEJÓN Y FONSECA, Diego: *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo, su origen, sus medras, sus progresos*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1978.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique: «Álvar de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 73 (1998), pp. 59–100.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, 2008.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo: «El ambiente cultural de la Salamanca del Renacimiento en torno a la figura de Juan Martínez Silíceo», en VVAA: *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*. Cuenca, 2004.
- DE GARAY, Blasco: *Oración en alabança: llamada en griego Panegyris: juntamente con el parabien dado al illustrissimo y reuerendissimo señor don Juan Martínez Siliceo por el arzobispado de Toledo de que ha sido proveydo*. Toledo, Juan de Ayala, 1546.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes*. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 2004.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel: «La Biblioteca Arzobispal de Toledo y su transformación en Biblioteca Provincial», *Anales Toledanos*, XI (1976) pp. 69–110.
- JUAN CORREA DE VIVAR. C. 1510–1566. *Maestro del Renacimiento español* (Exhibition catalogue) [Museo de la Santa Cruz, Toledo, 16/12/2010 – 10/2/2011]. Toledo, 2010.
- LEBLIC GARCÍA, Ventura: «Evolución de las armas del cardenal Silíceo en el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo», *Boletín de la Sociedad Toledana de Estudios Heráldicos y Genealógicos*, 9 (1988), pp. 1–20.
- LOCI ET IMAGINES. *Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (Exhibition catalogue) [Patio de Escuelas Menores, Cielo de Salamanca and Hospedería Fonseca. 3/7 – 15/10/2013]. Salamanca, 2013.
- LÓPEZ VELA, Roberto: «Matemático y Cardenal: Silíceo espejo de prelados en la historiografía del siglo XVII», en MARTÍNEZ MILLÁN, José, RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel & VERSTEEGEN, Gijis (coords.): *La Corte en Europa. Política y Religión*. Vol. II. Madrid, 2012, pp. 1283–1327.
- MARÍAS, Fernando: «Los artistas del Colegio de Infantes en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 193 (1976), pp. 92–96.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: «*Publica laetitia*, humanismo y emblemática (La imagen ideal del arzobispo en el siglo XVI)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (2), (1988), pp. 129–140.
- MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, 2003.
- MATEO GÓMEZ, Isabel: *Juan de Borgoña*. Madrid, 2004.

- NICOLAU CASTRO, Juan: «El sepulcro del cardenal Silíceo, obra de Ricardo Bellver», *Goya*, 259-260 (1997), pp. 407-415.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón & AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo: *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús María: «Juan Bautista Vázquez y la portada del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49 (1983), pp. 467-473.
- PÉREZ, Juan Bautista: *Apuntamientos para la Historia de Toledo y de señores Arzobispos con varios epitaphios por el sr. D. Juan Bautista Pérez*, 1579. [Manuscrito: BNE, MSS/1529].
- DE PISA, FRANCISCO: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandezas y cosas memorables que en ella han acontecido*. Toledo, Pedro Rodríguez, 1605.
- PORREÑO, Baltasar: *Documentos referentes al Estatuto de la Santa Iglesia de Toledo*, 1608. [Manuscrito: BNE, MSS/13043].
- QUERO, Fabrice: «Les emprunts du *De Divino nomine Iesu per nomen tetragramaton significato* (1550)», en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis: *Hommage à André Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII au XVII siècles)*. Toulouse, 2011, pp. 399-414.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, Hilario: «Documentos para la biografía del cardenal Silíceo», *Anales Toledanos*, XVIII (1984), pp. 85-179.
- RUPÉREZ ALMAJANO, M.^a Nieves: *El Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya*. Salamanca, 2003.
- SOUTO FEIJOO, Alfredo: *Diccionario y ciencia heráldica*. Madrid, 1957.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego: «Los *Huomini Famosi* de Paolo Giovio. Alberti en el primer Museo», *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 87-123.
- DE LA VORÁGINE, Santiago: *Leyenda dorada*. Vol. I. Madrid, 1984.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel: *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, 11. Madrid, 1916.

EL IDEAL DEL *MOUSEION* REINTERPRETADO COMO COLONIA ARTÍSTICA EN LAS AFUERAS DE DARMSTADT Y HAGEN

Jesús-Pedro Lorente Lorente¹

Desde el movimiento romántico han sido muchas las comunidades y colonias de artistas establecidas en los márgenes de las grandes ciudades o incluso en núcleos rurales en plena naturaleza: para el gran público las más conocidas quizá sean las localidades francesas de Barbizon o Pont-Aven; pero quien vaya allí apenas encontrará nada que visitar, mientras que en Wopswede, su equivalente alemán, hay abundantes ornatos de arte público y hasta algunos museos². Aún más en el caso de los dos lugares aquí estudiados, gracias a la generosidad de sus mecenas, que compartieron un ideal muy presente en las élites germanas de su época, que situaba a los artistas y poetas en la cúspide de la sociedad ideal. La genealogía de este ensalzamiento utópico se remonta a la Antigüedad, perviviendo a través de la iconografía renacentista de grandes hombres de las artes o las letras retratados con coronas de laurel, encumbrados en la cima del monte Parnaso³. Pero esa mitificación cultural alcanzaría su mayor apogeo en la tratadística alemana decimonónica,

1. Coordinador del grupo de investigación consolidado *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE, e investigador principal del proyecto «Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones», financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2012-38899-C02-01). El trabajo de campo y las consultas bibliográficas en las que se basa este artículo, han sido posibilitadas por una estancia de investigación durante el verano de 2012 en la Ruhr Universität de Bochum, gracias a una ayuda para estancias de formación del Programa de Movilidad Internacional para el Personal Docente concedida por el Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Zaragoza en el marco del Programa Erasmus (jpl@unnizar.es).

2. Desbordaría los límites de este artículo hacer un repaso a la bibliografía internacional sobre las colonias de artistas a lo largo del siglo XIX y principios del XX; pero merece la pena recomendar el libro de JACOBS, Michael: *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*. Oxford, Phaidon, 1985. Sobre los ejemplos alemanes y la bibliografía en este idioma remito a WIETEK, Gerhard: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*. Munich, Verlag Thieming, 1976.

3. En la Grecia antigua el monte Parnaso era considerado sede de las musas, donde había estatuas en su honor y una escuela de poesía. En la cultura clásica occidental, el Parnaso sería la patria ideal de los poetas y, por extensión, de todos los creadores. El famoso fresco de Rafael en las estancias vaticanas los representa en un pico rocoso con fuentes y árboles; pero vivir en lo alto de una colina sin techo alguno habría sido demasiado duro, así que otros artistas imaginaron en la cima del Parnaso una residencia palacial, como la pintada por Alessandro Allori en un cuadro alegórico conservado en los Uffizi (Reproducido en FABIANSKI, Marcin: «Iconography of the architecture of ideal musaea in the fifteenth to eighteenth centuries», *Journal of the History of Collections*, 2.2 (1990), pp. 95-134 (figura 19 en p. 113). Este sueño también estaba muy presente en los tratados sobre ciudades utópicas, que a menudo situaban en lugar prominente un museo, a la vez templo sacro y educativo, consagrado a los más altos designios ciudadanos; cf. POHL, Nicole: «Passionless reformers: the museum and the city in utopia», en Giebelhausen, Michaela (ed.): *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2003, pp. 127-143.

a partir de los escritos de Schiller y Goethe, hasta Richard Wagner, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann u otras personalidades tanto del mundo intelectual como también de la política y la economía, entusiasmados por un ideal denominado en alemán *Künstlerstaat* o *Ästhetische Staat*⁴. Quizá por eso en ninguna otra nación se llegó a plantear no sólo un grandioso panteón de hombres ilustres históricos como el Walhalla, construido por encargo de Luis I de Baviera en un montículo a las afueras de Ratisbona, sino además una acrópolis especialmente consagrada al arte y los artistas contemporáneos.

Eso nada menos sería el anhelo del magnate de Hagen Karl Ernst Osthaus en sus proyectos urbanísticos de Hohenhagen, y también del Gran Duque Ernst Ludwig en la Mathildenhöhe de Darmstadt. No deja de ser curioso que los mecenas promotores de estos dos ejemplos planificados de lo que en la época se llamaba una «colonia de artistas» —en alemán *Künstlerkolonie*—, insistiesen en esa denominación, sin dar importancia al hecho de que la mayoría de los edificios residenciales construidos en ellas no fueran casas de artistas, sino mansiones para algunos potentados locales: como si unos y otros formasen allí una comunidad de *hoi olligoi*, casi una *polis* por encima y al margen de la trivial sociedad urbana. En todo caso, el apelativo *Stadtkrone* —corona de la ciudad— que se usa en la bibliografía alemana al referirse a ambos ejemplos, revela inconscientemente algunas connotaciones topográficas y geopolíticas. Ello sin obviar la querencia en la cultura centroeuropea por las montañas boscosas, que sin duda justificaba el protagonismo del arbolado como complemento a la aportación artística en el atractivo de estos *Siedlungen*, pues la identificación con los bosques siempre ha marcado la cultura alemana, particularmente desde las prédicas románticas de Wilhelm Heinrich Riehl, cuya influencia sería considerable en muchos asentamientos comunitarios, artísticos o no: incluso en la comuna naturista de Monte Verità, donde por cierto pasaron un tiempo los escritores Thomas Mann y Mircea Eliade, autores respectivamente de la novela *La montaña mágica* y de fascinantes páginas sobre el mito de la «Montaña Sagrada»⁵.

Y no es casualidad que la colina desde donde se domina el panorama de la capital de Hesse fuera el escenario ofrecido al arquitecto vienés Olbrich para hacer realidad un nuevo monte Parnaso o una versión moderna del *mouseion* clásico. Su lograda simbiosis urbana de arte y naturaleza, que en lugar de trazar anchas avenidas radiales reutilizó las serpenteantes veredas y rosaledas preexistentes, no significaba

4. Cf. RAULFF, Ulrich (ed.): *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*. Munich-Viena, Carl Hanser Verlag, 2006.

5. El escritor rumano trató sobre el simbolismo de las montañas en las religiones antiguas al comienzo de su libro más célebre: Cf. ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 1984, p. 21 (ed. orig. en francés, 1949). También es un tema muy presente en otro *best seller* más reciente sobre paisaje y antropología cultural, donde un famoso profesor de Historia del Arte ha dedicado especial atención a la identificación alemana con los bosques: Cf. SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory*. Londres, Harper Collins Publishers, 1995, pp. 100–134. Pero el admirable libro de Schama no hace ni una sola referencia a la influyente comuna nudista y vegetariana que el joven holandés Henry Oedenkoven estableció en 1900 con su pareja Ida Hofmann y otros amigos en un monte cercano a Ascona (Suiza), rebautizado por ellos «Monte Verità». Fue una meca de muchos partidarios de una vida libre de convenciones, que ha fascinado sobre todo a los germanoparlantes. Cf. SZEEMANN, Harald (ed): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Zurich, Kunsthaus-Milán, Electa, 1978.

del todo un comienzo desde cero, pues el sitio ya tenía elementos de patrimonio histórico paisajístico y arquitectónico a los que supo adaptarse, así como una carga de simbolismo político que salta a la vista de todos los que miren la amplia panorámica que se domina desde su cima.

1. LA MATHILDENHÖHE EN DARMSTADT: UNA *GESAMTKUNSTWERK* DE USO RESIDENCIAL Y PÚBLICO

Darmstadt es una ciudad de la cuenca del Rin dominada por una colina, donde estuvo en otro tiempo el palacio ducal y sus jardines: una topografía símbolo del poder abierta al acceso de los ciudadanos por el Gran Duque Luis III de Hesse y su esposa Mathilde, en honor de la cual se denominó Mathildenhöhe. En época romántica el paraje combinaba árboles y algunas casitas o pabellones; en el último tercio del siglo XIX se construyeron en la cima los depósitos de agua para el abastecimiento de la ciudad y, al lado, una pintoresca capilla ortodoxa rusa, regalo del zar Nicolás II, quien se había casado con la princesa Alejandra, hermana del Gran Duque Ernst Ludwig.

Este soberano de un régimen constitucional, donde se le suponía al margen o por encima de las tareas políticas gubernamentales, era un gran aficionado al teatro, la música y las artes, una pasión que le había inculcado su madre, la Gran Duquesa Alicia, hija de la reina Victoria de Inglaterra. También había heredado de ella el interés por las propuestas de William Morris en cuestiones arquitectónicas y de estética en general. De ahí que en 1897 encargase algunas decoraciones domésticas a los británicos Mackay Hugh Baillie Scott y Charles Robert Ashbee, miembros del *Arts & Crafts Movement*. Lo hizo asesorado por un gran promotor de la expansión de este movimiento en Alemania, que era el editor Alexander Koch, cuya empresa estaba localizada en Darmstadt y publicaba, entre otros títulos, las revistas *Innendekoration* y *Deutsche Kunst und Dekoration*. Koch puso en contacto al Gran Duque con artistas alemanes de esta tendencia, y en 1898 le entregó un *memorandum* redactado por el escritor Georg Fuchs, en el que le sugerían que crease en Darmstadt una escuela o centro de artistas del diseño. Luego ampliarían su petición, añadiendo que además hacía falta en la ciudad un centro de exposiciones, donde el público pudiera ver todos los adelantos de la última arquitectura, de la decoración de interiores, etc.

Ernst Ludwig parecía predispuesto a eso y más. En una época en que las élites alemanas estaban fascinadas por la influencia del libro *La civilización del Renacimiento en Italia*, publicado por Jacob Buckhardt en 1860, muchos consideraban que el arte era una cuestión de Estado y que un buen soberano debía brillar como mecenas de las artes. Así pues, en aquel contexto, nada tenía de extraño que, habiendo encargado anteriormente un plan urbanístico para colonizar la Mathildenhöhe con un conjunto de elegantes villas ajardinadas denominado *Villenkolonie*, el Gran Duque pasase entonces a llamarlo *Kuntlerkolonie*. Esa «colonia de artistas» debía estar encabezada por un nombre en alza, así que Ernst Ludwig contactó durante un viaje a París en 1898 con el escultor y ebanista alsaciano François Rupert Carabin, ofreciéndole casa y un generoso sueldo si se instalaba en Darmstadt. El afamado

artista francés declinó la invitación por motivos patrióticos⁶, pero sí la aceptó ese mismo año 1898 otro prometedor exponente del *art nouveau* entonces activo en París, el pintor e ilustrador alemán Hans Christiansen. Tanto Rupert Carabin como Christiansen tenían buena relación con los artistas de la Secession de Viena, otra ciudad que Ernst Ludwig conocía bien, y de allí llegó en seguida el arquitecto Joseph Maria Olbrich en 1899, al que se sumaron al mismo tiempo los otros cinco componentes iniciales: Peter Behrens, los escultores Ludwig Habich y Rudolf Bosselt, así como Paul Bürck y Patriz Huber, cuya carrera artística se decantaría respectivamente hacia la pintura y diseño textil en un caso, por la arquitectura, pintura y escultura en el otro. Con sólo 21 años, estos dos eran los más jóvenes, mientras que los más veteranos, Christiansen y Olbrich, tenían 33 y 32 años respectivamente. A todos les prometió el Gran Duque alojamiento y un salario anual durante al menos un trienio⁷. Provisionalmente fueron instalados en Prinz-Georg-Palais en Darmstadt, hasta que estuvieran listos los nuevos edificios en la Mathildenhöhe, donde Ernst Ludwig deseaba construirse una residencia con espacios de talleres para sus artistas y que ocasionalmente pudiera servir como edificio abierto al público para grandes muestras temporales.

Olbrich ya tenía experiencia en diseñar otra arquitectura expositiva, pues había cobrado fama por la *Secession-Haus* de Viena, así que es normal que el Gran Duque le encomendase a él construir esa sede central, en vista del gran entusiasmo con el que se consagró a la *Kuntlerkolonie*. En cambio Christiansen, de quien se esperaba inicialmente que hubiera actuado como referente colectivo de la nueva «colonia artística» en Darmstadt, nunca llegó a desvincularse del todo de París, adonde solía marcharse a pasar los inviernos hasta que finalmente en 1902 volvió a fijar su residencia en la capital francesa. Con todo, la casa construida para él era la más grande y hacía pareja con la de Olbrich, situadas ambas en lugar preferente, una a cada lado de la de Ernst Ludwig (FIGURA 1). De los otros, sólo Habich y Behrens decidieron que podían permitirse levantar su casa en propiedad, a pesar de que el Gran Duque les había ofrecido a todos cómodas condiciones para comprar el solar y financiar la construcción, con tal de que las ocho casas estuvieran terminadas para la exposición inaugural de 1901. Por eso, fueron sustituidos por algunos potentados de Darmstadt que se erigieron cuatro hermosas villas, pero este aparente retorno a la idea inicial de una *Villenkolonie* no pareció poner en cuestión el concepto de

6. Tras la guerra franco-prusiana, que supuso la pérdida de Alsacia y Lorena había resentimiento contra los alemanes entre muchos franceses. Rupert Carabin no sólo tendría en cuenta sus propios sentimientos patrióticos, sino también los del *establishment* social para el que trabajaba. Precisamente, acabó su carrera como director de la Escuela de Artes Decorativas de Estrasburgo. Quizá le sirviera de mérito para ello el haber rechazado la oferta del Gran Duque de Hesse.

7. Ninguno llegó a percibir los 12.000 marcos anuales que supuestamente el Gran Duque había ofrecido a Rupert Carabin (al menos ese era el salario que el artista francés afirmaba haber rechazado). El que más cobraba era Olbrich, con 4.000 marcos anuales, seguido por Behrens y Christiansen con 3.000 marcos cada uno; en una categoría intermedia estaban el sueldo de Habich, que ganaba 1.800 marcos, y el de Bossel, que ascendía a 1.200 marcos anuales; mientras que Bürck y Huber sólo cobraban 900 marcos cada uno (según KRIMMEL, Bernd: «Der Fall Olbrich», en *Joseph Maria Olbrich Architektur. Volsständiger Nachdruck der drei Originalebände von 1901–1914*. Tubinga, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, pp. 11–16; los datos de los sueldos anuales aparecen en pp. 13–14).

«colonia artística» tan apasionadamente esgrimido por Olbrich, que asumió el papel de líder de la misma.

A su ingente trabajo se debe la unidad de gusto estético que reina en la Mathildenhöhe, pues fue el arquitecto mayoritariamente escogido para diseñar esas nuevas casas, tanto por parte de los artistas como de los demás propietarios... Salvo Peter Behrens, quien no quiso someterse al dominante vienés, sino que prefirió construirse una vivienda diseñada por él mismo: atrevida decisión, porque él era simplemente pintor y decorador, pero así comenzó entonces de forma autodidacta una nueva carrera como arquitecto. Su casa fue la más barata, pues en comparación con las demás del vecindario llama la atención por su austeridad y desornamentación, prefigurando en eso al que sería su edificio más famoso, la fábrica de turbinas AEG en Berlín; pero Behrens no puede ser considerado aún un «funcionalista» por su fuerte inclinación al simbolismo, como lo demuestran las metafóricas formas de diamantes y lámparas que aparecen en su casa y en el famoso cartel que diseñó para la exposición inaugural.

De hecho fue él quien dirigió, el 15 de mayo de 1901, la esotérica ceremonia de inauguración al público, ideada por Georg Fuchs, uno de los promotores intelectuales de la colonia, quien para la ocasión concibió un escrito muy literario y una performance teatral como una parábola zaratustriana: los componentes de un «coro griego», vestidos con túnicas blancas, dialogaban con un hombre y una mujer de negro, alegóricos de la humanidad, clamando por la redención salvífica del arte, hasta que, en respuesta a sus invocaciones, salió un barbudo profeta, con un manto escarlata, y tras proclamar que ese lugar sería un templo del sacerdocio artístico marchó solemnemente hacia el Gran Duque para entregarle algo que llevaba tapado en la mano, un cristal, símbolo del trabajo alquímico de los artistas (FIGURA 2).

Apropiadamente, el escenario al aire libre donde tuvo lugar esta representación pública era la escalinata entre jardines aterrizados, heredados de la antigua rosaleda del parque romántico: un eje central entre las nuevas casas, presidido en la cima por la Ernst-Ludwig Haus, mansión donde estarían los talleres de los siete artistas, abierta para la ocasión como centro expositivo, cuya entrada había hecho decorar Olbrich con una inscripción en letras doradas, *Seine Welt zeige der Künstler die niemals war noch jemals sein wird*, frase tan enigmática como la que ornamenta la fachada de su Secession-Haus en Viena. Mucho se ha especulado sobre el significado de todo esto⁸, aunque a partir de ahí todos los historiadores de la colonia suelen centrarse en cuestiones arquitectónicas, sin revelarnos gran cosa de la sociología de esa comunidad⁹, ni prestar apenas atención al rico programa decorativo

8. La idea del artista como un ser situado por encima de la humanidad, está emparentada con el *Übermensch* de Nietzsche y con el concepto que de sí mismo tenía Richard Wagner. Se suele citar al compositor como una influencia en Olbrich por su común anhelo de amalgamar todas las artes, o *Gesamtkunstwerk*; pero parece que el arquitecto vienés leyó la parábola del artista como sacerdote, intérprete de la Belleza para la humanidad, en un texto escrito en 1898 por Hermann Bahr, del que extrajo el abstruso lema de la entrada, que podría traducirse: «El artista muestre su mundo, que nunca fue ni jamás será». BÄTSCHMANN, Oskar: *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*. Colonia, DuMont/Yale University Press, 1997, p. 160.

9. Pueden encontrarse en internet alusiones a las habladurías que corrían en Darmstadt sobre las aventuras sexuales de Ernst Ludwig con hombres y mujeres de la Mathildenhöhe, pero nada de esto se comenta en la bibliografía

que fue complementando la urbanización de la Mathildenhöhe con tantas otras facetas de «arte público».

Sin embargo, el empeño *art nouveau* por la integración de las artes es clave para entender esta colonia tal como la concibió Olbrich. Al igual que su maestro Otto Wagner, él también concedía gran importancia en sus arquitecturas a la estatuaria u otras ornamentaciones. Todavía se puede comprobar en la Ernst-Ludwig Haus con su monumental fachada sur, cuyo umbral está flanqueado por genios de la Victoria obra del escultor Rudolf Bosselt, mientras a ambos lados de la arquivolta colocó sendas estatuas colosales —aparecen ya desde los primeros dibujos preparatorios del proyecto arquitectónico— de un hombre y una mujer desnudos realizados por Ludwig Habich, representando la Fuerza y Belleza como atributos de la nueva humanidad (FIGURA 3).

Asimismo en su propia casa, Olbrich-Haus, para decorar la esquina exterior del jardín, puso el arquitecto vienés como solaz a la vista de los viandantes en Mathildenhöheweg la figura de un joven arrodillado bebiendo, igualmente realizada por el escultor Habich, quien también hizo luego en esta travesía central de la colonia otra estatua monumental¹⁰. Del mismo modo, hay decoraciones talladas en madera en un rincón de la fachada de la casita diseñada para el escultor Rudolf Bosselt, la cual fue comprada, cuando todavía estaba en construcción, por el rico fabricante de muebles Julius Glückert, así que pasó a llamarse Kleine Haus Glückert. Es decir, su pequeña casa, pues a la vez este mismo fabricante de muebles hizo construir justo al lado, sin reparar en gastos para su elaborada ornamentación, la ostentosa Große Haus Glückert, que fue utilizada por su empresa como escaparate expositivo de sus muebles y diseños de interiores. Más sencillas, pero no exentas de detalles pintorescos son otras viviendas, como la casa del escultor Ludwig Habich, que tiene reminiscencias de una villa mediterránea, o la del administrador de la colonia Wilhelm Deiters, que recuerda a un *cottage* inglés. Pero estas fueron muy dañadas durante la I Guerra Mundial, y reconstruidas luego de forma no del todo acorde al original sino según el gusto más moderno por la sobriedad ornamental.

Algunas otras casas bombardeadas durante la I Guerra Mundial nunca serían reconstruidas. Como Villa Beaulieu, del rico Georg Keller, que tenía unas rejerías de forja con intrincados motivos *art nouveau*. O sobre todo, la casa del pintor Christiansen, el primer llegado a la colonia de artistas, en la que destacaba un porche y mirador donde había una decoración pictórica floral en torno a una figura con túnica y corona de santo, que recuerda a un icono ruso. ¿Se trataba quizá de un intento de armonizar con la iglesia ortodoxa vecina, que quedaba a la vista por detrás, como colorido trasfondo? Ahora todo el efecto de conjunto se resiente por la ausencia de esta pintoresca vivienda, que era una de las principales: un vacío que

impresa, que tampoco especifica por qué Paul Bürck, Hans Christiansen y Patriz Huber abandonaron la colonia artística ya en 1902, seguidos de Peter Behrens y Rudolf Bosselt en 1903.

10. Habich tuvo gran éxito entre el público alemán con sus estatuas al aire libre, y algunas de ellas todavía adornan parques y calles de Darmstadt, su ciudad natal, incluida la colina de Mathildenhöhe, en cuya arteria central, Mathildenhöheweg, erigió en 1905 el monumento a Gottfried Schwab, un poeta y dramaturgo nacido en Darmstadt, que había fallecido en 1903. No suele ser reproducido ni comentado en la extensa bibliografía sobre la colonia artística, pero es uno de los reclamos fotográficos favoritos de los turistas que la visitan.

todavía no se ha conseguido llenar del todo¹¹. Por otro lado, sólo a través de dibujos y fotos antiguos podemos hacernos idea de otras muchas instalaciones realizadas por Olbrich y sus camaradas con carácter temporal (FIGURA 4). Como el portal de entrada de la exposición inaugural de 1901, que fue decorado por Paul Bürck con pinturas murales alegóricas; o la Spielhaus, un teatro en el que, por encargo del Gran Duque, el poeta Wilhelm Holzamer programó durante aquel verano recitales literarios; o el kiosko para la música, desde el cual la Nueva Orquesta Filarmónica de Viena amenizaba a los visitantes, que también podían disfrutar de un pabellón restaurante decorado con vidrieras diseñadas por Christiansen, y por supuesto, la Haus der Flächenkunst, un pabellón expositivo erigido frente a Ernst-Ludwig Haus, para la muestra temporal de pinturas, esculturas y artes decorativas. Todas estas arquitecturas efímeras diseñadas por Olbrich se eliminaron después de que en octubre cerrase aquel primer certamen titulado *Ein Dokument deutscher Kunst*.

A pesar de la gran cantidad de visitantes, el resultado económico fueron enormes pérdidas, así que pasaron tres años hasta que en la Mathildenhöhe se abrió al público la siguiente exposición, del 15 de julio al 10 de octubre de 1904. Este vez se intentó gastar menos, tanto en las construcciones efímeras —unos simples kioscos con función de restaurante—, como en las tres casas adosadas construidas para la ocasión, ninguna de ellas destinada a los nuevos artistas de la colonia.¹² Todo volvió a ser diseñado por Olbrich, sin renunciar a su gusto ornamental, de manera que la colina siguió poblándose de nuevas arquitecturas y otras expresiones artísticas. La llamada Casa Azul tenía una figura en mayólica obra de Daniel Greiner en un nicho de la puerta del jardín; en la Casa del Rincón había una decoración tallada rematando el tejado, por la que también se le conoció como Casa del Gablete de Madera; finalmente la Casa Gris estaba decorada con unos serafines igualmente de Greiner, quien también hizo una estatua, *Madre con niño*, colocada sobre un alto pedestal en la zona ajardinada entre la cancela y la puerta de entrada. Precisamente esta casa, la más adornada, sería la única no reconstruida tras la II Guerra Mundial: en su lugar se alza otro edificio totalmente distinto, mientras que las otras dos aún evocan sus formas originales, pero con numerosas alteraciones. Así pues, el único testimonio patrimonial fidedigno que nos queda de esta segunda exposición es un monumento en un espacio público entre Sabaisplatz y la explanada de la arboleda de plataneros: una arquitectónica fuente ornamental diseñada por Olbrich, decorada con pequeñas figuras animales de Daniel Greiner y una máscara-fuente de bronce de Ludwig Habich.

11. Para paliarlo de alguna manera, en 1959 se erigió en su lugar una fuente escultórica, obra del artista berlinés Karl Hartung, presentada en el pabellón alemán de la Exposición Universal de Bruselas el año anterior. Desde 1965 se llama Fuente Ernst-Ludwig, en honor del mecenas.

12. De la comunidad inicial sólo seguían Olbrich y Habich, pero en 1903 habían llegado tres nuevos miembros: el joyero de 23 años Paul Haustein, el pintor e ilustrador de 30 años Johann Vincenz Cissarz, y su colega Daniel Greiner, de 31 años, quien tras abandonar su vocación eclesíástica se había hecho artista, y entonces llegó a ser un destacado escultor y grabador —aunque más tarde abandonó la práctica de las artes al triunfar como político comunista. Los recién llegados se implicaron en el diseño de estas casas, pensadas para familias de clase media. Dos de estas viviendas se pusieron a la venta con éxito, mientras que la GraueHaus (Casa Gris) iba destinada al capellán de la corte, y de ahí su primer nombre, Predigerhaus (Casa del Predicador).

Cuatro años más tarde, la exposición titulada *Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst*, fue un escaparate para los artistas y artesanos de Hesse en general, ya no específicamente de la colonia artística de la Mathildenhöhe, donde tras la marcha de unos y la llegada de otros¹³, el único de los miembros fundadores era Olbrich, quien vivió entonces el momento culmen en su intervención *in situ* pero también el comienzo de su disociación. Ya no pudo encargarse él de todo, pues los arquitectos Conrad Sutter y Johan Christoph Gewin diseñaron sendas nuevas mansiones, mientras que otros cinco arquitectos de Darmstadt se repartieron con el vienes el encargo financiado por varias industrias locales de una serie de viviendas obreras —que se trasladaron después a otra parte de la ciudad. Entre tanto, reclamado por importantes encargos en otras ciudades, Olbrich se había instalado en Düsseldorf y ni siquiera regresó a la colonia para estar presente el 23 de mayo de 1908 en la inauguración de la exposición y de los nuevos inmuebles, entre los que se contaban dos importantes proyectos suyos. Por un lado la Oberhessisches Ausstellungshaus encargada por una asociación creada en 1907 para mostrar artes decorativas e industriales del norte de Hesse; aunque esta casa, en la ladera oeste de la colina, fue comprada después de la exposición del año siguiente por el fabricante de hornos Roeder, y luego convertida en vivienda de dos familias, tras lo cual aún siguieron más alteraciones de su arquitectura para adecuarla a subsiguientes usos institucionales. Por otra parte, en la cima de la colina el Ayuntamiento de Darmstadt pagó la construcción de una torre panorámica y un edificio anejo para exposiciones, que se convertirían en la última obra maestra de Olbrich, tras superar no pocas complicaciones¹⁴.

La idea de elevar allí una torre panorámica la llevaba preparando el Ayuntamiento desde 1898 y le rondaba a Olbrich desde su llegada a Darmstadt, aunque el pretexto para conseguir hacerla realidad fue el segundo matrimonio del Gran Duque Ernst Ludwig —en 1901 se había divorciado de su primera mujer y su única hija había muerto en 1903. Fue Olbrich quien propuso que la ciudad de Darmstadt erigiese la torre como un regalo y homenaje al soberano y a su nueva esposa, Eleonore Solms zu Hohensolms-Lich: pero no sólo se reservaron en su interior sendas cámaras para cada uno de los dos, sino que también había una parte accesible al público, para que todos gozasen del mejor panorama sobre la ciudad y sus alrededores. Pronto se convirtió en el icono identificativo de la ciudad esta cúspide del horizonte urbano, con 48,5 m. de altura culminando en cinco crestas escalonadas, por lo que fue apodada popularmente *Fünffingerturm* (torre de los cinco dedos). Pero su cualidad

13. Paul Haustein se había marchado en 1905, Johann Vincenz Cissarz, Daniel Greiner y Ludwig Habich abandonaron la colonia en 1906. Este año llegaron el arquitecto Albin Müller, el joyero Ernst Riegel, el ceramista Jakob Julius Scharvogel y el escultor vidriero Josef Emil Scheckendorf. En 1907 se incorporaron el escultor Heinrich Jobst y el ilustrador y tipógrafo Friedrich Wilhelm Kleukens.

14. Había dificultades técnicas, pues allí estaban los depósitos del agua, que fue preciso cubrir con estructuras ingenieriles; pero también surgió un embrollo legal, pues el municipio no podía encargar edificios a otro estudio que no fuera el del arquitecto municipal August Buxbaum, quien no renunció a sus derechos y presentó al municipio los planos de otra torre panorámica. Tras acalorada discusión y votación, el concejo escogió por mayoría el proyecto de Olbrich, con tal de que éste no cobrase honorarios como autor, sino que se le involucrase en la construcción como asesor de confianza del Gran Duque.

escultórica va más allá de su característica silueta, para la que se han buscado paralelismos en arquitecturas tardomedievales de Praga y de la ciudad pomerana de Malchin; pues además se integra magistralmente en el entorno, porque también tiene un chapitel escalonado en cinco remates la torre campanario de la vecina capilla rusa decimonónica¹⁵. Y como los demás edificios de Olbrich en la Mathildenhöhe, éste también está profusamente ornamentado por dentro y por fuera, especialmente su entrada con relieves alegóricos de Heinrich Jobst representando la Fuerza, la Sabiduría, la Justicia, y Delicadeza, a los que se añadieron en 1914 un reloj de sol y un reloj mecánico, más los mosaicos en el atrio y en el reloj de sol obra de F.W. Kleuken. Muchas de estas decoraciones fueron sufragadas por empresas de Darmstadt, para no encarecer excesivamente el gasto municipal (FIGURA 5).

En cuanto al anejo edificio de exposiciones, también lo pagó el consistorio, que para ahorrar encargó una arquitectura funcional en cemento, si bien se ornamentó luego su acceso principal en Sabaisplatz con cuatro expresionistas figuras alegóricas (*Rabia, Odio, Venganza, Avaricia*) realizadas por el escultor Bernhard Hoetger. Otra demanda del municipio era que el espacio expositivo sólo tuviera luz cenital; aunque Olbrich no quiso privarlo de las hermosas vistas e insistió en dotarlo de ventanas laterales. En muchos sentidos, Olbrich consideraba como la culminación de la Mathildenhöhe el conjunto formado por la torre y estos espacios expositivos, originalmente denominados *Gebäude für freie Kunst*; pero murió de leucemia a los pocos meses de su inauguración, así que no pudo intervenir en su ulterior uso museístico. Se hizo cargo de gestionar su utilización una asociación artística local, el Deutsches Künstlerbundes Darmstadt, que cada verano organizaba una exposición. Los ventanales fueron cerrados con cortinajes durante las exposiciones y serían definitivamente tapiados en 1975 —también la distribución interna de espacios se modificó completamente en la reconstrucción tras la II Guerra Mundial.

Por lo que respecta a la urbanización de la colina, el encargado de acabarla fue uno de los miembros más veteranos de la comunidad artística allí localizada¹⁶, el pintor y arquitecto autodidacta Albin Müller, quien construyó en la ladera norte un conjunto de 37 viviendas de alquiler en ocho bloques de tres pisos y un edificio de cinco pisos para talleres —la única parte que queda en pie, pues las casas fueron destruidas durante la II Guerra Mundial. También erigió una pérgola y un kiosko muy decorativo —llamado *Templo de los Cisnes*— a lo largo de Alexandraweg, mientras en una vía adyacente puso un banco público cobijado bajo una hornacina adornada de mosaicos, y añadió ante la capilla rusa un estanque ornamental denominado Aljibe de los Lirios por las flores que lo suelen decorar, dejando entrever las cerámicas policromas del fondo, aunque su principal ornato son las estatuas sedentes de San José y de la Virgen con el Niño colocadas por el escultor Bernhard Hoetger a cada

15. Sobre estos paralelismos véase GEELHAAR, Christiane: *Mathildenhöhe Darmstadt, 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone, 1899–1999*. Tomo 3: *Ausstellungshallen und Hochzeitsturm, Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt*. Darmstadt, Stadt Darmstadt-Justus von Liebig Verlag, 2004, p. 43.

16. Albin Müller, Jakob Julius Scharvogel, Heinrich Jobst y Friedrich Heinrich Kleukens eran los más veteranos. A ellos se habían unido en 1911 el escultor Bernhart Hoetger, el arquitecto Edmund Körner, el pintor e ilustrador Hanns Pellar, y el diseñador de interiores y orfebrería Emanuel Josef Margold. En 1913 llegaron el pintor Fritz Osswaldm, el joyero Theodor Wende, así como el impresor y tipógrafo Christian Heirich Kleukens.

lado, como si estuvieran descansando junto al agua durante la Huída a Egipto. Además, Müller edificó un ingreso monumental que ya no está en la Mathildenhöhe, la *Löwentor* o «Puerta de los leones», llamada así por las seis estatuas de piedra que la coronan, obra igualmente de Hoetger. Este escultor de creencias masónicas también se empleó a fondo decorando entre 1911 y 1914 la romántica arboleda de plataneros: en las entradas puso dos esculturas de bronce representando al oeste una pantera que trae al genio de la noche mientras que en el lado este colocó una leona plateada que porta el genio del día, y entre los árboles dispuso una fuente con tres figuras femeninas alegóricas del ciclo del agua, más un conjunto de cuatro monumentos sobre el ciclo de las luces y sombras de la vida con relieves policromos alusivos a la Primavera, el Verano, el Sueño, y la Resurrección, culminando el programa iconográfico con dos curiosas estatuas, una de Buda sedente y otra de una madre moribunda con su niño en brazos, que luego volvió a usar para sendos monumentos en Worpswede¹⁷ (FIGURA 6). Todas estas adiciones arquitectónicas y estatuarias fueron inauguradas el 16 de mayo de 1914 cuando abrió al público la última exposición de la colonia, que debía durar hasta el 11 de octubre, pero se cerró a comienzos de agosto tras estallar la Gran Guerra.

Ahora bien, el conflicto bélico todavía no puso definitivo punto final a la colonia de la Mathildenhöhe. No todos los artistas y demás residentes se marcharon, pues hubo algunos que permanecieron allí bastantes años más¹⁸. Incluso vino durante la guerra alguno añadido, cuya presencia aportó una nueva orientación intelectual a la comunidad. La Casa Gris había sido construida para el capellán de la corte, pero Ernst Ludwig la vendió en 1918 al filósofo pacifista Hermann Graf Keyserling, un inmigrante alemán del Báltico a quien casi todo se lo había expropiado la revolución bolchevique, así que llegó a Darmstadt con una magra parte de su fortuna. Allí abrió en noviembre de 1920 la *Schule der Weisheit*, una «escuela de sabiduría» cuya principal actividad eran clases privadas de relajación, concentración y meditación; pero también tuvo una importante proyección pública a través de la organización de grandes reuniones anuales de líderes contemporáneos de la ciencia, política y economía o de seminarios intensivos con alguna personalidad individual —por ejemplo, una semana con el poeta indio Rabindranath Tagore. Llegó a convertir la Mathildenhöhe en uno de los polos culturales más prestigiosos de la República de Weimar; pero Keyserling fue crítico con los nazis, así que la evolución política ulterior supuso el agostamiento de esta institución y sus actividades¹⁹. En cambio, en la cima de la colina la oferta artística cara al público no se paralizó, aunque por

17. Su hermético simbolismo es difícil de desentrañar, pues Hoetger sintetizaba diferentes ideologías, religiones y culturas del mundo. Cuando marchó a Worpswede en 1914 y se compró casa en esa famosa colonia artística, también ornamentó sus parques y plazas con estatuas: no sólo la de Buda sedente y la madre moribunda con niños, en memoria de la pintora Paula Modersohn-Becker, sino también con otros trabajos sobre el ciclo de luz y sombra, donde vuelven a aparecer la pantera y las figuras alegóricas que había realizado en la Mathildenhöhe. Cf. BEIL, Ralf & GUTBROD, Philipp (eds.): *Bernhard Hoetger - The Plane Tree Grove. A Total Artwork on the Mathildenhöhe*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2013.

18. Se marcharon en 1914 Albin Müller, Bernhard Hoetger y Jacob Julius Scharvogel. En 1916 se fue Edmund Körner. En 1918 abandonaron la colonia Heinrich Jobst y los dos hermanos Kleukens. En 1921 se fueron Firtz Osswald y Theodor Wende. Pero hasta 1925 estuvo Hanns Pellar y hasta 1929 no se marchó Emanuel Josef Margold.

19. Tras la ascensión de Hitler al poder todo fueron trabas para sus reuniones y publicaciones. Durante la II

supuesto se vio influida por las vicisitudes históricas posteriores. A partir de 1917 siguieron organizándose exposiciones artísticas cada verano: la más recordada sería la de 1920 dedicada al expresionismo alemán. Las de los años treinta apostarían mucho más por el arte histórico, sin dejar de lado las artes contemporáneas, con tal de que no desentonasen con las ideas y gusto de los nazis.

Desde el punto de vista político los cambios radicales habían llegado ya con la revolución de noviembre de 1918. El Gran Duque Ernst-Ludwig se negó a abdicar y fue depuesto por el Consejo de Trabajadores y Soldados de Darmstadt; pero no fue fácil distinguir entre sus bienes privados y los del tesoro público. Se alcanzó al año siguiente un acuerdo, que le reconocía como propietario de sus mansiones y tierras fuera de Hesse, mientras que sus dominios dentro del territorio se declararon patrimonio nacional del nuevo Estado. Esto no afectó a las casas de la Mathildenhöhe que habían sido compradas por ciudadanos privados, pero hubo cierta confusión en lo relativo a las infraestructuras públicas, puesto que algunas habían sido pagadas por el Ayuntamiento; en todo caso, una parte del antiguo parque ducal, la Rosenhöhe, donde estaban la casita y la tumba de la única hija del primer matrimonio de Ernst Ludwig, se le reservó como terreno para uso de su familia: a su entrada se trasladó la Löwentor en 1926, y allí fue enterrado él así como su segunda esposa y sus hijos²⁰. Entre tanto, a falta del impulsor de esta artística urbanización, muchas de sus infraestructuras fueron decayendo, y tras los bombardeos de la II Guerra Mundial algunos inmuebles u otros elementos ya no serían reconstruidos. Sí perduró la actividad expositiva, que se retomó el verano de 1948 y alcanzaría especial repercusión en 1951 y 1976, con las muestras conmemorativas del cincuentenario y septuagésimo quinto aniversario de la apertura al público de la Mathildenhöhe. La cámara municipal intentó en esos años a través de varias vías retomar de nuevo la idea de una colonia de artistas e intelectuales en residencia²¹; pero conforme el estilo *art nouveau* —tan despreciado por los más radicales adeptos del Movimiento Moderno—, fue recuperando el interés social, la conservación patrimonial del conjunto se convirtió en prioritaria sobre su función residencial. Al tiempo, se fue abriendo camino la convicción de potenciar el uso y acceso público, y si bien no llegó a prosperar ninguno de los sucesivos proyectos de erigir algún museo de nueva planta²² de 1984 a 1990 se reconstruyó la Ernst-Ludwig Haus para abrir el *Museum*

Guerra Mundial su casa fue destruida y Keyserling decidió empezar de nuevo en Innsbruck, pero murió antes de que fuera inaugurada allí la nueva sede de la de la «Escuela de la Sabiduría».

20. Aunque siguió interesándose por la colonia de la Mathildenhöhe y por el arte en general, el depuesto Gran Duque vivió sus últimos años ocupado en litigios, pues al ser expropiado de sus fincas en 1919 se le prometió una indemnización establecida en diez millones de marcos. Pero sólo le pagó un adelanto, y con la galopante inflación de la moneda hubo que revisar las condiciones con nuevos acuerdos en 1930 y 1934. Ernst Ludwig murió en octubre de 1937 y un mes después, en un accidente de aviación, perecieron su segunda esposa y sus hijos.

21. En 1951 el Ayuntamiento de Darmstadt ofreció el piso bajo de la Ernst-Ludwig Haus al arquitecto Otto Bartning, quien hizo a su costa importantes obras de reforma en el ala izquierda de la casa, pagadas de su bolsillo. Entre 1965 y 1967 el municipio erigió siete talleres y residencias en la aldea Rosenhöhe para crear una nueva colonia artística, de la que formarían parte el escritor Heinrich Schirmbeck, el poeta Karl Krolow, el historiador del arte Hans Maria Wringler y el escultor Wilhelm Loth, entre otros.

22. En 1963 se encargó un proyecto para construir un museo al Este de los edificios de exposición, en la cima de la colina. Pero ni había idea clara de su colección ni su administración y quedó en nada: Cf. GEELHAAR: *op. cit.*, (nota 15), pp. 165 y 283. A partir de 2006 el consistorio planeó erigir en el solar de la desaparecida casa Christiansen

Künstlerkolonie. Así, todos los turistas y visitantes pueden acceder regularmente a uno de los edificios más conocidos de Olbrich, donde encuentran objetos artísticos, planos, fotografías y explicaciones relacionadas con la historia de la colonia artística de la Mathildenhöhe; aparte de que también estén abiertos al público las Ausstellunshallen, cuando hay exposiciones temporales, y la Hochzeitsturm, que desde 1993, haciendo honor a su nombre, también se usa mucho para bodas civiles, aparte de que en horarios de apertura al público se pueden visitar sus salas restauradas y mirar desde lo alto el panorama (FIGURA 7). Lo que originalmente era un distrito artístico minoritario, una elitista acrópolis en torno al mecenazgo del Gran Duque, con edificios abiertos a visitantes sólo ocasionalmente, es una musealizada «corona de la ciudad». Del *museion*, en el sentido etimológico de la palabra, se ha pasado al museo, algo que en este caso no estaba previsto originalmente, pero sí en otra *Stadtkrone* similar surgida en parecido contexto cultural.

2. UN BARRIO ARTÍSTICO COMO «CORONA DE LA CIUDAD» EN LAS AFUERAS DE HAGE

Suele adscribirse el término *Stadtkrone* a Bruno Taut, así que es muy apropiado usar aquí ese epígrafe, ya que sería el propio Taut quien, con esa denominación, planificase en las afueras de Hage otro ambicioso asentamiento artístico en lo alto de una colina; aunque antes fueron involucrados otros arquitectos, entre ellos Peter Behrens, por cierto, nada más marcharse de la Mathildenhöhe en Darmstadt. Como en aquella ciudad, también en este otro caso el principal motor del proyecto era un generoso mecenas de las artes, Karl Ernst Osthaus, heredero de una familia local de banqueros e industriales. Sin duda conocía al Gran Duque Ernst Ludwig, compartía sus convicciones de que a través de las artes se podía impulsar el crecimiento socioeconómico local, y admiraba la amalgama artística tan hermosamente planificada allí por Olbrich e incrementada después. Son muchos los paralelismos que se podrían trazar, pues también Osthaus aspiraba a una *Gesamtkunstwerk* entremezclando todas las artes en una combinación de usos residenciales privados y de espacios abiertos al público; pero, como se verá a continuación, también fueron importantes las diferencias, entre las que importa aquí señalar que en este caso más bien la historia comenzó precisamente con un museo en el centro urbano.

Ya en 1902 Osthaus había fundado un nuevo museo en su ciudad natal, en el que ofrecía al público una idiosincrásica combinación de muchas cosas, que traslucían su evolución personal²³: había pasado de una tradicional arquitectura historicista

un edificio para museo de arte, para el cual se contaba con la donación de la colección Sander de pinturas y objetos artísticos desde el siglo XVIII al XX (incluidas algunas obras del propio Christiansen, y también de Eugen Bracht, quien había residido durante tres años en la Casa Christiansen); pero en 2010, ante la falta de consenso social y político, se decidió no construirlo: véase el relato (a favor) ofrecido por Ruth Wagner, en la web del partido liberal, FDP. URL: http://fdp_kreisverband_darmstadt.org.liberal.de/meldung.php?id=70870&p=1&tag=aktuelles&BackURL (consultada el 20 de julio de 2013).

23. A los veintidós años ya había encargado al arquitecto familiar, el berlinés Carl Gérard, un edificio neorrenacentista para abrir al público su propia colección de ciencias naturales como museo; pero cuando esta construcción

en la fachada al desbocado modernismo del diseño interior, desde una especialización inicial en ciencias naturales a una colección antropológica complementada con una creciente apuesta por el arte contemporáneo, todo ello bajo el enigmático nombre de *Museum Folkwang*, una denominación con resonancias en la mitología germánica pero que no dejaba de ser una palabra fetiche de invención propia. En muchos sentidos, visitar su museo era visitarle a él, pues en la misma sede estaba su residencia familiar, donde vivía con su esposa Gertrud y sus cinco hijos, cuyas habitaciones se abrían al público con motivo de conciertos u otros actos sociales. Además, a Osthaus le encantaba dar conferencias sobre cuestiones estéticas ilustradas con piezas de su colección. Por eso, en 1904 le encomendó a Peter Behrens que le diseñara un auditorio junto al museo; pero todavía el edificio del Folkwang se les quedaba pequeño, así que Henry van de Velde, el mismo arquitecto que había diseñado su museografía interior *art nouveau* recibió el encargo de construirles otra vivienda: una mansión con jardines en las afueras de la ciudad (FIGURA 8).

A partir de ahí, seguramente por emulación de la Mathildenhöhe, surgió en 1906 el proyecto de ir construyendo en un monte boscoso del distrito de Emst junto a la antigua localidad de Eppenhäusen —que desde 1901 se había convertido en barrio de Hagen—, una *Villenkolonie* o colonia de villas. El lugar no gozaba de impresionantes vistas, pues estaba rodeado de árboles y vegetación, pero tenía la ventaja de quedar fuera del alcance de las nubes tóxicas de humo procedentes de las fábricas de Hagen. Esta colonia o *Siedlung*, que combinaba el simbolismo de las colinas y de los bosques pronto se convirtió en lugar de moda, frecuentado por muchos visitantes, entre ellos el joven suizo Charles-Edouard Jeanneret —más tarde conocido como Le Corbusier— atraídos por la villa ajardinada de Osthaus, concebida como elevada «corte» o *Hohenhof*. Él aspiraba a convertirla en epicentro de su «séquito» personal, pues además de su propia residencia, diseñada por van de Velde y decorada por un elenco de artistas modernos, entre ellos Henri Matisse, el magnate fue parcelando el amplio terreno que había comprado, para rodearse de viviendas de sus amigos. Por un lado, llevó a cabo la construcción en ese vecindario de otras mansiones para alquilarlas o venderlas a ilustres personalidades, lo mismo que Ernst Ludwig en la Mathildenhöhe, así que no es extraño que encargase de diseñar esas casas a alguien que había vivido allá hasta hacía poco: su protegido Peter Behrens²⁴ (FIGURA 9). En cambio, encargó a Josef Hofmann, August Endell, Walter Gropius

convencional estaba casi lista, conoció al arquitecto belga Henry van de Velde, a quien le encargó diseñar el interior. El resultado fue una obra maestra del *art nouveau* desde los techos a los armarios y vitrinas. Asesorado por van de Velde, Osthaus decidió dedicar su museo al arte moderno, y para ello formó una de las más famosas colecciones de Europa, combinando cuadros postimpresionistas y piezas de diseño contemporáneo con artesanías orientales y objetos primitivos en un montaje museístico que estaba organizado estéticamente, y no por orden cronológico o por materiales. Cf. LORENTE, J. Pedro: *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico*. Gijón, Trea, 2008, p. 122.

24. En el extremo occidental de la finca comprada por Osthaus, mojonando las entradas que conducían a la *Hohenhof*, Peter Behrens se adaptó a los caminos e irregularidades del terreno, para diseñar, con desigual éxito, villas con jardines destinadas a algunas élites locales, empezando en 1908–1909 por la denominada Haus Schröder —por el apellido del dentista a quien estaba destinada—, seguida en 1909–1912 por la Villa Cuno —llamada así porque su primer ocupante fue el entonces alcalde de Hagen, Willi Cuno—, y finalmente en 1911/12 una rica mansión para el ingeniero C.H. Goedecke.

y Bruno Taut los planos de las dieciséis villas destinadas a sus amigos artistas, ninguna de las cuales llegaron a realizarse.

Renunciando a tanta suntuosidad, en 1910 Osthaus anunciaba en la prensa local una promoción urbanística de viviendas más modestas a precio razonable en una zona verde suburbana, que estaría comunicada por una línea de tranvía. Ya no serían lujosas mansiones, sino una hilera de casas semiadosadas o separadas alineadas a lo largo de Stirnband, un camino serpeante en las inmediaciones de su villa Hohenhof. El autor sería el arquitecto holandés J.-L. Mathieu Lauweriks, a quien Osthaus había traído a Hagen y lo había convertido en su nuevo protegido, por mediación de Behrens. Sus inclinaciones espirituales también comulgaban con las del pintor Jan Thorn Prikker, otro de los artistas favoritos del mecenas, y ellos serían los más destacados residentes de este nuevo vecindario de clase media, donde acudieron sobre todo artistas e intelectuales²⁵. Pero sólo llegaron a construirse nueve casas, cuyo diseño basó Lauweriks en el simbolismo teosófico del laberinto, evocado mediante meandros de geometrías cuadradas repetidas en los planos y decoraciones de los edificios y jardines de cada una de estas viviendas, todas con la misma altura de techo y con idénticos colores y materiales: ladrillo, piedra y madera. Algunos de los artistas que residieron en ellas, como la escultora Milly Steger y el pintor Thorn Prikker, añadirían algún detalle ornamental en sus fachadas o jardines, parcialmente visibles desde la calle; pero el aspecto general resulta casi anodino y nada revelador de una *Kunstlerkolonie* (FIGURA 10). Además, la construcción de esta urbanización resultó demasiado cara y lenta, porque Lauweriks iba introduciendo cambios sin controlar los costes, hasta el punto de que a partir de 1911 Osthaus llegó a contratar como asesor al arquitecto Georg Metzendorf, quien había demostrado su capacidad para edificar barato al construir en las afueras de Essen la primera ciudad-jardín alemana, Margarethenhöhe, a instancias de la empresaria y benefactora Margarethe Krupp.

Osthaus había sido uno de los fundadores de la *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG) o «Sociedad para la ciudad jardín», y ya en 1905 había organizado en Hagen un congreso sobre viviendas sociales donde él mismo había presentado una ponencia, compartiendo estrado con otros especialistas en el tema como Hermann Muthesius, Karl Henrici, o Richard Riemerschmid²⁶. A este último incluso le había conseguido Osthaus el encargo de proyectar en otra ladera de la colina de Ernst

25. Además del propio Lauweriks, los destinatarios de estas casas eran el músico Heinz Schüngelen y la familia Haarman, el profesor Heinrich Dahlhoff, la escultora Milly Steger, el constructor Josef Bockskopf, el arquitecto municipal Heirinch Schäfer, la empleada del Folkwang Museum Agnes Grave y sus dos hermanas, el escritor y profesor Ernst Lorenzen, y el pintor Thorn Prikker, quien vivió allí desde 1910 a 1920. Otros miembros de la bohemia cultural de Hagen se instalarían allí después de la guerra. HENDERSON, Susan R.: «J.M.L. Lauweriks and K.P.C. de Bazel: Architecture and Theosophy», *Architronic: The Electronic Journal of Architecture*, 7 [2] (1998), pp. 1-15. SINZEK, Andrea: *Ein Stiller Moderner – J.L.M. Lauweriks in Hagen*. Hagen, Neuer Folkwang Verlag, 2003, pp. 65, 67-69.

26. El ideal de la ciudad jardín conoció un gran desarrollo en Alemania en la primera mitad del siglo XX, gracias a Muthesius y otros arquitectos de gran influencia, como ha explicado muy bien VÁZQUEZ ATORGA, Mónica: «La arquitectura de la *Großstadt*: Berlín, 1900-1945», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.º del Arte*, 22-23 (2009-2010), pp. 365-395. Sobre estas conferencias en Hagen véase SCHULTE, Birgit: «Karl Ernst Osthaus, Folkwang and the 'Hagener Impuls': Transcending the walls of the museum», *Journal of the History of Collections*, 21 [2] (2009), pp. 213-220. Interesa aquí destacar la reivindicación de las pérgolas, terrazas, pabellones y fuentes que haría en 1907 Herman Muthesius en su libro *Landhaus und Garten*.

denominada Walddorf, una colonia obrera para los trabajadores de la fábrica textil Elbers, propiedad de unos primos suyos²⁷. Sólo serían construidas en 1910–12 seis casas aterrazadas de las 87 viviendas diseñadas por Riemerschmid; pero el arquitecto bávaro concibió para el Walddorf Siedlung muchos planes que pudo desarrollar en la ciudad jardín de Hellerau, fundada cerca de Dresde por el industrial de muebles y filántropo Karl Schmidt-Hellerau, en torno a su empresa de diseño para la decoración del hogar denominada *Deutschen Werkstätten*.

A partir de ahí surgió, por emulación de Hellerau y de Margaretenhöhe, el más ambicioso proyecto de Osthaus, que se propuso fundar en torno a su Villa Hohenhof la «ciudad jardín» de Ems, para la que ideó el nombre de *Hohenhagen*. El núcleo inicial sería la terraza de casas de clase media diseñadas por Lauweriks, a quien el mecenas prometió que seguiría al frente de todo el diseño, pero en colaboración con otro amigo, también recomendado por Behrens: el arquitecto Walter Gropius. Osthaus les hizo creer que construirían unas 2.500 casas distribuidas en amplias calles; aunque a él lo que más le entusiasmaba eran los edificios «representativos». Si en el urbanismo de Hellerau ocupaba un lugar de honor la Festspielhaus, un edificio de usos múltiples, donde además de ofrecer programas teatrales o musicales había una famosa escuela de música y rítmica fundada en 1910 por el suizo Émile Jacques-Dalcroze, por su parte la ciudad-jardín de Osthaus habría de erigir un edificio monumental para el *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* — un museo sin sede que él mismo había creado en 1909 para promover exposiciones de artes industriales— y otros edificios públicos se alzarían en los puntos altos del complejo urbano, en cuya periferia habría campos de deportes, una escuela de equitación y una «palestra» para gimnasia rítmica²⁸.

En efecto, la cultura del cuerpo formaba parte del ideario alemán de vuelta a la naturaleza, que bien podríamos denominar «naturismo» con el sentido que hoy tiene el término, pues también se reivindicaban los baños de sol y juegos colectivos nudistas al aire libre —practicados por la familia Osthaus en los jardines de la Villa Hohenhof, tal como ha quedado documentado en una foto de hacia 1915. Pero el hedonismo y optimismo vital con el que se identificaban estas prácticas originalmente, dieron paso a un retorno a la naturaleza cada vez más desengañado con la modernidad urbana en los años de la Gran Guerra. Su estallido, que conllevó la movilización de Gropius y Osthaus, así como la repatriación del holandés Lauweriks, puso fin a la soñada ciudad-jardín de Hohenhagen, sustituida por otro tipo de utopía. No cabe hablar de un rousseauniano retiro natural alternativo a la civilización urbana, según el contramodelo que representaba el *Siedlung* de Monte Verità²⁹. Aunque aquella colonia siempre había ejercido gran fascinación entre ar-

27. SINZEL, Andrea: *Die Idee aber will weiter wachsen. Planung und Bau der Hagener Arbeitersiedlung „Walddorf“ durch Richard Riemerschmid*. Neuer Folkwang Verlag im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen 2002.

28. HESSE-FRIELINGHAUS, H.: *Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk*. Recklinghausen, B. Verlag, 1971, p. 376.

29. En «Monte Verità» acogían de buena gana como invitados a visitantes que en estancias temporales se les uniesen en los baños de sol y el cultivo de los campos, entre ellos no pocos artistas. De hecho, tras la marcha de los fundadores al final de la I Guerra Mundial, en 1923 Monte Verità empezó a ser gestionado por los artistas Werner Ackermann, Max Bethke y Hugo Wilkens como un exitoso *resort* vacacional desestresante, y se construyó un moderno hotel cuando en 1926 compró la finca el banquero Eduard von der Heydt. Cuando éste murió en 1964, la

tistas e intelectuales —incluido el propio Henry van de Velde— así como entre los masones u otros adictos a corrientes alternativas de pensamiento cercanas a Osthaus. Éste, desencantado con su gran proyecto ciudadano de Hohenhagen, pasó a reivindicar una pequeña comunidad en su tesis doctoral de 1918, titulada *Grundzüge der Stilentwicklung* (Principales características de la evolución del estilo). Un ejemplar de esa disertación se lo envió en seguida al arquitecto y urbanista Bruno Taut, quien había estado muy implicado con el movimiento alemán de ciudades-jardín pero a la sazón también evolucionaba hacia otras quimeras, expresadas en su libro de 1918 *Alpine Architektur*³⁰. Ambos intercambiaron entonces cartas y soñaron con hacer realidad un utópico proyecto común, no centrado ya en viviendas sino en la *Folkwang-Schule*³¹.

Osthaus siempre había sido un apóstol de la educación social, sobre todo en cuestiones de gusto, y tanto él como algunos de sus amigos artistas apoyaron la revolución de noviembre de 1918, tras la cual Villa Hohenhof se convirtió en cuartel del Consejo de Trabajadores y Soldados de Hagen. Al acabar la guerra, ya gravemente enfermo, abandonado por su mujer —que se había marchado con un jovencito—, quiso condensar todos sus anteriores proyectos anteriores reconvirtiendo parte de su mansión en una escuela-taller artístico-artesanal para huérfanos de guerra e hijos de las clases medias, aún más ambiciosa que la Bauhaus liderada por su amigo Walter Gropius en las afueras de Weimar. Su idea era que la *Folkwang-Schule* de Villa Hohenhof estuviera complementada alrededor por otros edificios de talleres, residencias, granjas, un observatorio astronómico, una capilla, un salón de reuniones, más las salas de exposiciones y colección permanente de un museo abierto al público. Bruno Taut se consagró intensamente a este proyecto en 1920, para el que ambos solicitaron ayuda a sus conocidos y a diferentes administraciones públicas³².

Unánimemente se referían al mismo con la denominación *Stadtkrone*, pues pensaban erigir en alto, como una corona urbana, los edificios de uso colectivo, en torno a una explanada central, muy semejante a la plaza central circular de la ciudad jardín dibujada por Ebenezer Howard. Pero en este caso, de acuerdo con las tendencias teosóficas de Taut, el edificio más elevado de todos sería el rotulado en sus planos *Haus der festlichen Andacht*, una torre para la devoción/meditación festiva,

propiedad pasó al Cantón Ticino, que la ha seguido usando con fines turístico-culturales: especialmente congresos, exposiciones y un museo inaugurado en 1981.

30. En 1919 este libro sería publicado por Osthaus en la editorial Folkwang, a pesar de que su director comercial había rechazado inicialmente el manuscrito, y aún le publicaría otros dos libros más, pues se sentía cada vez más afín a Taut y sus ideales visionarios. Cf. STAMM, Rainer: *Der Folkwang-Verlag. Auf dem Weg zu einem imaginären Museum*. Buchhändler-Vereinigung, Frankfurt am Main, 1994.

31. SCHULTE, Birgit: *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus*. Neuer Folkwang Verlag im Karl-Ernst Osthaus Museum, Hagen, 1994.

32. Con el fin de darlo a conocer y apelar a posibles apoyos o donantes, Osthaus publicó los planos de Taut y explicó el proyecto en un famoso artículo, que sería su último texto, editado en 1920 en el n.º 4 de la revista de Múnich *Genius. Zeitschrift für wefende und alte Kunst*. Lo han reproducido en su integridad algunos estudios recientes, e.g. STAMM, Rainer (ed.): *Karl Ernst Osthaus: Reden und Schriften. Folkwang Werkbund Arbeitsrat*. Colonia, Walther König, 2002, pp. 261–263. Ha sido traducido al español, junto a otro del propio Taut, precedidos de excelentes explicaciones, por GARCÍA ROIG, José Manuel: «Pensamiento utópico, germanidad y arquitectura. Karl Ernst Osthaus y Bruno Taut», *Cuaderno de Notas, Revista del Departamento de Composición de la E.T.S.A.-Univ. Politécnica de Madrid*, 7 (1999), pp. 97–110.

y el siguiente en altura sería el museo, cuya fachada sería la más vistosa³³ (FIGURAS II Y 12). Ambos inmuebles tendrían muros profusamente abiertos por abundantes vanos, que en el gran edificio devocional estarían en parte decorados con vidrieras, mientras que en el museo mostrarían vistas al campo, pero a una baja altura, para evitar los efectos de la luz lateral. No está claro el contenido que pensaban darle a ese museo: dada la especial atención de la escuela a las artes industriales, lo más lógico hubiera sido que Osthaus localizase allí su *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, que así tendría por fin una sede arquitectónica; pero a los muchachos les podían interesar, como complemento a su formación escolar, los especímenes que formaban parte de la colección del Museo Folkwang, pues en sus años juveniles lo había concebido originalmente como un museo de historia natural; incluso llegó a barajarse la posibilidad de que, con el tiempo, toda la colección del Museo Folkwang abandonase su sede en el centro histórico de Hagen, para instalarse en el nuevo edificio museístico.

En 1921 la prematura muerte de Osthaus puso fin a estos planes, pues al año siguiente sus pinturas y esculturas fueron vendidas por sus herederos a la ciudad de Essen, que adquirió también la denominación Folkwang Museum; mientras que su colección de artes industriales fue comprada más tarde por el Kaiser-Wilhelm-Museum de Krefeld³⁴. De la ambiciosa *Stadtkrone* planeada por Taut junto a Villa Hohenhof, sólo quedó para la posteridad la explanada central, ampulosamente denominada *Goldenen Pforte* o puerta dorada. Justo al lado, el fabricante de papel Emil Hoesch encargó una vivienda al propio Henry van de Vede, aunque fue construida con ciertas alteraciones por el arquitecto Theodor Merrill en 1925. Unos metros más al sur, en 1922 se construyó Villa Kerckhoff, obra maestra del estudio de arquitectura de los hermanos Heinrich y Leopold Ludwig, quienes en 1937-38 edificaron su propia residencia junto a Goldene Pforte. De este modo, en vez de completar el vecindario con arquitecturas de uso colectivo se volvió al inicial planteamiento de residencias privadas, una *Villenkolonie*. Entre tanto la mansión de Osthaus, Villa Hohenhof, iría pasando por diferentes usos, desde sanatorio a instituciones educativas, hasta su restauración en los años ochenta, cuando se convirtió en una subsele del Osthaus Museum de Hagen, abierta al público en horarios estipulados.

33. FISCHER, Hartwig & SCHNEEDE, Uwe: «Das schönste Museum der Welt»: *Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*. Hagen, Edition Folkwang/Steidl, 2010.

34. Cuando los herederos de Osthaus vendieron su colección de arte, el edificio que él había construido para su museo en el centro histórico de Hagen, donde habían quedado sus archivos y su colección de historia natural, pasó a ser una dependencia municipal. Pero el recuerdo del mecenas era tan fuerte en la ciudad que a partir de 1939 rebautizaron al museo municipal de arte *Karl-Ernst-Osthaus-Museum*, y después de la II Guerra Mundial se restauró el edificio de Osthaus, como sede de un museo de arte que en época posmoderna tuvo un replanteamiento museográfico (Cf. LAHME-SCHLENGER, Monika: «Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee» en JUNGE, Henrike (ed.), *Avantgarde und Publikum*. Colonia-Weimar-Viena, Böhlau Verlag, 1992, pp. 225-234). Desde 2009, cuando reabrió tras obras de restauración, se llama *Osthaus Museum Hagen* y es parte de la oferta cultural del denominado Kunstquartier.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Panorámica de la Mathildenhöhe en 1901, con el pabellón central flanqueado por las casas de los artistas (tarjeta postal coloreada a mano, foto del Museum Künstlerkolonie Darmstadt).
2. Ceremonia inaugural de la colonia artística y su primera exposición en 1901 (foto del Museum Künstlerkolonie Darmstadt).
3. Entrada al edificio de talleres artísticos y residencia del mecenas Ernst Ludwig (foto Jesús Pedro Lorente).
4. Portal principal de acceso a la exposición de 1901 (foto del libro de VV.AA.: *Josep Maria Olbrich Architektur*. Tubinga, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, p. 55).
5. Torre y edificio de exposiciones construidos por Olbrich para la exposición de 1908 (foto Jesús Pedro Lorente).
6. Arboleda de plataneros decorada con estatuas alegóricas de Bernhard Hoetger para la exposición de 1914 (foto Jesús Pedro Lorente).
7. Panorámica de la Mathildenhöhe desde la Torre del Matrimonio con el casco urbano de Darmstadt al fondo (foto Jesús Pedro Lorente).
8. Villa Hohenhof, diseñada por Henry van de Velde en las afuera de Hage (foto Jesús Pedro Lorente).
9. Villa Cuno, diseñada por Peter Behrens en el vecindario de la Hohenhof (foto Jesús Pedro Lorente).
10. Jan Thorn Prikker Haus, diseñada por J-L. Mathieu Lauweriks en el vecindario de la Hohenhof (foto Jesús Pedro Lorente).
11. Diseño de Bruno Taut para transformar el vecindario de la Hohenhof en una *Stadtkrone* con diversos edificios públicos (foto del libro de STAMM, Rainer: *Karl Ernst Othaus. Reden und Schriften*. Colonia, 2002, p. 262).
12. Diseño de Bruno Taut para la fachada del museo y la torre devocional en la *Stadtkrone* (foto del libro de STAMM, Rainer: *Karl Ernst Othaus. Reden und Schriften*. Colonia, 2002, p. 264).

LO FOTOGRÁFICO Y EL SISTEMA MEDIADOR. VALORES ARTÍSTICOS, TÉCNICOS Y COMERCIALES EN LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA

Nuria Peist¹ & Núria F. Rius²

La fotografía es un invento del siglo XIX que ocupa un lugar predominante en la cultura occidental. Los diversos usos sociales de las imágenes en la actualidad hacen de lo fotográfico un terreno privilegiado para analizar las lógicas de distintos espacios o nichos de producción, mediación y consumo de la cultura³. El objetivo de este estudio es observar los inicios de la fotografía, la conformación de su espacio y la relación con el campo del arte a partir del análisis de los agentes, las interrelaciones y las lógicas que elaboraron su sistema de mediación.

Partimos de la hipótesis de que el ámbito de la mediación es parte estructural, determinante y constitutiva del desarrollo de los productos de la modernidad occidental, entre ellos la fotografía. No forzaremos la separación entre objetos culturales y mediación para establecer su relación sino que intentaremos analizar el lenguaje fotográfico integrado en dos espacios sociales importantes del siglo XIX: la sociedad moderna en sí —que organiza y permite el impulso de las lógicas de lo estético y, a la vez, del ámbito técnico-racional— y la sociedad relativamente autónoma de la alta cultura, es decir, del mundo del arte.

A partir de datos empíricos, pondremos a prueba la teoría de que la pintura es parte de la alta cultura a partir de los procesos de autonomía de lo estético, mientras que la fotografía nace como dispositivo tecnológico y práctico, lo cual la ubica en un espacio intermedio, particular e inédito entre la valoración formal y la capacidad técnica-utilitaria. Lejos de ser exclusiva del mundo de la fotografía, esta realidad es aplicable a los diversos productos culturales resultantes del desarrollo tecnológico de la Revolución Industrial, como el diseño (gráfico, industrial, de espacio y de indumentaria) y el cine. No obstante, la fotografía se acerca de manera significativa a las lógicas formales y sociales del mundo del arte. Las particularidades de este proceso serán analizadas a lo largo del trabajo.

1. Profesora asociada, Universitat de Barcelona (nuriapeist@ub.edu).

2. Profesora asociada, Universitat Pompeu Fabra (nuria.rius@upf.edu).

3. Sobre los usos sociales de la fotografía véase el clásico libro de BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

En resumen, observaremos las instituciones y los agentes que intervienen en la conformación e interrelación de ambos campos para comprender la realidad sistémica en la cual se hallan inmersos. El análisis de esta realidad ayudará a interpretar mejor la propia expresión artística como parte de un sistema en el cual lo formal y lo estético ocupan un lugar estructural de un proceso global.

1. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO DEL ARTE

En el siglo XIX maduraron los procesos de organización autónoma del campo del arte⁴. La literatura respecto a cómo se conformaron las lógicas de esta autonomía es muy profusa y se dedica a estudiar sobre todo el surgimiento de la historia del arte, de la estética como disciplina independiente de la filosofía, de la crítica de arte, del mercado moderno, etc. No obstante, es muy importante considerar también el sistema académico como parte de los mecanismos de conformación del ámbito de la alta cultura. Se trata de analizar los procesos desde una perspectiva no lineal-evolutiva, sino compleja, inclusiva e histórica: la posibilidad del arte como una sociedad relativamente autónoma de las exigencias heterónomas del mundo social existe gracias a los agentes mencionados y a sus relaciones, pero también gracias a un sistema académico previo en donde se produjo la unificación de la teoría del arte europea, se debatió sobre asuntos específicos de lo artístico (línea/color, antiguos/modernos, etc.), se generaron publicaciones y exposiciones propias, se formó por primera y única vez al artista como profesional, etc.

Es preciso considerar también qué tipo de sociedad permitió esta tan mencionada y analizada autonomía del arte. En los países centrales europeos, los procesos de modernización en torno a la racionalización de los sistemas políticos, económicos, urbanísticos, científicos, comerciales y tecnológicos, incrementados a partir de las dos grandes revoluciones de finales del siglo XVIII, condujeron a una aceleración de las condiciones de vida moderna sin precedentes hasta la época. En este contexto, se produjo una paradoja: la sensibilidad estética y la experimentación plástica se erigieron como la otra cara de la modernidad, muchas veces percibida en las antípodas del desarrollo y del progreso. Esta aparente contradicción entre la razón ilustrada y la sensibilidad romántica fue constitutiva de la elaboración del nuevo sujeto moderno, pragmático y sensible, científico y artista, pero siempre en el centro de los debates y la vida política, pública y urbana de los inicios de la época contemporánea⁵.

Los ejemplos de la paulatina organización relativamente autónoma del espacio de la producción y mediación de lo plástico fueron múltiples y pueden agruparse

4. Tomamos el concepto de campo de Pierre Bourdieu: «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias». BOURDIEU, Pierre: *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa, 2000, p. 108.

5. Uno de los espacios en los cuales se observa con más claridad este fenómeno dual es en las exposiciones universales, lugares para la exhibición de los avances tecnológicos y artísticos de la burguesía industrial. Véase, PEIST, Nuria: «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español», en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329–354.

en tres tipologías base: inicio de los discursos especializados y los ámbitos disciplinares propios, diversificación de los espacios expositivos e inicio de un mercado moderno de apuesta por lo innovador. En el primer caso, se encuentran todos los discursos en torno al arte que se comenzaron a generar en el ámbito de la producción erudita e intelectual. La incipiente organización de una historia del arte realizada por un erudito como Winckelmann o un filósofo como Hegel, la definición de la especificidad de lo plástico definida por Lessing en torno a la belleza o por Kant a partir de la captación formal y la percepción estética, son algunos de los ejemplos más conocidos de este proceso. La crítica de arte y la paulatina inclusión de la enseñanza del arte en el ámbito académico europeo fueron los otros dos puntales de la elaboración y la especialización del discurso en torno a lo artístico.

Junto a los discursos y en estrecha interrelación, la diversificación de los espacios expositivos (museos nacionales, salones, exposiciones independientes de los artistas) y el surgimiento del mercado del arte en un sentido moderno (apuesta de marchantes y coleccionistas por obras de arte innovadoras, originales, subjetivas y experimentales) completaron la madurez del sistema de la alta cultura en el terreno de las experiencias plásticas⁶. En este ambiente, surgió la fotografía. Cercana a los valores de lo científico, técnico y utilitario, como parte de los inventos de la época, los constantes contactos con el mundo de la mediación de la alta cultura revelan su estatus de excepcionalidad.

2. LOS INICIOS DE LO FOTOGRÁFICO

A finales del siglo XVIII ya estaban definidos los conocimientos necesarios para que la fotografía se desarrollase⁷. No obstante, es recién en la década de 1820 cuando se produjeron las primeras impresiones de la realidad visible a partir de procedimientos físico-químicos. La imagen de Nicéphore Niépce, *Vista desde una ventana de Gras* de 1826, es la fotografía más antigua que se conserva.

Junto con el nacimiento de la fotografía en sí y las diversas teorizaciones científicas en torno a la luz, los colores y lo óptico en general, se desarrollaron diversos juegos visuales, como el Taumatropo (1824) y el Zootropo (1834), en donde los avances en los conocimientos ópticos se combinaron con la diversión. Las ciudades modernas ofrecían cada vez más objetos y lugares de entretenimiento fruto del desarrollo del espacio público y del crecimiento del tiempo de ocio en la vida de las personas más o menos privilegiadas. Así, junto con el teatro, los espectáculos visuales (el Panorama o la linterna mágica) y los espectáculos musicales y sus diversas variantes (el cabaret, *café-chantant* o *café-concert*), surgió el Diorama como

6. Véase PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.

7. En Europa, las propiedades físicas de la luz estaban ya analizadas y las principales sustancias fotosensibles descubiertas. BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. París, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 36-37.

espectáculo visual a gran escala, impulsado por el que es considerado uno de los inventores de la fotografía, Louis Jacques Mandé Daguerre.

Formado en el estudio de un arquitecto como dibujante y pintor, Daguerre se especializó en pintura escenográfica utilizando de manera profusa el sistema de la cámara oscura para la representación de la realidad⁸. En el verano de 1822, asociado con el pintor Charles Bouton, construyó el mencionado Diorama a partir de un sistema mecánico y lumínico complejo que exponía pinturas de gran formato (22 × 14m.), generando un juego de transparencias que daba lugar a efectos cambiantes de atmósfera y luz⁹. Vemos cómo avance técnico, interés por los efectos ópticos y valor estético, tres factores indicativos de la modernidad cultural de la época, se conjugaron en un mismo objeto. A raíz de estos intereses, Daguerre se concentró en los procedimientos de fijación de la imagen a partir de la técnica de la cámara oscura. Su encuentro con Nicéphore Niépce, terrateniente y científico *amateur* que estaba trabajando desde 1816 con experimentos químicos de fijación de la imagen, será determinante. En 1829 firmaron un contrato para mejorar y comercializar el procedimiento de la fotografía.

En 1833 Niépce muere y Daguerre comenzó a buscar aliados para dar a conocer y difundir su invento, el daguerrotipo. A finales de 1838, contactó con el diputado liberal François Arago, quien tomó el mando de la promoción del procedimiento fotográfico. La importancia de la labor de Arago revela los distintos espacios en los que el dispositivo comenzaba su proceso de legitimación. Cada uno de estos espacios permite observar en dónde se activaba la fotografía y, a partir de ello, comprender los valores que poco a poco se le asociaban como producto tecnológico, en ocasiones estético, de la modernidad. Es decir, la fotografía no entró de golpe en el mundo del arte, que, como vimos en el apartado anterior, ya tenía sus espacios de autonomía (la academia, los debates teóricos, la historia y, por supuesto, la propia antigüedad del dispositivo pictórico y escultórico), sino que, en los inicios, los agentes encargados de su difusión debieron buscar la legitimación también en el terreno de lo científico, lo político y lo legislativo. De esta manera, buscaban fortalecer su valor práctico al servicio de las distintas necesidades más o menos especializadas del mundo social.

Es el momento de recordar la metodología que estamos utilizando en el presente trabajo y que nos conduce a nuestra hipótesis principal. En lugar de preguntarnos desde una perspectiva esencialista si la fotografía es en sí un invento científico, utilitario o artístico, elegimos observar el sistema mediador en el cual se activa el objeto y se carga de valor y sentido. Este sistema no es aún propio de la fotografía, pero se irá conformando poco a poco, sin la fuerza del espacio autónomo del arte, pero con particularidades interesantes de observar que serán planteadas a lo largo

8. Sobre la figura de Daguerre, su formación y recorrido profesional véase, por ejemplo, BARGER, M. Susan & WHITE, William B.: *The Daguerrotype. Nineteenth century technology and modern science*. Londres, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 20–21.

9. Situado en la Plaza de la República de París, el Diorama consistía en un pequeño teatro en el que se exhibían pinturas de temas típicamente románticos como paisajes montañosos, italianos o ruinas góticas de manera ilusionista gracias a efectos de *trompe d'oeil*. El espectáculo duraba unos 15 minutos. BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. París, Gallimard, 2001, p. 14.

de este trabajo. Creemos que los espacios y agentes mediadores no influyen en los objetos resultantes, sino que son ellos mismos el propio resultado de unas necesidades conformadas por la lógica de los procesos históricos, en este caso, la necesidad del reconocimiento científico, político y legal de un lenguaje que aún no podemos denominar artístico. Desde esta perspectiva, la mediación revela, más que influye en, las necesidades y particularidades del lenguaje fotográfico.

Uno de los primeros valores que se le asoció a la fotografía fue el científico. Esto se observa en la decisión de Arago de presentar el invento en la sesión del 7 de enero de 1839 en la Academia de Ciencias de París¹⁰. Científico, divulgador de renombre internacional, político liberal en el entorno de la Monarquía de Julio, diputado de la Cámara y Secretario de la Academia de Ciencias, Arago impulsó el invento amparado en las ideas saint-simonianas de desarrollo científico-tecnológico e industrialización comandado por el estado y al servicio de las necesidades de todas las clases sociales¹¹. Su propia posición y las ideas promulgadas desde la cámara (creencia en la acción de apoyo político a los inventos, protección legislativa y difusión democrática) explican la fuerza con la cual el político respaldó y divulgó el invento de la fotografía. No obstante, más importante que develar el interés político que podían tener personas puntuales en la difusión del invento, es interesante observar cómo la fotografía, por sus características, permitió ser utilizada como herramienta ideológica y funcional de las nuevas ideas de la burguesía liberal de las sociedades industrializadas europeas. Es decir, las necesidades político-sociales existían y el daguerrotipo y su exactitud de mimesis formal de la realidad las cubría como no lo hacían otros procedimientos como los dibujos fotogénicos del inglés William Henry Fox Talbot o el procedimiento del positivo directo en papel del francés Hippolyte Bayard¹².

El 17 de junio de 1839, Daguerre —conocido por el éxito comercial del Diorama— fue condecorado con la Legión de Honor, hecho promovido por Arago. Al día siguiente, se constituyó una Comisión de Examen en la Cámara presidida por el propio diputado para evaluar la conveniencia de adquirir el secreto del procedimiento fotográfico. El 3 de julio Arago leyó el informe final sobre el daguerrotipo en la Cámara de Diputados. Pocos días después se exhibieron imágenes en la Cámara y el 9 de julio se procedió a la votación con un resultado de 237 votos a favor y 3 en contra. El 2 de agosto, esta vez en la Cámara de los Pares, se procedió al acuerdo de la obtención del secreto por una pensión anual de 6000 francos para Daguerre y 4.000 francos para la familia Niépce. El 18 de agosto se hizo la misma presentación en la Academia de Ciencias y de Bellas Artes reunidas en un mismo espacio¹³.

10. Sobre los distintos pasos de la presentación de la fotografía en la Cámara y la Academia, véase MCCAULEY, Anne: «Arago, l'invention de la photographie et la politique», *Études photographiques*, 2 (1997). [Consultado en línea el 30 de junio de 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/125>; FRIZOT, Michel: «Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif», *Communications*, 78 (2005).

11. MCCAULEY, Anne: *op. cit.*

12. Para una genealogía de la presentación y defensa de estos procedimientos véase FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París, Larousse, Adam Biro, 2001, pp. 23–31.

13. ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839–1859*. París: Monuum, Éditions du patrimoine, 2006, p. 29.

En su discurso de presentación en la Cámara de Diputados, *Rapport sur le Daguerrotyp* (...), y considerando que en el ámbito de las ideas políticas liberales la carga y valoración del desarrollo científico era de suma importancia, Arago remarcó la relevancia que para la ciencia tenía la fotografía como dispositivo de representación exacta de la realidad en diversos campos como la astronomía, la fotometría, la topografía, la meteorología o la arqueología¹⁴. Asimismo, citando los argumentos de Paul Delaroche, pintor de la Academia de Bellas Artes, no olvidó la importancia de la fotografía para la práctica artística:

Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent¹⁵.

De esta manera, completó notoriamente la poco argumentada defensa de Daguerre en su prospecto de 1838¹⁶ y potenció el uso científico y, por lo tanto, de utilidad social del invento. Las palabras de Daguerre y de Arago revelan la importancia que los discursos de los agentes mediadores pueden tener junto con los de los propios artistas o inventores y que el objeto en sí define su valor y uso en contacto con las lógicas que lo activan.

Junto con la entrada de lo fotográfico en los ámbitos oficiales de la ciencia y la política francesas, en el terreno de lo legal se desarrollaron distintas leyes que protegieron oficialmente el invento. La ley Daguerre de 1839, primera marca legal de la fotografía, se enmarcó dentro de las ideas de los inicios: divulgación por parte del Estado de los inventos e idoneidad del daguerrotipo para las necesidades en un principio específicamente científicas y artísticas. No obstante, dicha ley que establecía la compra del invento por parte del gobierno francés, tuvo también la voluntad de democratizar el uso de la máquina fotográfica al servicio de las necesidades de la sociedad moderna.

Una vez descritos los campos mediadores en los cuales se activó y valoró la fotografía en sus inicios, es preciso señalar aquello que explica las particularidades del dispositivo fotográfico, las imágenes resultantes y su función social a través de la lógica de dichos campos. En este sentido, las ideas ilustradas y saint-simonianas de Arago que posibilitaron la difusión del invento defendiendo la utilidad pública del mismo, permiten analizar las características básicas que nunca abandonarían la definición específica de lo fotográfico: desarrollo tecnológico, utilidad (en los ámbitos de lo cotidiano, lo científico y lo artístico) y democratización, en el plano social —ideas de Arago—, y velocidad, exactitud y facilidad en el plano formal —ideas de Daguerre. ¿Qué significa esto? ¿Que el discurso mediador imprimió características

14. ARAGO, François: *Rapport de M. Arago sur le daguerrotyp*, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août. París, Bachelier, 1839.

15. *Idem*, p. 33.

16. Así lo expresa el propio inventor unos meses antes de las presentaciones oficiales de Arago: «Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d'un grand intérêt pour la science, mais elle donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts, et loin de nuire à ceux qui les pratiquent, elle leur sera d'une grande utilité». Cit. ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités...*, p. 23.

definidas e inamovibles?, ¿que el propio discurso revela la forma en la que se usa y valora el objeto a partir de unas necesidades concretas externas al propio dispositivo? Nos inclinamos por la segunda opción.

Sin embargo, todas estas características de la práctica fotográfica se mantienen en el ámbito de lo jurídico, lo político, lo tecnológico y lo científico, pero varían significativamente cuando interaccionan con los espacios de la alta cultura por un lado y la comercialización por el otro. En este último caso, es interesante observar cómo se convirtió muy pronto en una práctica lucrativa gracias a la proliferación de los estudios destinados al retrato. Por el contrario, cuando buscó su dignificación cultural, adquirió un significado opuesto: la práctica tendió a lo idealista, minoritario, estético, es decir, artístico.

3. LAS PRIMERAS SOCIEDADES ESPECÍFICAS DE LA FOTOGRAFÍA

El mundo de la fotografía se fue conformando como un espacio propio que en este artículo denominamos «lo fotográfico», no en el sentido de análisis teórico tal y como propone Rosalind Krauss¹⁷, sino tal y como lo plantea André Gunthert, es decir, considerando los aspectos específicos del espacio y de los agentes que lo conformaron. En los inicios, como hemos visto observando la manera en que se activa su primera mediación, lo fotográfico estuvo muy vinculado a los aspectos tecnológicos y utilitarios. Sin embargo, no permaneció exclusivamente allí sino que muy pronto se vinculó con el mundo de lo estético. El espacio inédito que ocupó la fotografía desde sus inicios se puede observar en los ámbitos por donde circuló no solo el dispositivo y las imágenes resultantes sino la elaboración del discurso que sostuvo su valor.

A pesar del contacto del lenguaje fotográfico con instituciones y agentes de los ámbitos científico y político, a diferencia de otros inventos tecnológicos de la época, la fotografía generará espacios propios que si bien no conformaron un campo autónomo, son indicativos de lo particular del lenguaje¹⁸. Se puede deducir que la cercanía con el mundo del arte propició un cierto grado de alejamiento de los imperativos de las instituciones científicas y políticas y de las necesidades del mundo ordinario por una suerte de «contagio» de esteticismo o valoración formal de la representación. Si el arte estaba cada vez más legitimado como lógica de la alta cultura, era de esperar que la fotografía se acercase a su espacio de producción y mediación. Y este acercamiento no provocó las particularidades «estéticas» de la

17. KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

18. La idea de asociacionismo y sociabilización del entorno fotográfico, a diferencia de otras tecnologías contemporáneas como la electricidad, es citada en los trabajos de autores como GUNTHERT, André: «Naissance de la société française de photographie», en GUNTHERT, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004. Gunthert explica que el desarrollo de la fotografía no se produjo de la mano de la industria sino de las asociaciones, que son las que establecieron la lógica de su dinámica y los caminos emprendidos. Nuestra hipótesis es que estas asociaciones no fueron las que provocaron los cambios sino las que reflejaron las necesidades del espacio de lo fotográfico por un lado y de la cultura dominante por el otro.

fotografía respecto a otros inventos, sino que fue el reflejo del potencial cultural que la fotografía tenía y podía brindar al terreno de la alta cultura.

La primera asociación propia del mundo de la fotografía, la Société Héliographique, se constituyó en 1851 en París, una década después de la presentación de Arago en la Cámara de Diputados.¹⁹ Sus miembros fueron sobre todo personajes de la alta sociedad provenientes de ámbitos diversos —científicos, escritores, pintores de renombre, intelectuales, aristócratas y alta burguesía— con una característica en común: la práctica *amateur* del nuevo lenguaje. Luego de aprobada la Ley Daguerre en 1839, se difundió el proceso y comenzaron a surgir los primeros profesionales dedicados, sobre todo, al retrato burgués. En los inicios de la década de 1850, comenzaron a proliferar los estudios y a existir cierta reticencia al cariz comercial que estaba tomando la práctica fotográfica²⁰. Esta reticencia, como era de esperar, cobró especial significado en el mundo de la alta cultura, cuyas revistas llegaron a acusar a la fotografía de querer ocupar un lugar en la cultura dominante de la representación del mundo protagonizada por la pintura²¹. Sin embargo, desde lo fotográfico, y buscando una mayor legitimidad que la otorgada por la institucionalización política y científica y la comercialización, se buscará la definición de un espacio propio que la preserve del peligro de lo mundano y material²².

En este contexto, la creación de la Société reveló la mencionada necesidad de un lugar propio. El perfil social de sus primeros agentes es muy importante para comprender los límites que se iban conformando en torno a la especificidad de lo fotográfico, límites que nos brindan la propia definición del objeto y sus valores. En los primeros años, la Société estará conformada por artistas e intelectuales de relevancia como Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, Victor Hugo y de los primeros profesionales de la fotografía que se reconvirtieron al terreno del que se comenzaba a denominar fotógrafo-artista como Gustave Le Gray. Este último lideró un pequeño grupo de discípulos de Paul Delaroche, pintores que realizaban una suerte de imágenes fotográficas que, si bien aún no se pueden llamar pictorialistas, son una excelente muestra de cómo, desde sus inicios, la fotografía comenzó a dignificarse en asociación con lo plástico²³. Por otro lado, es muy significativo que estos *amateurs* utilizaran y defendiesen la

19. Todos los datos históricos relacionados con la Société Héliographique que se citan a continuación provienen del estudio de GUNTHER, André: «L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique», *Études Photographiques*, 12 (2002). URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/317> [Consultado en línea el 30 de junio de 2013].

20. Sobre la expansión comercial de la fotografía, véase MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1994.

21. Algunas de estas crónicas de rechazo fueron publicadas por ejemplo en el *Journal Amusant* en el artículo «A bas la photographie!!!» de Émile Marcellin, dibujante y periodista, el 6 de septiembre de 1856, y en la *Revue des Deux Mondes*, el 1 de abril de 1856, en el artículo del pintor Henri Delaborde, «La Photographie et la Gravure». Para una visión más completa de la literatura sobre la polémica generada en torno a la fotografía véase ROUILLE, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. París, Macula, 1989.

22. Podemos observar procesos similares en ciudades como Barcelona, en donde se conforma un espacio fotográfico a imagen y semejanza de la dinámica de las grandes ciudades europeas y, de manera muy concreta, de París. Véase F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografía en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.

23. Véase DE MONDENARD, Anne & PAGNEUX, Marc: *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850–1860)*. París, Actes Sud, 2012.

fotografía sobre papel, menos precisa y cercana al soporte del dibujo y la pintura, frente a técnicas sobre metal, como el daguerrotipo, más exacto y nítido, pero con un grado de frialdad que lo acercaba a lo científico-técnico y que, al no permitir copia, limitaba la reproducción fotográfica en sí.

El fuerte grado de autonomía y de legitimación que poseía el campo de la literatura también influyó en la dignificación de la práctica fotográfica. El historiador André Gunthert ha señalado la voluntad del grupo de la Société de «transformar la marginalidad en vanguardia»²⁴, siguiendo estructuras propias del terreno de la literatura. La importancia del campo de la literatura en la gestación de las lógicas culturales de la modernidad fue trabajada por distintos autores, como Pierre Bourdieu y Nathalie Heinich, quienes analizaron la manera en que el campo literario se organizó de forma autónoma antes que el artístico pudiéndole así aportar un discurso de defensa, sobre todo a través de las novelas románticas y realistas y de la crítica de arte²⁵. En el caso de la fotografía, esta suerte de contagio de legitimidad relacionada no sólo con lo artístico-plástico sino también con lo literario, se observa en la cantidad de escritores presentes en esta primera sociedad. Además, la Société tuvo un órgano de difusión propio, *La Lumière*, la primera revista europea dedicada enteramente a la fotografía. Cuando en 1853 la Société Héliographique se diluyó, dos años después de su conformación, la revista siguió publicándose, en parte debido a su importancia como espacio de elaboración de un discurso propio de lo fotográfico.

Desde sus inicios, *La Lumière* unió las lógicas del arte y de la ciencia en el terreno inédito de la fotografía²⁶. Los críticos Ernest Lacan y Francis Wey fueron los agentes más activos en la creación de este lenguaje. A propósito de unas fotografías de Édouard Baldus Lacan dirá:

Il y a dans cette épreuve un effet de lumière que nous n'avions pas encore vu rendre en photographie. Le soleil étant presque de face, les maisons se dessinent sur le ciel en silhouettes plus ou moins sombres, selon leur plan. Il en résulte un effet de perspective aérienne des plus frappants²⁷.

24. GUNTHER, André: «L'institution du photographique...», *op. cit.*

25. BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995 y HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París, Éditions Gallimard, 2005.

26. Sobre los datos relativos a *La Lumière*, véase HERMANGE, Emmanuel: «La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851-1860)», *Études photographiques*, 1 (1996).

27. LACAN, Ernest: «Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus», *La Lumière*, 9 de agosto de 1856. De manera homóloga, cabe tener en cuenta una práctica discursiva similar en Inglaterra. Nos referimos, en concreto, a las reflexiones del pintor Sir William J. Newton, en el artículo «Upon Photography in an Artistic View and its Relation to the Arts» (1853), y a las de Elisabeth Eastlake en «Photography» (1857). En ambos casos, hacemos referencia a discursos relacionados con la institucionalización británica de la fotografía, si tenemos en cuenta que en el primer caso el texto fue escrito con motivo de la fundación de la Photographic Society de Londres y, en el segundo, se da la circunstancia de que la autora era la esposa de Charles Eastlake, director de la National Gallery of Art y primer presidente de la Royal Photographic Society. BRUNET, François: *op. cit.*, p. 152. Véase también GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: «Arte y fotografía (I). El siglo XIX», en SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.

A pesar de que la fotografía ya participaba en espacios expositivos como eran las Exposiciones Universales de 1851 en Londres y 1855 en París, el discurso crítico siempre había sido o bien en términos científico-técnicos, o bien en términos generales, valorándola como un medio nuevo²⁸. *La Lumière* introdujo, por el contrario, la aproximación estética, centrándose, como hemos visto, en el análisis formal de cada una de las obras y sus autores.

La vida de la Société Héliographique fue corta. Pasado un año de existencia, surgieron las discrepancias, dándose de baja algunos de sus miembros y, en algunos casos, abriendo nuevas revistas, como la *Cosmos*, emprendida por Benito Montfort, etc.²⁹ Otra cuestión interesante para comprender la pérdida de protagonismo de la Société, fue la creación en Inglaterra del procedimiento del colodión húmedo sobre placa de vidrio, técnica que aunaba la perfección formal del daguerreotipo y la multiplicidad del calotipo y que tuvo gran éxito en la Exposición Universal de 1851³⁰. En este contexto, la capitalidad del mundo fotográfico pasó temporalmente a Inglaterra donde se constituyó la Photographic Society con el objetivo de proteger y difundir los diversos procesos que estaban gestándose. Su organización se estructuró a imagen y semejanza de la Geographical Society. Los principios de la Photographic Society influyeron en la creación de la Société Française de Photographie (SFP) en 1854, una nueva sociedad, específicamente francesa, fundada sobre un sentido igualmente científico-técnico. Así, a pesar de que muchos de los miembros de la Société Héliographique se adhirieron a la SFP, el espíritu de ésta difería mucho: el modelo fue el de una sociedad al mismo tiempo no elitista y *savante*³¹.

El proyecto inicial estaba pensado para una «Société photographique européenne», que defendiese una promoción desinteresada del arte fotográfico y que adquiriese obra de los talleres de artistas en activo. Aunque también existía un bando defensor de una asociación cuyo objetivo fuera el de dar soporte al trabajo *amateur*. Un antiguo funcionario del Ministerio del Interior y miembro fundador de la Société Héliographique, Eugène Durieu, experto en organizaciones administrativas y jurídicas, fue el encargado de dar forma a la nueva asociación formada por centenares de miembros y muy lejos ya del carácter elitista y vanguardista de la primera Société.

La fuerza y la autoridad con las que comienza la SFP —gracias a la importancia de sus miembros y la potente estructura de funcionamiento— provocaron un sentimiento de indignación y oposición en determinados sectores, sobre todo en el de la antigua Société. Esto se evidenció de manera pública en las páginas de *La Lumière* con acusaciones sobre la prepotencia con la cual el nuevo espacio había

28. Sobre la cuestión véase BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie a Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. París, Université Paris IV Sorbonne, Tesis doctoral, 2004.

29. GUNTHER, André: «L'institution du photographique...», *op. cit.*

30. GERNSHEIM, Helmut: *The rise of photography 1850-1880. The age of collodion*. Londres, Thames and Hudson, 1988.

31. Todos los datos históricos sobre la Photographic Society y su influencia en la constitución de la Société Française de Photographie provienen del trabajo de GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.

iniciado su actividad y sobre el principio de autoridad que representaba³². Ernest Lacan procuró defender los cinco años de existencia de la publicación frente a una entidad apenas constituida. En contrapartida, la SFP buscó su identidad girando hacia el lado científico, elemento diferencial respecto a la Société Héliographique e, incluso, a la Photographic Society inglesa que continuaba buscando sus presidentes de honor en primeras figuras del campo del arte. Es muy significativo que el primer presidente de honor de la SFP haya sido Victor Regnault, uno de los eruditos más brillantes de Francia, especialista en el ámbito de la óptica y la física y profesor en el Collège de France. Otro personaje, Aimé Girard, joven químico, fue captado como secretario de redacción del Boletín, una publicación de la sociedad que la dotará rápidamente de prestigio internacional.

Vemos la manera en que las primeras asociaciones de la fotografía oscilaron entre lo artístico y lo científico, buscando una identidad y dando lugar a la definición de un espacio muy particular para un producto que conjugaba en tensión ambos aspectos de la moderna Europa industrial.

4. LAS RELACIONES CON EL CAMPO DEL ARTE

A pesar de tender más a las lógicas de lo científico-técnico, la misma SFP intentará con éxito participar en el Salón de la Academia de Bellas Artes de 1859. Esta voluntad revela que lejos de constituirse en un espacio autónomo de funcionamiento, o de definirse como ciencia o como arte, lo fotográfico siempre estará apegado a una u otra lógica, tomando la legitimidad prestada de ámbitos externos. Así comprobamos la hipótesis de que observar los espacios y los agentes en los cuales se movió lo fotográfico, nos indica su verdadero valor y lugar en la jerarquía de los productos culturales de la época. Es decir, no podemos deducir si una fotografía es ciencia o es arte o es fotografía en sí sin mirar el sistema en el cual participa.

Algunas de las discusiones en las sesiones de la SFP, recogidas en los boletines, se centraron en esta cuestión: como ciencia y por los propios valores tecnológicos del dispositivo, la fotografía entraba de pleno derecho en la distinción que aportaba el avance científico pero perdía legitimidad en el terreno del valor de la cultura dominante de la época representada por el arte. En el otro extremo —reflexionaban los miembros de la Sociedad— cuando el invento entraba en el terreno de lo artístico, rebajaba su grado de legitimación ya que quedaba equiparado con las artes menores, como la litografía y el grabado³³.

La manera en que los agentes del mundo de la fotografía se relacionaron con el campo del arte se observa de manera muy clara en la mencionada voluntad de

32. *Idem*, p. 21.

33. ROUBERT, Paul Louis: «1859, exposer la photographie», *Études photographiques*, 8 (2009). [Consultado en línea el 30 de junio de 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Sobre la pertenencia de la fotografía en el ramo de las técnicas gráficas y sus lógicas económicas compartidas —en términos de materiales, tiempo y capacidad de multiplicación— véase VEGA, Jesusa: «Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840–1880)», en *Imatge i Recerca. 9es Jornades Antoni Varés*. CRDI, Girona, 2006. [Consultado en línea 28 de octubre de 2013]. http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php.

participar en los Salones de la Academia de Bellas Artes. En 1850, Gustave Le Gray presentó en el Salón unas pruebas en papel que no fueron admitidas. El fotógrafo defendió en sus textos, como en el conocido *Photographie.Traité nouveau* de 1852, la necesidad de que la administración de Bellas Artes se involucre en el progreso de la fotografía, admitiéndola en sus espacios expositivos.

En 1855 la fotografía se expuso en el apartado Productos de la Industria de la Exposición Universal de París, lo cual provocó también cierto descontento por parte de algunos socios de la SFP. Tal y como ha analizado Paul Louis Roubert, en el seno de la institución dominaba la idea de la necesidad de exponer la fotografía como arte para difundir su importancia y aumentar así su estatus. Asimismo, los discursos reflejados en los boletines muestran la voluntad de educar al público a partir de la exhibición de obras de calidad. Se trataba de separar los auténticos fotógrafos de los «faux frères» —o fotógrafos comerciales— cuyos trabajos, expuestos en los grandes boulevares, corrompían el gusto del público³⁴.

A partir de 1855, la institución comenzó un programa de exposiciones (1855, 1856–1857, 1859) que tendrá mucho éxito y a partir del cual se iniciará un proceso de presión para conseguir un espacio de pleno derecho en el Salón. El fotógrafo Nadar jugó un rol capital en este proceso. En 1856, se dirigió a la SFP para poner sobre la mesa la ausencia de la fotografía en la Exposición de Bellas Artes de 1857:

Messieurs, La Photographie est, jusqu'ici, oubliée dans le programme de l'Exposition des beaux-arts en 1857. Cet oubli me paraît préjudiciable en même temps à l'art et aux intérêts que vous représentez. Vous l'avez sans doute déjà pensé comme moi et j'arrive vraisemblablement un peu tard pour appeler votre attention sur l'influence que ne pourrait manquer d'avoir dans cette question une démarche officielle de votre société. Cette démarche collective viendrait relier, en leur donnant une force réelle, les influences individuelles que chacun de nous doit faire agir dans le but commun. J'ai l'honneur, à l'appui de ma proposition, de joindre sous ce pli quelques lignes que je viens de publier à ce sujet et je serai heureux de mettre à votre disposition mon concours dans la presse en général, si faible qu'il puisse être (...)»³⁵.

La paradigmática figura de Nadar representa el polo comercial que aunque alejado de la lógica más institucional, la utiliza como plataforma para el intento de dignificación de su profesión. De esta manera, no dudó en establecer alianzas a pesar de no simpatizar con la proximidad de un sector de la SFP al círculo de Napoleón III. En este caso, vemos cómo las lógicas de la alta cultura se aplican a los objetivos de la baja cultura en un intento de dignificación de una práctica tan difundida como la del retrato comercial. Los polos quedan bien definidos: la ciencia —representada por la facción científicista de la asociación—, el arte —presente en la voluntad de participar en los Salones— y el comercio —representado por Nadar,

34. PERIER, Paul: «Exposition Universelle», *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, pp. 146–147. Cit. ROUBERT, Paul Louis: «1859...» *op. cit.*

35. «Assemblée générale de la Société française de photographie, 21 novembre 1856», *Bulletin de la Société française de photographie*, 1856, p. 326. Cit. ROUBERT, Paul Louis: «1859...», *op. cit.*

el sin duda más importante de los fotógrafos retratistas de la época. Lo fotográfico oscilará constantemente entre estos tres ámbitos con unas lógicas de funcionamiento y valores propios que no impiden las necesarias y constantes alianzas que establecen los unos con los otros.

En 1857 se constituyó una comisión de evaluación que sopesó la conveniencia de la presencia de la fotografía en los Salones. Sus componentes fueron Léon de Laborde, Eugène Delacroix, Philippe Rousseau, Paul Périer, Olympe Aguado, Cousin y Théophile Gautier. La cuestión no estaba tan clara entre los socios de la SFP, pero finalmente se inició un proceso de diálogo con Émilien de Nieuwerkerke, Director General de Bellas Artes, quien rechazó la petición³⁶. Paul Louis Roubert advierte que la ausencia de documentación no permite reconstruir la manera en que la fotografía finalmente fue aceptada en el Salón de 1859. No obstante, especula con que una vez agotada la vía administrativa, la dirección de la asociación decidió presionar con éxito a través de la vía política y las conexiones personales. Es probable que el hecho de que Le Gray fuese uno de los fotógrafos oficiales de Napoleón III haya influido, entre otras alianzas, en la resolución final.

La ubicación física de la primera exposición de fotografía incluida en un Salón es un símbolo del lugar que ocupó en la jerarquía de los valores culturales de la época. Por un lado, no se incluyó dentro de las denominadas artes industriales, como la litografía y el grabado, pero por otro, tampoco se presentó junto al gran arte. La solución fue de compromiso: no se rebaja su estatus al no juntarse con las artes consideradas menores pero se presenta en un espacio aparte, es decir, al margen de los objetos de la cultura más legitimada³⁷. Era de esperar la reacción de ciertos sectores de la crítica a dicha inclusión. La frase lapidaria de Charles Baudelaire en el artículo «Le public moderne et la photographie» es sin duda la más conocida de estas reacciones: la foto será la sirviente más humilde del arte.

La necesidad de contagio de legitimidad desde un espacio a otro se observa también en el marco legal, sobre todo en la Ley de derechos de autor de 1862. El juicio entre Nadar y su hermano Adrien Tournachon a lo largo de 1856 y 1857 fue un precedente significativo. Después de años de trabajo conjunto, éstos habían disuelto su sociedad fotográfica para emprender caminos por separado. Nadar reclamó el uso exclusivo del nombre artístico «Nadar», cuyos orígenes se remontaban a su etapa como caricaturista. Su célebre «manifiesto», *Lo que no se puede aprender en fotografía*, le valió la victoria en los tribunales gracias a la defensa de que la fotografía comercial no era susceptible de ser practicada por cualquier usuario, es decir, su hermano, ya que implicaba una sensibilidad estética idéntica a la de los grandes artistas:

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire: c'est le sentiment de la lumière, cest l'application artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

36. *Idem*.

37. La exposición de fotografía fue organizada en el Palacio de la Industria, al lado del espacio ocupado por el Salón. Sin embargo, como ha estudiado Paul Louis Roubert, no existía ningún tipo de conexión espacial entre ambas exposiciones ni la fotografía constaba como parte del programa oficial del evento. ROUBERT, Paul Louis: «1859...» *op. cit.*

Como hemos dicho, el ejemplo de Nadar fue un precedente de la batalla legal más importante de los comienzos de la fotografía: el proceso judicial iniciado por los fotógrafos Mayer et Pierson para incluir la fotografía en la ley de la «Propriété exclusive des oeuvres littéraires et artistiques» elaborada en 1793 y en pleno proceso de revisión en 1862. En la década de 1860, el negocio del retrato fotográfico se encontraba en plena expansión comercial en buena medida gracias a la introducción del formato económico de la carte-de-visite. La copia ilegal de fotografías por parte de otros retratistas, extendida en este contexto, hacía necesario un marco legal que protegiera los derechos de autor sobre las imágenes. Sin embargo, para conseguir esta inclusión, era necesario demostrar que, efectivamente, la fotografía podía ser una práctica artística. La imaginación, el genio artístico y la capacidad de generar obras perfectas en términos formales fueron los argumentos para defender el estatus creativo del operador fotográfico. En palabras del abogado M. Marie³⁸:

Sans doute, le photographe ne crée pas, n'invente pas comme le peintre, et au même degré. Mais lorsqu'il voudra prendre une vue, un paysage, agira-t-il sans discernement comme le fait un manœuvre? Non, il fera ce que fait le peintre, si c'est un homme de génie, si c'est un homme de sentiment, si c'est un homme de goût; il combinera heureusement l'ombre et la lumière; comme le peintre, il fera son tableau dans sa pensée, et quand il l'aura composé dans son imagination, il prendra son appareil pour lui faire rendre ce que son intelligence a conçu et ce qu'il veut faire passer dans son œuvre. Voilà l'artiste photographe, voilà son œuvre. [...]

La definitiva inclusión de la fotografía en dicha ley provocó la reacción airada de un grupo de artistas, mayoritariamente del Institut y encabezados por Ingres, quienes formalizaron una protesta judicial. Su argumentación defendía que a pesar de las operaciones manuales y del conocimiento necesario para llevarlas a cabo, la fotografía no era bajo ningún concepto una actividad fruto de la inteligencia y del estudio del arte, motivo por el cual «les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art». La lista de firmantes no incluía nombres como el de Eugène Delacroix, sin duda uno de los pintores más involucrados en los procesos de defensa y difusión descritos a lo largo del artículo. Finalmente la protesta fue desestimada³⁹.

Lejos de la creencia de que el terreno de la pintura se rebelaba contra una práctica que le quitaba su función mimética, las tensiones con la fotografía revelan el estado del campo: la alta cultura generaba trabas a la entrada de lenguajes demasiado apegados a lo cotidiano, utilitario y científico. A fin de cuentas, se había definido justamente en oposición a esos valores y aún estaba en pleno proceso de conformación. Pero la organización del mundo de la fotografía revela a su vez un estado

38. MARIE, M: *Code des photographes*, 1862. Texto recogido en ROUILLÉ, André: *op. cit.*

39. La lista completa de los artistas que figuraba en la carta era «M.M. Ingres, de l'Institut; Flandrin, id.; R. Fleury, id.; Nanteuil, id.; Henriquel-Dupont, id.; Martinet, id.; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, Eug. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Hendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Émile Lecompte, P. de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, Em. Lafon, Lalaisse.» *Idem*.

propio de la modernidad: la definición de la cultura dominante fue acompañada de la gestación de distintos espacios culturales intermedios organizados jerárquicamente, y junto a los espacios, también los diálogos y los intercambios entre ellos. La pregunta respecto a qué lenguaje es arte se responde en el análisis de los límites del campo y las prácticas y los agentes que entran y salen de sus fronteras.

5. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo, hemos intentado desentrañar por qué la fotografía se convirtió en un invento «prodigioso» entre inventos en el fructífero siglo XIX. Para ello, hemos observado con detenimiento el espacio de la mediación partiendo de la hipótesis de que nos facilitaría algunas claves que el análisis histórico-contextual, técnico o estilístico no ofrece con tanta claridad. Con este objetivo, hemos analizado el momento de la gestación del mundo moderno del arte, lo que comúnmente se denomina la autonomía del arte o, en palabras de Pierre Bourdieu, la constitución del campo artístico. A continuación, analizamos los inicios de la fotografía por un lado y la conformación de su espacio por otro, para comprender si se trató de un ámbito efectivamente autónomo, como lo fue el del arte, o si tuvo que tomar prestado valores ajenos a su lógica tecnológica y estética para legitimarse como el prodigio que fue. Una vez vistas las particularidades de ambos espacios, los comparamos no sólo para observar especificidades, sino también para valorar la importante relación que existió entre los dos ámbitos y que nos ayudó a comprender la posición de la fotografía entre los distintos productos de la cultura de la modernidad de la segunda mitad del siglo XIX.

Observar y comparar la gestación de estos espacios nos permitió centrarnos en el sistema mediador. Tal y como planteamos a lo largo de todo el trabajo, este sistema no sólo nos informa acerca de los distintos agentes que influyen de una u otra manera en la elaboración del producto cultural, sino que también es para el observador científico un espacio privilegiado para medir el estado del campo, de sus lógicas, de sus agentes y de los valores asociados. En este sentido, la fotografía se analiza como un producto de lógicas sociales complejas y no de la naturaleza misma del dispositivo o las características contextuales de la modernidad. Para ello, realizamos una reconstrucción del estado de las relaciones de los agentes del campo, entendidos como productores y consumidores de la cultura, pero sobre todo como protagonistas del espacio de la mediación: inventores, fotógrafos artistas, fotógrafos comerciales, políticos, abogados, revistas, críticos, salones, asociaciones y científicos.

Lo fotográfico necesitó de las lógicas propias de lo científico por sus valores como avance del conocimiento humano, de lo técnico por su valor utilitario, de lo político por su servicio a la ciudadanía, pero sumó su alianza con los valores del mundo del arte, lo cual la diferenció del resto de los inventos de la época. Una vez más, vimos cómo los agentes que intervinieron en la madurez, difusión y organización nos explican y revelan sus misterios. En el caso del arte, la relación es fundamental porque, paradójicamente, la dependencia de la fotografía respecto a los valores de lo artístico también nos ilustra su especificidad. Este acercamiento y contagio de

poder legitimador, que en el presente trabajo hemos ejemplificado con la insistencia de los agentes del mundo de la fotografía de participar en los importantes salones de la Academia de Bellas Artes, son una muestra de las relaciones de dominación propias de la jerarquía de la cultura occidental.

El encuentro entre el espacio dominante de lo artístico, que giraba en torno al sistema académico primero y a la lógica del campo del arte a finales del siglo XIX, y lo fotográfico se produjo a partir del diálogo entre el valor global representado por la alta cultura artística y el valor local propio de espacios no tan reconocidos ni con una trayectoria histórica tan larga en el campo de la cultura como la literatura, la pintura o la escultura. Las lógicas que imperaban en el campo de la cultura dominante se imponían al conjunto de la sociedad gracias a la posesión de altos grados de poder legitimador de las instituciones y sus agentes. El espacio de la fotografía conformado por fotógrafos, artistas, periodistas, asociaciones e intelectuales en general se nutrió de las lógicas dominantes. No obstante el proceso más interesante de observar es cómo a pesar de este succulento contagio e intensa interrelación, el mundo de la fotografía también desarrolló lógicas específicas, locales, con menos poder y no siempre del todo dentro del terreno de la alta cultura —como es el ejemplo de la fotografía comercial. Estos valores locales permitieron con el tiempo el desarrollo de un espacio más o menos propio de lo fotográfico

Si bien en el siglo XX el museo que acogió la difusión de la fotografía fue ni más ni menos que el MoMA de Nueva York, primer museo de arte moderno⁴⁰, lo fotográfico acabaría desarrollando sus espacios de difusión y consumo, como sus propios festivales, galerías, revistas, críticos, etc. Espacios nunca del todo autónomos del mundo del gran arte, pero en donde el diálogo entre lo imperante y dominante cultural y lo propio de lenguajes menos legitimados, se hizo evidente. Y nada más revelador que la fotografía documental que triunfa en el siglo XX para comprender la definitiva relación entre tantos ámbitos, valoraciones y lógicas mediadoras que hemos analizado desde los orígenes del dispositivo: lo artístico, lo informativo, lo utilitario, lo político, lo social e incluso, en ocasiones, lo comercial, encontraron una solución simbólica y formal que la posicionaron al lado y al margen del gran arte.

40. En la introducción del presente trabajo, hemos remarcado que los procesos de constitución del diseño y el cine son similares al de la fotografía. En este sentido, es significativo que desde temprano el MoMA haya reservado un lugar para estas expresiones. En el año 1932 se creó el Departamento de Arquitectura y Diseño, en 1935 el Departamento de Film y en 1940 el de Fotografía. En los tres casos se trataba de departamentos pioneros en el ámbito del museo dedicados a estas disciplinas. LAWRENCE, Sidney: «Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933–1950», *Design Issues*, 2 (1985), pp. 65–77; BANDY, Mary Lea: «The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States», *Museum International*, 46 (1994), pp. 26–31; PHILLIPS, Christopher: «The Judgement Seat of Photography», *October*, 22 (1982), pp. 27–63.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGO, François: *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*. Paris, Bachelier, 1839.
- BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Paris, Gallimard, 2001.
- BANDY, Mary Lea: «The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States», *Museum International*, 46 (1994).
- BARGER, M. Susan & WHITE, William B.: *The Daguerreotype. Nineteenth Century Technology and Modern Science*. London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. Paris, Université Paris IV Sorbonne, Tesis Doctoral, 2004.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona, 2000.
- *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.
- FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Larousse, Adam Biro, 2001.
- «Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif», *Communications*, 78 (2005).
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: «Arte y fotografía (I). El siglo XIX», en SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.
- GERNSHEIM, Helmut: *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*. London, Thames and Hudson, 1988.
- GUNTHER, André: «L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique», *Études Photographiques*, 12 (2002).
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.
- HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- HERMANGE, Emmanuel: «La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851-1860)», *Études photographiques*, 1 (1996).
- KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LACAN, Ernest: «Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus», *La Lumière*, August 9th, 1856.
- LAWRENCE, Sidney: «Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933-1950», *Design Issues*, 2 (1985).
- MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven, Conn, London, Yale University Press, 1994.
- «Arago, l'invention de la photographie et la politique», *Études photographiques*, 2 (1997).
- DE MONDENARD, Anne & PAGNEUX, Marc: *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850-1860)*. Paris, Actes Sud, 2012.

- PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.
- «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español», en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329-354.
- PHILLIPS, Christopher: «The Judgement Seat of Photography», *October*, 22 (1982).
- ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2006.
- «1859, exposer la photographie», *Études photographiques*, 8 (2009). [Consultado el 30 de junio de 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>.
- ROUILLÉ, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. Paris, Macula, 1989.
- VEGA, Jesusa: «Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840-1880)», en *Imatge i Recerca. 9^{es} Jornades Antoni Varés*. CRDI, Girona, 2006. [Consultado el 28 de octubre de 2013]. http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php.

MUSEO REAL, MUSEO IMAGINARIO: REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE MUSEO COMO ESCENARIO DE METAMORFOSIS

Elena Marcén Guillén¹

1. INTRODUCCIÓN

El museo de arte opera una serie de transformaciones en las obras que custodia. Estos cambios adquieren la categoría de metamorfosis, pues derivan de la propia idiosincrasia del museo como depósito de objetos artísticos heterogéneos, extraídos del lugar para el que fueron creados y yuxtapuestos los unos a los otros, y alcanzan incluso la propia definición del concepto de arte y su percepción desde el nacimiento del museo como institución pública en el siglo XVIII. El museo, lugar físico resultante de la reunión de piezas diversas, lleva a cabo una «resemantización» de los valores intrínsecos de los objetos, que se convierten en obras de arte por el mero hecho de estar expuestos en el museo, que adquiere la categoría de templo sagrado de la civilización occidental contemporánea.

La reflexión sobre el papel del museo como creador de metamorfosis en la propia obra de arte y en su relación con el público ha sido una constante en la modernidad, como demuestran las aportaciones de diversos autores (escritores, artistas y teóricos) que, desde muy pronto, se han interrogado acerca de la función de la institución museística y sus peculiaridades. Los puntos de vista son diversos: mientras unos alaban la contribución del museo a la cultura occidental, otros lanzan ataques furibundos contra él por su condición de cementerio de obras de arte, defendiendo incluso su destrucción en el caso de las propuestas más radicales. Sin embargo, a pesar de la variedad de los enfoques, es posible identificar ciertos rasgos comunes que ponen de relieve, en definitiva, preocupaciones similares en lo que se refiere a la definición de la institución museística y sus principales problemas.

Junto a estas reflexiones, que atañen al museo tradicional, se perfilan otras maneras de entender el museo más allá de sus límites físicos: el museo imaginario, imaginado o virtual, un museo sin paredes que pertenece al ámbito de la memoria.

1. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Becaria de investigación FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Miembro del Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP), financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FSE (elena_marcen@yahoo.es).

El concepto de *museo imaginario* enunciado inicialmente por André Malraux abre paso a una multiplicidad de visiones del museo como entidad abstracta, que no tiene que ver con la conservación de los testimonios físicos del arte de la humanidad sino más bien con la configuración de un repertorio visual abierto, que no deja de enriquecerse y que será diferente para cada individuo, de ahí su interés. Este museo individual está necesariamente condicionado por el momento histórico y las posibilidades tecnológicas que lleva parejas, así como por las peculiaridades de la cultura occidental.

Museo físico, imaginario, imaginado o virtual: en las líneas que siguen trataremos de analizar el rol del museo de arte como escenario de metamorfosis en lo que se refiere a la naturaleza de la obra artística, la evolución de su interpretación misma y la propia concepción de la institución como repositorio de la memoria occidental.

2. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE EN EL MUSEO COMO CAUSA DE METAMORFOSIS

El museo origina una primera y evidente metamorfosis: la transformación del simbolismo de la obra de arte para dar lugar a una nueva semántica. Alejadas del marco físico para el que fueron concebidas, las obras reunidas en el museo se encuentran privadas de una parte de sus valores primitivos. La descontextualización acarrea una pérdida de cometido: un crucifijo ya no sirve de vehículo para facilitar el contacto con la divinidad en el rezo, una naturaleza muerta ya no decora palacio alguno. Ambos son venerados como obras de arte (testimonios de una época pasada) por el simple disfrute que producen, ya sea visual o intelectual.

Esta mutación es especialmente clara en el caso de los objetos de devoción. Desplazados al museo, estos se desacralizan y se transforman en obras de arte; podríamos decir incluso que adquieren un nuevo carácter sagrado en tanto que objetos «adorados» —no como imágenes de la divinidad sino como obras de arte— en el espacio casi sacro del museo. En la iglesia, un crucifijo es ante todo una imagen de devoción; podemos admirar sus características formales (la calidad de la talla, la expresión, etc.) pero principalmente es una representación de la divinidad, es Cristo crucificado. En el museo, por el contrario, la idea de escultura prevalece sobre los valores devocionales y religiosos, puesto que lo que vemos son «imágenes de las cosas, diferentes de las cosas mismas, y que extraen de esta diferencia específica su razón de ser»². Esta conversión es inevitable, puesto que sin ella el museo tal y como lo concebimos hoy en día no tendría sentido, como destaca André Malraux:

2. MALRAUX, André: *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965, p. 198. La primera edición francesa del *Museo Imaginario* de Malraux se publicó en 1947 y la segunda en 1951 (como parte de las *Voces del silencio*). Una revisión de esta última, modificada por el propio Malraux, vio la luz en 1965. No ha sido posible localizar traducciones al español de esta edición, mucho más completa que la anterior, ya que las que existen corresponden a la de 1951: es el caso de la propuesta por la editorial bonaerense Emecé en 1956 con la traducción de Damián C. Bayón y Elva de Lóizaga (MALRAUX, André: *Las voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 1956). Por tanto, hemos decidido trabajar con la edición original en francés de 1965 editada por Gallimard y ofrecer nuestra propia traducción del texto. Pedimos de antemano disculpas por las posibles imprecisiones que hayamos podido cometer.

Si las estatuas pudieran recuperar su alma original, los museos llamarían a la más extensa oración que la tierra haya conocido; si experimentásemos los sentimientos de los primeros espectadores de un Doble egipcio, de un crucifijo románico, no podríamos dejarlos en el Louvre³.

La descontextualización de las obras en el espacio museístico da lugar a una segunda metamorfosis que tiene que ver con la propia definición del arte: los objetos se convierten en obras de arte por el mero hecho de estar recogidos en el museo. O en palabras de Santos Zunzunegui, «este recipiente de lo sagrado secularizado funciona como lugar de ‘cristalización’ estética, como espacio donde lo común se transmuta en arte»⁴. Como señala Malraux la clave se encuentra en la mirada, que actúa como elemento transformador de los objetos en obras de arte, en un proceso similar al que tendrá lugar a principios del siglo xx con los *ready-mades*, que se convierten también en obras de arte a partir de la mirada del autor:

Al comienzo de este siglo [el xx], los artistas tomaron conciencia de algo a lo que la famosa frase de Maurice Denis debe su fortuna: «Antes de ser una Virgen (...) un cuadro es una superficie cubierta de colores reunidos en un cierto orden.» (...) Lo que significaba: llamamos cuadro, escultura, obra de arte, y no Dios, divinidad o crucifijo, Doble o Virgen Negra, lo que miramos de esta manera⁵.

La cuestión de la descontextualización de las obras de arte en el museo parece haber sido una constante en la reflexión teórica sobre la institución desde sus inicios⁶. En cierta manera, los museos de arte pueden ser definidos como la reunión de una colección de objetos artísticos arrancados a sus lugares de origen; he aquí el principio fundamental de todo espacio museístico, con la excepción quizá de ciertas prácticas particulares como las casas-museo, donde los objetos están más o menos en contexto. Esta operación de extracción de las obras de arte de sus lugares originales es la causa, según Santos Zunzunegui, tanto de la alabanza del museo como espacio privilegiado de la percepción como de la crítica tradicional de la experiencia museística, «que extirpa a las obras de arte su *locus* original, alterando tanto su primitiva finalidad como las condiciones originales de recepción»⁷. La arquitectura pierde su papel de marco, como señalaba el poeta Paul Valéry, para

3. *Idem*, p. 12.

4. ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla, Alfar, 1990, pp. 33-34.

5. MALRAUX, André: *op. cit.*, pp. 226-227.

6. Son ya clásicas las reflexiones de Quatremère de Quincy sobre la pérdida de significado de las obras de arte como consecuencia del expolio en el contexto de la política imperialista francesa de principios del siglo xix. Según Ángeles Layuno, Quatremère de Quincy «realiza un alegato contra las obras alejadas de su contexto original, del propósito y el valor para el que fueron realizadas, perdiendo si no su materia, su espíritu y su significado» (LAYUNO ROSAS, M.ª Ángeles: «El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial», *Oppidum*, 3 (2007), pp. 133-164, especialmente p. 134).

7. ZUNZUNEGUI, Santos: «Arquitecturas de la mirada», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31-46, especialmente p. 32.

quien la descontextualización de las obras de arte en el museo era la causa del fracaso de la institución:

De golpe percibo una vaga claridad. Se insinúa en mí una respuesta, se destaca poco a poco de mis impresiones y exige pronunciarse. Pintura y Escultura, me dice el Demonio de la Explicación, son niños abandonados. Su madre ha muerto, su madre Arquitectura. Mientras vivió les daba lugar, empleo y límites. Les estaba negada la libertad de errar. Tenían su espacio, su luz bien definida, sus alianzas... Mientras vivió, sabían lo que querían...⁸

En el museo, las obras de arte no solo se encuentran fuera de contexto sino también acumuladas, formando «un extraño desorden organizado»⁹ en palabras de Valéry, que coincide con Malraux en la elección de una imagen musical para aludir al museo como conjunto irregular de obras de arte. Para el mundo asiático, que no habría conocido el museo sino recientemente según Malraux, este sería «un concierto absurdo donde se suceden y se mezclan, sin entreacto y sin fin, melodías contradictorias»¹⁰. Valéry, por su parte, afirma que la operación intelectual que se produce en el museo por mediación de la mirada es similar a la de una oreja que fuera obligada a «escuchar diez orquestas a la vez»¹¹. Ciertamente, la abundancia de obras de arte puede tener un efecto abrumador. Llega un momento en que la mirada se siente agobiada por tal reunión de obras maestras, no sabe ya a dónde dirigirse dentro de ese «tumulto de criaturas congeladas donde cada una pide, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás»¹². Esto se traduciría en una gran dificultad a la hora de percibir cualquier obra en su totalidad.

En realidad, Marinetti había avanzado ya esta idea de la amalgama de obras de arte en el museo en su «Manifiesto del Futurismo» publicado en 1909, donde —con el estilo violento propio del movimiento— comparaba los museos con fosas comunes: «¡Museos, cementerios!... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos»¹³. La potente y expresiva comparación del museo con la necrópolis es una constante en la historiografía, un recurso clásico de aquellos que pretenden denostarlo como almacén de testimonios de un pasado irrecuperable¹⁴. El futurismo reivindicará incluso la destrucción de estas instituciones del pasado:

8. VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005, p. 140.

9. *Idem*, p. 137.

10. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 13.

11. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

12. *Idem*, p. 137.

13. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 132.

14. Para Valéry, por ejemplo, los museos tenían «algo de templo y de salón, de cementerio y de escuela» (VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 137).

¡Adelante los buenos incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí! ¡Allí! ¡Quemad con el fuego de vuestros rayos las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos! ¡Que naden aquí y allá los lienzos gloriosos! ¡Mano a las piquetas y a los martillos! ¡Socavad los cimientos de las ciudades venerables!»¹⁵

Si bien Paul Valéry no andaba demasiado equivocado en su desconfianza de aquel «acercamiento de maravillas independientes pero rivales»¹⁶ que se produce en el museo, lo cierto es que sin ese proceso de descontextualización y yuxtaposición buena parte de las obras de arte que tenemos la posibilidad de admirar hoy no existirían. Rechazar la reunión de obras de arte en el museo significa negar el papel mismo de la institución en la construcción de nuestra memoria colectiva, de nuestro *museo imaginario*, como veremos más adelante.

3. EL PAPEL DEL MUSEO EN LA EVOLUCIÓN DE LA PERCEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE Y EN LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE

Desde su creación, los museos han contribuido de forma decisiva a modificar nuestra relación con la obra de arte, favoreciendo un vínculo más directo con cuadros y esculturas que hasta entonces eran el patrimonio casi exclusivo de reyes, nobles y jerarquías eclesiásticas. El museo reemplaza la satisfacción de la posesión por el simple disfrute proporcionado por la contemplación, ya que «No poseemos las obras cuyas reproducciones admiramos (casi todas se encuentran en los museos), y sabemos que no las poseeremos nunca»¹⁷. En efecto, nuestro contacto con las obras de arte se produce esencialmente por mediación del museo (y de las salas de exposición), lugar de «consumo» artístico por excelencia.

No hay que perder de vista el hecho de que la propia obra de arte también ha evolucionado con el paso del tiempo. Como recuerda Malraux, «Las obras de arte resucitan en nuestro mundo del arte, no en el suyo»¹⁸. La *Victoria de Samotracia* sirve para ilustrar esta nueva dimensión de las obras de arte. La escultura no es la misma hoy que en la época en la que fue creada (hacia el año 190 a.C.), por varias razones: en primer lugar porque ha perdido cabeza y brazos, en segundo lugar porque ha sido privada de su entorno original, pero sobre todo porque hoy podemos contemplarla en un lugar privilegiado, esa magnífica escalera del Museo del Louvre transformada en un eficaz espacio expositivo, efectista y sobrecogedor.

La *Victoria* ha adquirido una nueva semántica, no como representación del santuario griego de la isla de Samotracia del que procede —muy pocos de los turistas

15. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 133. La traducción ofrecida por esta edición no es del todo exacta: la frase original «Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques!» debería traducirse por «¡Prended fuego a las estanterías de las bibliotecas!» y no por «¡Quemad con el fuego de vuestros rayos las bibliotecas!», como efectivamente se traduce.

16. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

17. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 160.

18. *Idem*, p. 257.

que la fotografían cada día en el Louvre sabrían precisar su primitiva función—sino del conjunto del arte griego, del que pasa a ser un símbolo a los ojos del visitante contemporáneo. La potencia de la imagen viene dada por el hecho de que está incompleta, lo que despierta en nosotros el gusto ruskiniano por la ruina; de hecho, las propuestas de reconstrucción hipotética de la escultura carecen de la fuerza expresiva de la estatua mutilada. La escultura debe también buena parte de su potencia al emplazamiento escenográfico del que goza hoy en día, tras pasar por otras colocaciones: no hay más que contemplar fotografías antiguas de uno de los primeros ensayos de montaje en un patio del Louvre en 1879 para darse cuenta de la importancia del entorno.

El museo, y por consiguiente la relación del público con la obra de arte, se han visto también modificados desde los orígenes de la institución. Los museos que frecuentaba un parisino del siglo XIX como el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire, gran amante del arte desde su infancia (su padre fue nombrado conservador del Musée du Luxembourg), son diferentes de aquellos que un europeo veía en torno a 1950, y radicalmente distintos sin duda de los que conocemos hoy, sobre todo en lo referente a las tendencias museográficas y a la disposición de las obras de arte. El museo del siglo XIX y de las primeras décadas del XX se caracterizaba por una enorme profusión de obras de arte, que ocupaban casi todo el espacio disponible. El resultado era una acumulación tal (con varios niveles de cuadros) que el visitante debía tener verdaderas dificultades para asimilar todo lo que veía; es fácil por tanto entender la impresión de Paul Valéry, que salía «con la cabeza molida y las piernas tambaleantes de ese templo de los placeres más nobles.»¹⁹ Baudelaire, sin embargo, que había conocido el mismo tipo de museo que Valéry, no parece compartir esta aversión por la acumulación de piezas, ya que como señala Martinovski, «Según los testimonios de sus contemporáneos, Baudelaire raramente pasaba junto al Museo del Louvre sin entrar y pasar en él al menos unas horas»²⁰.

En los años 1940–50, después de la Segunda Guerra Mundial, la museografía se depura. Las nuevas tendencias van a privilegiar la calidad sobre la cantidad: ya no se trata de exponerlo todo, sino de escoger lo que se expone para permitir una mejor comprensión del objeto artístico y propiciar una visita más agradable. Los museos «vaciarán» sus muros para dejar una sola hilera de cuadros situados a la altura de la vista. Este es el contexto de renovación incipiente en el que André Malraux, que será más tarde Ministro de Cultura con Charles de Gaulle, escribe su ensayo *El Museo Imaginario*, cuya primera edición data de 1947 pero que fue completado y modificado en 1951 y 1965. En la segunda mitad del siglo XX, el museo avanza hacia una museografía moderna, con propuestas despojadas de cualquier elemento que perjudique la contemplación de las obras de arte. Poco a poco va surgiendo una museografía que alcanzará su mínima expresión en las experiencias del *white cube* de los años sesenta y setenta, uno de cuyos paradigmas fue el parisino Centre Pompidou.

19. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 140.

20. MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urošević, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 32. (Puesto que no existe traducción al español, proponemos nuestra propia traducción del fragmento).

El propio museo como institución contribuye de forma decisiva a la definición del concepto de arte. El nacimiento del museo como espacio público ha hecho posible la transformación intelectual de los diferentes objetos en obras de arte, cuya contemplación había sido hasta entonces privilegio exclusivo de las clases más acomodadas. Por el mero hecho de estar en el museo, el objeto asciende de categoría, se hace merecedor de habitar el más elevado lugar de la cultura occidental. Cuando penetramos en un museo de arte, aceptamos implícitamente que vamos a contemplar obras maestras; incluso en el caso de los museos de etnología, los objetos de la vida cotidiana de nuestros ancestros están dotados de un aura de importancia que los hace superiores a los que hemos visto siempre en el pueblo, en casa de nuestros abuelos, aunque sean similares.

El museo de la era contemporánea avanza hacia la abolición de los límites tradicionales y la integración de las manifestaciones artísticas de otras culturas, en paralelo a la progresiva puesta en cuestión del eurocentrismo establecido por las potencias europeas en la época imperialista. En el siglo xx entran en el museo el arte africano, oceánico, precolombino, etc. El arte occidental ya no tendrá la hegemonía en nuestros museos. Esta integración de las artes no occidentales que re-dimensiona conceptualmente los museos se produce en paralelo a la revisión del concepto de lo Bello como categoría indiscutible, que alcanza su culminación con las vanguardias. En este contexto, movimientos como el Futurismo serán partidarios fervientes de la destrucción del modelo de belleza tradicional:

No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja²¹ adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*²².

La puesta en cuestión y redefinición de lo Bello, y por consiguiente de la noción misma de obra de arte, conducirá a ciertas experiencias de banalización total del arte. Duchamp, con su *Fuente* de 1917, *ready-made* formado por un urinario (uno de los objetos más prosaicos de la vida cotidiana), adquiere la categoría de obra de arte porque el artista lo ha decidido así. La experiencia de Duchamp está próxima de la *performance* por su voluntad explícita de crear polémica: el artista envió la pieza para una exposición de cuyo comité de selección formaba parte y cuyos organizadores se habían comprometido a exponer cualquier obra que les fuera remitida con tal de que el autor se hiciera cargo de los gastos. La importancia del gesto radica en el hecho de haber abierto la puerta a la entrada de lo banal en el museo: todo tipo de objetos cotidianos serán a partir de ahora metamorfoseados en divinidad artística por el milagro transformador del museo. *Ready-mades*, *objets-trouvés* y ensamblajes irrumpen en la escena artística del siglo xx con tanta fuerza que han

21. La traducción más correcta del original «coffre» no sería «caja» sino «maletero».

22. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, pp. 129-130.

dado lugar a «resultados banales y hasta mediocres» en algunas ocasiones, como apunta Simón Marchán²³. El desarrollo teórico de la obra de Duchamp quedó reflejado en un texto publicado en mayo de 1917 en la revista artística *The Blind Man*, del que Duchamp nunca reconoció ser el autor pero que los críticos consideran como una verdadera exposición de motivos y una reacción al rechazo de la pieza por el comité de selección:

Que el señor Mutt haya producido o no la *Fuente* con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal manera que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para el objeto²⁴.

Por medio de experiencias como la de Duchamp, la obra de arte deja de ser una representación (hasta ahora, un retrato de Luis XIV representaba a Luis XIV) para convertirse en una idea en sí misma. Como señalaba André Malraux, «Hasta el siglo XIX, todas las obras de arte fueron la imagen de algo que existía o que no existía, antes de ser obras de arte»²⁵. Esta propuesta artística tiene asimismo como consecuencia un salto conceptual de envergadura: el desplazamiento del interés del objeto al artista, verdadero protagonista de la obra. Al presentar un urinario como escultura, Duchamp atrae la atención sobre sí mismo como artista creador, poseedor de la capacidad de decidir que un urinario es arte, sencillamente. Una decisión no exenta de consecuencias, ya que «al declarar artísticas realidades que originariamente no lo son, [Duchamp] impulsa tanto una minoración de la artísticidad en lo artístico (...) como una ‘estetización’ de lo no artístico»²⁶.

La tendencia a reemplazar el rol protagonista de la obra de arte por el del artista desembocará a finales del siglo XX y principios del XXI en la entrada en el museo de obras como *My Bed*, una instalación de Tracey Emin compuesta de su propia cama deshecha así como de preservativos usados y ropa interior que formó parte de la terna final del controvertido Premio Turner. Asistimos actualmente a una época de abolición casi absoluta de los límites de lo «museable»: cualquier manifestación artística, sean cuales sean sus características (aunque con algunas restricciones) puede formar parte del museo.

4. LA METAMORFOSIS DE LA MEMORIA: EL MUSEO IMAGINARIO, IMAGINADO Y VIRTUAL

En su ensayo *El Museo Imaginario*, publicado por primera vez en 1947, André Malraux desarrolla el concepto de un museo sin muros ni límites cronológicos, geográficos o

23. MARCHÁN FIZ, Simón: «Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 77–91, especialmente p. 82.

24. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 82.

25. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 12.

26. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, pp. 82–83.

estéticos, un museo subjetivo que será diferente para cada individuo²⁷. No se trata de un museo físico sino de una entidad abstracta compuesta de nuestra memoria artística, de las obras que amamos y que hemos visto en los museos o reproducidas en los libros; un museo abierto e inagotable que no deja de enriquecerse. El proceso de formación de dicho reservorio depende de un criterio tan subjetivo como el gusto de cada persona, como reconocía el propio Malraux a la hora de revelar la gestación de otro de sus museos imaginarios, el de la escultura mundial²⁸.

Los museos imaginarios que nos revela la historiografía son muy variados, muestra del interés que esta cuestión ha suscitado entre los teóricos. El museo imaginario pertenece al dominio de lo abstracto y lo incorpóreo; sus postulados habitan una parcela de la imaginación que roza el ámbito de los sueños. Tanto es así que el museo imaginario comparte lugar en la memoria colectiva con las propuestas utópicas de arquitectos como Boullée²⁹, que a finales del siglo XVIII planteaba su propio museo imaginario, privilegiando en este caso no el contenido sino el continente; o con ensayos ideales como el «Museo de crecimiento ilimitado» de Le Corbusier³⁰ o el «museo moderno» de Auguste Perret³¹. Museo imaginario e imaginado son, por tanto, dos caras de una misma moneda: uno recoge el repertorio mundial e inagotable de la creación artística de la humanidad, mientras que el otro constituye la representación ideal del contenedor museístico perfecto.

El museo imaginario, por definición, es tan múltiple como lo son los individuos y tan abierto como la propia mente humana, pero está condicionado por las posibilidades tecnológicas de la época que a cada uno le ha tocado vivir. Evidentemente, hoy asistimos a una situación bien distinta de la de mediados del siglo XIX, en la que Baudelaire y otros *salonniers* escribían sus críticas de arte sobre el «Salón de pintura y escultura» que se celebraba en el Louvre. Como señalan varios autores, entre ellos Malraux³² y Martinovski³³, Baudelaire habría visitado solamente tres o cuatro grandes museos: el Louvre, sobre todo, pero también el Luxembourg, el Museo de

27. Según Bernard Deloche, «El teatro de la memoria de Samuel Quiccheberg (siglo XVI), el *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo (siglo XVII), el *Thesaurus* de Albertus Seba (siglo XVIII), la *Encyclopédie* de Diderot, además del *Musée de sculpture* del conde de Clarac (siglo XIX)» serían los antecedentes de este concepto de museo imaginario de Malraux. (DELOCHE, Bernard: «¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?», *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16–21, especialmente p. 17).

28. «He intentado reunir en él las esculturas que me emocionaban directamente (...). Sin duda la elección de cada uno hubiera sido diferente de la mía.» (MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952, p. 16). (Traducción de la autora).

29. Cuya propuesta sería, en palabras de Ángeles Layuno, «una arquitectura utópica, sublime, monumental y simbólica» (LAYUNO ROSAS, M.ª Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004, p. 34).

30. Le Corbusier reflexionó durante toda su vida sobre cómo lograr un museo funcional que respondiera a las necesidades del mundo contemporáneo. En su *Proyecto para un museo de artistas vivos en París* (1931) el arquitecto planteaba ya las líneas generales del que más tarde desarrollaría como «Museo de crecimiento ilimitado». El croquis de este museo ideal era descrito por el propio Le Corbusier como «la imagen de una idea nacida serenamente». (BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900–2000)*. Gijón, Trea, 2002, pp. 132–135, especialmente p. 132).

31. El arquitecto Auguste Perret se preguntaba en 1929 cómo debería ser el museo moderno y esbozaba en este sentido una idea clave: «un edificio que fuese a la vez un lugar de deleite y fiesta y un lugar de estudio». (*Idem*, pp. 79–83, especialmente p. 80).

32. MALRAUX, André: *Le Musée...* p. 14.

33. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, pp. 32–33.

Versalles y la Galería de Orleáns. Parece que conocía bien el Louvre, que visitaba a menudo y en el que admiraba no solo las obras maestras sino también los cuadros de segundo orden. Pero su cultura artística se componía principalmente —y aparte de las obras que había visto en los museos— de fotos, grabados y copias de obras maestras de la historia del arte, que aparecían reproducidas en los libros de estampas. Su cultura artística, aunque rica, es la de un hombre del siglo XIX, con las limitaciones que ello supone. Es por eso que las dimensiones virtuales de su museo imaginario son restringidas; su museo está acotado a la nómina de artistas conocidos en el ambiente cultural del París de mediados del siglo XIX.

El museo imaginario de Baudelaire queda reflejado en su famoso poema «Los Faros», de su antología *Las Flores del Mal*, junto con las reflexiones expuestas en sus escritos de crítica de arte (sobre todo en los *Salones*). Aunque las referencias explícitas al concepto de museo son escasas, de sus textos se desprende una concepción particular del museo imaginario. «Los Faros» constituye la expresión particular de lo que Baudelaire considera el Olimpo de la creación artística. Las ocho primeras cuartetas del poema resumen los méritos de otros tantos artistas: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix. Como se puede comprobar en el siguiente fragmento dedicado a Rubens, cada cuarteta no es la descripción de una obra concreta sino la abstracción de las cualidades que hacen merecer al artista en cuestión la consideración de «faro» de la historia del arte, mediante el recurso a «fuertes imágenes poéticas que contienen la quintaesencia de toda la obra del artista plástico correspondiente»³⁴; «Rubens, río de olvido, jardín de pereza, / almohada de carne fresca inservible para amar / pero adonde la vida acude y vibra sin descanso, / como el aire en el cielo y el mar en el mar»³⁵.

Algunas décadas más tarde, a principios del siglo XX, los movimientos de vanguardia reaccionarán contra la tradición estética y propondrán nuevas formas artísticas, rechazando con firmeza el museo físico pero también de forma implícita el concepto de museo imaginario como repositorio de la memoria occidental. Uno de los más violentos detractores de la institución museística fue el futurismo, fundado por Marinetti y su «Manifiesto del Futurismo» publicado en *Le Figaro* en 1909. Para Marinetti y los futuristas el museo es un cementerio, un lugar inerte que no reúne más que cadáveres, campo de batalla «de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo»³⁶. Para Marinetti la admiración inútil del pasado equivaldría a «verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia delante con ademán violento de creación y acción»³⁷. El futurismo rechaza el museo en tanto que símbolo de la tradición, junto con las bibliotecas y las academias. No podría ser de otra manera, puesto que el movimiento futurista se basa en una exaltación del mundo moderno, de la máquina y de la velocidad. No hay porvenir para el museo en el futurismo, pues toda obra se

34. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, p. 37. (Traducción de la autora).

35. BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1977, p. 51.

36. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 132.

37. *Idem*, pp. 132–133.

convierte en pasado desde el momento mismo en que entra en el museo. El museo imaginario de Marinetti es un lugar inundado, quemado, en definitiva destruido.

Un punto de vista próximo al de Marinetti aunque menos violento se encuentra en la base de la teoría de Paul Valéry respecto al museo. Para él, se trata de una «vecindad de visiones muertas»³⁸, una reunión absurda de «unidades de placer incompatibles»³⁹. Valéry no esconde su negativa opinión de la institución, ya que su breve ensayo «El problema de los museos» comienza precisamente con la frase «No me gustan demasiado los museos»⁴⁰. El autor relata una visita a un museo cualquiera, que no especifica pero que podría ser el Louvre, paradigma del museo francés por excelencia. La experiencia parece causar al poeta un verdadero malestar físico e intelectual, que se desprende de expresiones como la «impresión insoportable»⁴¹ de las salas de escultura, el «horror sagrado»⁴² que se apodera de él cuando penetra en las salas de pintura o «la tristeza, el aburrimiento, la admiración (...)»⁴³ que le acompañan en su recorrido. A la descontextualización y la yuxtaposición como causas del fracaso del museo para Valéry hay que añadir una tercera, igualmente importante: el museo reemplazaría el goce por la erudición. La ambición del museo de reunir toda la cultura artística de una sociedad destruiría cualquier posibilidad de placer.

Sin embargo, esta acumulación de obras de arte en el museo, arrancadas a su contexto original, hace posible su supervivencia. Desaparecido el imperio romano y olvidado el culto a sus dioses, el museo preserva de la desaparición las esculturas de Venus, Mercurio y Baco, transformadas en obras de arte por obra y gracia del pedestal y la vitrina. Si el museo físico posee esta capacidad de salvación, más destacable es todavía el poder del museo imaginario, que favorece la conservación del patrimonio artístico de la humanidad gracias al poder salvador de la memoria —tanto colectiva como individual—, que rescata las obras del olvido del tiempo. Como afirmaba Malraux, «El Museo Imaginario no les devuelve el templo, el palacio, la iglesia, el jardín que han perdido; pero las libera de la necrópolis»⁴⁴. Las posibilidades del museo imaginario son todavía más importantes si tenemos en cuenta que carece de límites: junto al museo físico, que no es sino parcial por definición —ya que no reúne más que una pequeña parte del arte de la humanidad—, el museo imaginario posee la capacidad de abarcarlo todo.

El museo imaginario adquiere formas diversas; algunas pertenecen al ámbito de la memoria pero otras poseen una dimensión física. El tema del museo imaginario como repertorio de obras de arte, más allá de desarrollos teóricos, es concretado en experiencias reales como las *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp⁴⁵. Preocupado por la conservación de sus obras, Duchamp desarrolló entre 1936 y 1968 varias ediciones

38. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

39. *Idem*, p. 139.

40. *Idem*, p. 137.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Idem*, p. 138.

44. MALRAUX, André: *Le Musée...*, p. 122.

45. El fenómeno de las *boîte-en-valise* ha sido analizado en detalle por Ecke Bonk (BONK, Ecke: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989).

de un museo portátil que contiene reproducciones de sus propias creaciones, incluyendo copias de sus pinturas y miniaturas de sus esculturas y *ready-mades*, como la *Fuente*. Parece que la creación de este museo portátil obsesionaba a Duchamp, que creó trescientas doce versiones: las veinticuatro primeras fueron hechas por él mismo y contienen una obra original (reproducciones en blanco y negro coloreadas), mientras que las siguientes, reunidas en series sucesivas, son obra de una serie de asistentes.

El *museo imaginario* de Duchamp presenta la particularidad de que no se compone de la reunión de las obras maestras de otros creadores sino de las suyas propias, en un ejercicio de autorreflexión que debe ser comprendido como una especie de *ready-made* que contendría lo esencial de su creación artística. La propuesta constituye asimismo una puesta en cuestión del papel protector del museo, que se había revelado imperfecto: no olvidemos que los bombardeos de la II Guerra Mundial habían puesto en peligro buena parte del patrimonio artístico europeo contenido en los museos. Se trata finalmente del cuestionamiento de la unicidad y la originalidad como valores artísticos universales: la *boîte-en-valise* no es un objeto único —puesto que hay más de trescientos ejemplares— ni original —ya que en la mayor parte de los casos está compuesta de reproducciones—, pero aún así es un objeto artístico. Esta multiplicidad de aspectos hacen de la *boîte-en-valise* un fenómeno complejo y poliédrico, una reflexión de carácter evocador sobre la conservación de las obras de arte y el papel de la memoria.

Evidentemente, los museos imaginarios también han evolucionado a lo largo del tiempo, no solo a causa del progreso de la institución museística sino sobre todo gracias a las múltiples posibilidades ofrecidas por el desarrollo de disciplinas como la fotografía. Tal y como señala Malraux:

Hoy, un estudiante dispone de la reproducción en colores de la mayor parte de las obras maestras, descubre numerosas pinturas secundarias, las artes arcaicas, las esculturas india, china (...), los frescos románicos, las artes primitivas y populares. ¿Cuántas estatuas estaban reproducidas en 1850? Se conocía el Louvre (algunas de sus dependencias), del que uno se acordaba como podía; nosotros disponemos de más obras significativas, para suplir los fallos de nuestra memoria, de las que podría contener el mayor museo⁴⁶.

La fotografía, en paralelo a la ampliación del museo imaginario por las posibilidades de difusión que permite, ha conducido al cambio de escala de las obras de arte en nuestro museo particular, formado en parte gracias a los libros de arte. En estos soportes, el tamaño de las imágenes depende de criterios más bien subjetivos (su importancia en la historia del arte pero también el gusto particular del editor o las restricciones de espacio) y no siempre va en consonancia con sus dimensiones reales: «En un álbum, en un libro de arte, los objetos están reproducidos en su mayor parte en el mismo formato; (...) Las obras pierden su escala»⁴⁷. La fotografía

46. MALRAUX, André: *Le Musée...*, pp. 16–17.

47. *Idem*, p. 96.

provoca la variación del tamaño de esculturas y cuadros, que imaginamos más grandes o más pequeños de lo que son en realidad: ¿quién no se ha sorprendido de las pequeñas proporciones de la *Gioconda* en el Louvre o por el contrario de las enormes dimensiones del *Entierro en Ornans* en el Musée d'Orsay, después de haberlos visto reproducidos una y otra vez en los libros? A la inversa, los sellos, monedas y miniaturas son agrandados en las reproducciones hasta crear «verdaderas artes ficticias» según Malraux⁴⁸, objetos que la ampliación fotográfica hace posible conocer en detalle. Gran parte de las obras que componen nuestro museo imaginario poseen en nuestra memoria unas dimensiones que no corresponden a la realidad, una pérdida de escala que no es sino el efecto secundario de la difusión del arte a partir de la fotografía.

El campo de la difusión de las obras de arte —y por extensión de nuestro museo imaginario— se ha ampliado de manera notable a finales del siglo xx con la llegada de Internet, que ha permitido el acceso directo y prácticamente ilimitado al arte de cualquier rincón del mundo. En palabras de Simón Marchán, «en nuestros días los horizontes del museo imaginario se han ampliado casi hasta límites inabarcables respecto a los que oteaba el historicismo o a las lúcidas premoniciones de A. Malraux»⁴⁹. Ya no existen las distancias físicas: todo está disponible a un solo clic. Podemos incluso desplazarnos por las salas de algunos museos como si estuviéramos allí realmente. La contemplación de obras de arte en la red no puede reemplazar el disfrute que se obtiene de la confrontación directa, pero permite la abolición de las fronteras en la creación del museo imaginario. De la misma forma que la fotografía permitió a principios del siglo xx la democratización del arte, como «medio de difusión destinado a dar a conocer las obras maestras indiscutibles a aquellos que no podían permitirse el grabado»⁵⁰, Internet ha multiplicado hasta el infinito el álbum mundial de obras de arte, componiendo un repertorio que no deja de crecer.

Las nuevas tecnologías y el desarrollo de lo virtual han favorecido otras formas de entender el concepto de museo, que modifican la relación del individuo con la obra de arte y enriquecen las perspectivas del museo imaginario. Con la ayuda de los ordenadores, *smartphones* y tabletas como intermediarios, muchos museos ofrecen ya visitas virtuales que no se conciben como sustituto de la experiencia real (el contacto directo con la obra sigue siendo —de momento— irreemplazable) sino como complemento previo o posterior a la visita. Por otro lado, cada vez más museos tienen una presencia activa en la red, por medio de sus propias páginas Web —que actúan en muchas ocasiones como verdaderas cartas de presentación del museo— o a través de las redes sociales. Son distintas variantes del *cibermuseo*, que Bernard Deloche define como «un museo informatizado, en forma de cederrón o de página de Internet, que sustituye o completa al museo institucional»⁵¹. Las posibilidades ofrecidas por la era de la tecnología sobrepasan esta noción de

48. *Ibidem*.

49. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 79.

50. MALRAUX, André: *Le Musée...* p. 88.

51. DELOCHE, Bernard: *El museo virtual*. Gijón, Trea, 2002, p. 225.

cibermuseo para abarcar en realidad cualquier proceso que implique la acción de mostrar, palabra clave según Deloche en la definición del verdadero *museo virtual*:

El museo virtual existe y, hay que insistir en ello, no tiene nada que ver con un prodigio tecnológico como sería, por el contrario, una prolongación virtual del museo actual (...). Seguramente podemos decir que estamos en «situación de museo virtual» siempre que haya un proceso de puesta en imagen. Almacenar imágenes y mostrarlas se puede hacer de múltiples maneras y con fines muy diversos: el tradicional álbum de fotos, la sesión de proyección de diapositivas, etcétera. No hay que preguntarse, por tanto, cuándo y cómo construir el museo virtual —o incluso si conviene construirlo o sólo imaginarlo—, porque ya existe⁵².

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El museo no es en absoluto un ámbito neutral, sino el escenario de una serie de metamorfosis y transformaciones motivadas por su propia definición conceptual como reunión yuxtapuesta de manifestaciones artísticas variadas y arrancadas a sus lugares de origen. Este proceso de descontextualización hace del museo un «espacio en el que se crean y se difunden narraciones de la historia y de la cultura, (...) un medio para inscribir en la conciencia pública el papel y el lugar que al arte le corresponden»⁵³. La naturaleza de las obras de arte, descontextualizadas y yuxtapuestas, se ve afectada por un proceso de «resemantización» motivado por el propio hecho expositivo. Esto es especialmente evidente en el caso de los objetos de devoción, que pierden su función al entrar en el museo: de ser vehículos para la comunicación entre fiel y divinidad, pasan a convertirse en testimonios de civilizaciones pasadas que el mundo occidental sanciona como fundamentales en la construcción de su identidad cultural.

Estas transformaciones no solo tienen relevancia como generadoras de nuevos valores en relación con la obra de arte sino que contribuyen de manera determinante a la definición de la memoria colectiva. Testimonio de ello son las numerosas reflexiones de artistas, teóricos y literatos sobre el museo como escenario de metamorfosis, que han acompañado el devenir de la institución desde su creación como espacio público en el siglo XVIII. Más o menos críticos —pero nunca indiferentes— con el papel del museo en el mundo contemporáneo, las meditaciones de los diferentes autores mencionados ponen de manifiesto la importancia del museo como institución en el mundo occidental y su rol en la construcción de nuestra cultura colectiva. Tras las posiciones más radicales y beligerantes (como la llamada a la destrucción de los museos por parte de movimientos de vanguardia como el futurismo) se adivina una crítica de los aspectos más negativos de una institución anclada con

52. *Idem*, p. 188.

53. HANHARDT, John G.: «Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual», *Revista de Occidente*, 153 (1994), pp. 91–104, especialmente p. 92.

demasiada frecuencia en la tradición, obsoleta e incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos, una imagen de la que los museos actuales intentan liberarse apostando por reconvertirse en organismos más activos y conectados con la sociedad.

Junto al museo tradicional, entendido como edificio que conserva una colección, las últimas décadas asisten al nacimiento de otras modalidades de museo más allá de sus límites físicos: el museo imaginario e imaginado, el cibermuseo y el museo virtual son otras maneras de entender el museo como espacio de la memoria, experiencia inagotable compuesta del patrimonio visual individual y colectivo de la sociedad contemporánea. Esto es posible a partir de las obras de arte conservadas en los museos pero también (y sobre todo) gracias a las posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la fotografía y de Internet, que ha ampliado hasta límites insospechados el acceso a las manifestaciones artísticas, aboliendo las distancias físicas en una proporción que Malraux ni siquiera habría podido imaginar cuando componía su *Museo Imaginario*. En la actual era de la imagen, el concepto tradicional de museo salta en pedazos: ya no debe definirse como contenedor de las obras maestras creadas por el hombre, sino como repositorio ilimitado de la memoria colectiva e individual de la humanidad, como «la expresión de una aventura humana, el inmenso abanico de las formas inventadas»⁵⁴, en palabras de Malraux.

54. MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture...* p. 17. (Traducción de la autora).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1977.
— *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, Col. La balsa de la Medusa, 1996.
- BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón, Trea, 2002.
- BONK, Ecke: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989.
- DELOCHE, Bernard: *El museo virtual*. Gijón, Trea, 2002.
— «¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?», *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16-21.
- GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- HANHARDT, John G.: «Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual», *Revista de Occidente*, 153 (1994), pp. 91-104.
- LAYUNO ROSAS, María Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004.
- MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952.
— *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965.
- MARCHÁN FIZ, Simón: «Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 77-91.
- MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urošević, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Seville, Alfar, 1990.
— «Arquitecturas de la mirada», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31-46.

FAMA Y PRESTIGIO: CÓMPLICES NECESARIOS Y DECISIVOS EN EL CASO DE HILMA AF KLINT

Vicenç Furió¹

Aunque el caso de estudio principal de este artículo gire en torno a la valoración de la obra de la artista sueca Hilma af Klint, un objetivo más general consiste en llamar la atención sobre uno de los elementos que configuran los procesos de reconocimiento en las artes visuales y cuyo papel no siempre se destaca de modo suficiente: la influencia de los contactos personales y de las redes de contactos institucionales. «Agentes», «procesos», «políticas», «gustos», «mercado», son algunos de los términos que se utilizan cuando se elaboran teorías para explicar el éxito o la consagración de los artistas, y también su olvido². Son términos útiles que nos remiten a determinadas realidades o esferas de acción social, pero su uso también puede eludir la identificación de sus protagonistas.

En uno de mis estudios sobre el tema del reconocimiento artístico, destacué que tener los contactos adecuados es, en relación a este asunto, un factor fundamental, tanto para explicar la fase de reconocimiento inicial de los artistas como para entender aquellos momentos en los que su nombre y la estimación de su obra se difunden a un nivel superior:

Los artistas que empiezan suelen buscar el apoyo de otros artistas más conocidos para obtener su aprobación e intentar sumarse a su círculo. Al llegar a París en 1920, Joan Miró visitó a Picasso. Lo mismo hizo Salvador Dalí en su primer viaje a la capital francesa en 1926, y tres años más tarde, a través de Miró, entró en contacto con el círculo de los surrealistas. Parte del reconocimiento conseguido por algunos artistas catalanes menos famosos que los aludidos se debe precisamente a su relación con ellos. Podrían ser los casos de Apel·les Fenosa, que tuvo el apoyo de Picasso, o el de Àngel Planells, al que ayudó Dalí. El aumento de reconocimiento y apreciación de la obra del ceramista

1. Profesor Titular de Historia del Arte, Universidad de Barcelona (furio@ub.edu).

2. En nuestro país, dos estudios recientes que analizan los mecanismos de reconocimiento del arte y los artistas son: FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (Colección Memoria Artium), 2012. El texto reúne diversos artículos a propósito de artistas y obras que van de la escultura clásica al arte contemporáneo. También PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid, Abada, 2012; centrado en el análisis de un grupo de artistas de vanguardia que se dieron a conocer entre 1900 y 1960.

Josep Llorens Artigas a partir de la década de 1950 no es independiente de su colaboración con Joan Miró³.

Por supuesto estos procesos se configuran debido a la interrelación de muchos factores, pero siempre hay algunos que tienen más peso que otros. Podemos identificarlos y comprobar que bajo los términos «agentes», «instituciones» o «mercado», hay personas concretas, determinados galeristas y museos, y una red de contactos que conviene iluminar con más intensidad.

Recientemente, algunas importantes exposiciones han dedicado atención a este tema. A la entrada de la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, inaugurada en el MoMA de Nueva York a finales del 2012⁴, una gran pared mostraba un diagrama que atraía la atención de los visitantes (Figura 1). El diagrama presentaba más de un centenar de nombres de artistas vinculados al arte abstracto entre los años 1910–1925, unidos por unas líneas que indicaban los contactos que tuvieron entre ellos. Se destacaban en rojo los artistas que sumaban más de 24 conexiones documentadas. Sus nombres son Kandinsky, Apollinaire, Picasso, Arp, Léger, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, Larionov, Goncharova y Alfred Stiegliz. Por un lado, el diagrama recordaba y remitía al famoso esquema visual con el que Alfred Barr había intentado explicar la evolución del primer arte moderno, esquema reproducido en el catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en el MoMA en 1936⁵. Por otro lado, el diagrama es deudor de teorías más recientes, como la de las redes de conexiones intelectuales estudiadas por el sociólogo norteamericano Randall Collins en su monumental *Sociología de las filosofías*⁶. Con ello los responsables de la exposición del MoMA pretendían poner de relieve la idea —sin duda acertada— que la abstracción no fue fruto de cuatro genios trabajando de modo aislado, sino también de las relaciones, de la comunicación y del intercambio de ideas que se estableció entre un numeroso grupo de artistas e intelectuales que trabajaron simultáneamente en diversos campos, y a menudo en núcleos y países notablemente alejados.

Uno de los artistas mejor conectado es Picasso, que, curiosamente, nunca hizo arte abstracto, pero que está en el centro del diagrama, con lo que podría deducirse que se trata de una figura clave para la mayoría de artistas de aquellos años, que aunque de tendencias diversas querían obtener su apoyo y bendición. Ya hemos visto que tanto Miró como Dalí, al llegar a París, fueron a visitar a Picasso.

Reyes y papas, nobles, artistas y humanistas influyentes, y el *staff* que gobernaba las academias de arte, fueron en el pasado quienes contribuyeron a construir la reputación de los artistas. En los inicios del arte moderno debemos añadir a los

3. FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, pp. 153–154.

4. *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*; fue comisariada por Leah Dickerman y tuvo lugar en el MoMA entre diciembre de 2012 y abril de 2013.

5. La exposición *Cubism and Abstract Art*, organizada por Alfred H. Barr, se celebró en el MoMA entre los meses de marzo y abril de 1936. El diagrama de Barr se reprodujo en la sobrecubierta del catálogo. En el catálogo *Inventing Abstraction* hay un estudio sobre este diagrama: Glenn D. Lowry, «Abstraction in 1936: Barr's Diagrams», p. 359–363.

6. COLLINS, Randall: *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona, Editorial Hacer, 2005 (1998).

críticos de arte, marchantes y galeristas, los coleccionistas del arte nuevo, y, en una segunda fase, los directores de los grandes museos, los autores de las monografías de referencia, los comisarios de exposiciones. Algunos nombres son muy conocidos, como Henry Kahnweiler y Gertrude Stein, que apoyaron a Picasso; Leo Castelli, el principal valedor de Jaspers Johns y otros artistas del pop art; o el coleccionista Charles Saatchi, cuyo nombre se asocia en seguida con Damien Hirst y los Young British Artists. Sin embargo, no son muchos los que han conseguido suficiente visibilidad si consideramos que todos los artistas del siglo xx que alcanzaron un alto reconocimiento tuvieron el apoyo de agentes e instituciones sin los cuales es dudoso que hubieran alcanzado el éxito que tuvieron.

Si nos centramos en el arte del siglo xx, el grupo de los marchantes y galeristas son los agentes más conocidos. He citado algunos de los nombres que despuntaron a principios de siglo y en la época del *pop art* de la década de los sesenta. Pero curiosamente, los nombres de los galeristas que entre las dos Guerras Mundiales contribuyeron al reconocimiento de artistas hoy mundialmente famosos han alcanzado menor visibilidad.

Edward Hooper no obtuvo su primer éxito comercial y de crítica hasta cumplidos los 42 años. Fue con una muestra de acuarelas celebrada en 1924 en la Rehn Gallery. Desde entonces, fue esta galería la que representó al artista para el resto de su vida. Es difícil, por tanto, no atribuir al galerista Frank Rehn una parte de responsabilidad en la reputación conseguida por Hopper. Fue Rehn quien vendió la pintura *House by the Railroad* al coleccionista Stephen Clark, quien a su vez la donó en 1930 al Museum of Modern Art, siendo la primera pintura que entró a formar parte de la colección permanente del Museo. El reconocimiento de Hopper como un pintor americano importante se produjo en los inicios de la década de 1930⁷.

La consagración internacional de Salvador Dalí tuvo lugar hacia finales de los años treinta y principios de la década de 1940, y el galerista Julien Lévy ocupa un lugar clave en este proceso. Fue Lévy quien facilitó la entrada de Dalí en los Estados Unidos, quien le organizó su primera exposición individual allí en 1933, a la que siguieron cinco más hasta 1941. El montaje del «Sueño de Venus» para la exposición Universal de Nueva York celebrada en 1938, también fue promovido por Lévy, al igual que al año siguiente el diseño de escaparates⁸.

Por lo que se refiere a los coleccionistas, de nuevo unos pocos nombres sobresalen, como el de Gertrude Stein a principios del siglo xx o Charles Saatchi a principios del XXI. Marcel Duchamp nunca tuvo marchantes ni un mercado organizado para sus obras, pero tuvo a Louis y Walter Arensberg, una pareja de coleccionistas siempre atentos a su trabajo que le permitieron trabajar con libertad y sin la necesidad de subordinarse a los cauces habituales del mercado del arte⁹. Desde que

7. *Edward Hopper*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen, Madrid, 2012, p. 62. Para más información puede verse LEVIN, Gail: *Edward Hooper. An Intimate Biography*. Nueva York, Rizzoli, 2007, pp. 185–187 y 227–ss.

8. GIBSON, Ian: *La vida desafiada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 2004 (1997), p. 465–ss.

9. Para el papel los Arensberg, coleccionistas de Duchamp, y John Quinn, el principal coleccionista de Brancusi, puede verse PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 111–118.

conocieron al artista, los Arensberg fueron los mecenas de Duchamp, y así se explica mejor cómo el artista pudo mantenerse estratégicamente distante del mercado. La que fuera su colección de obras de Duchamp, de hecho, se conserva hoy en el Philadelphia Museum of Art, la institución que posee la más destacada colección de obras de Duchamp en el mundo. Un nombre concreto destaca entre los coleccionistas que adquirieron buena parte de las obras de Constantin Brancusi: el abogado americano John Quinn. Al morir Quinn, su colección de Brancusi ascendía a 29 obras. Colección que, por cierto, en 1926 no encontró muchos compradores, y al final fue el mismo Marcel Duchamp quien la adquirió y se convirtió en marchante-coleccionista de la obra de su amigo.

Si a partir de 1933 y hasta principios de la década siguiente la obra de Dalí fue promocionada con éxito por la galería de Julien Lévy, sus dos grandes coleccionistas fueron, primero, el mecenas inglés Edward James, y, a partir de la década de 1940, el matrimonio formado por Reynolds y Eleanor Morse. Los Morse fueron asiduos compradores de la obra de Dalí hasta su muerte y sus mayores coleccionistas. Tanto es así que en 1971 fundaron con su colección el Museo Dalí de Cleveland, más tarde trasladado a Saint Petersburg (Florida). Sin Edward James, Julien Lévy y el matrimonio Morse, quien sabe si la obra del artista ampurdanés hubiera alcanzado la fama que todos conocemos¹⁰.

Hablar del éxito de Dalí implica necesariamente considerar a Gala. Pero Gala no es la única pareja sentimental que ha tenido un papel destacado en el reconocimiento de un artista. Un estudio completo sobre este tema debería incluir muchos ejemplos. Quien proporcionó a Frida Kahlo la mayor parte de contactos que le permitieron alcanzar una notable visibilidad en el mundo del arte de finales de la década de 1930 y a lo largo de la siguiente fue su marido, Diego Rivera, y no es ocioso preguntarse hasta donde hubiera llegado Jackson Pollock sin el apoyo de su mujer, Lee Strasberg, también artista, y que sacrificó su carrera de pintora por él mientras estuvieron juntos. Louise Bourgeois alcanzó su reconocimiento internacional gracias al empuje del feminismo a lo largo de la década de 1970 y gracias a la retrospectiva que le dedicó el MoMA en 1982. Pero en los inicios de su carrera, quien le apoyó y le puso en contacto con el mundo del arte neoyorkino fue su marido, el historiador del arte y comisario de exposiciones Robert Goldwater. Eva Hesse reconoció que cuando conoció a su futuro marido, el escultor Tom Doyle, ella buscaba la influencia de alguien artísticamente más maduro, y de hecho también él fue quien puso a Eva en contacto con la necesaria red de artistas de su época¹¹. La proyección y la fama actual de Bill Viola debe mucho a la acción de su mujer, Kira Perov, también artista, pero sobre todo curadora, gestora cultural y su representante oficial. Desde 1978 dirige el Bill Viola Studio¹². La fama póstuma de algunos artistas

10. GIBSON, Ian: *op. cit.*, 422-ss. y 532-ss.

11. Puede verse PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 256-257.

12. Puede verse una breve semblanza biográfica de Kira Perov en la página web oficial de Bill Viola: <http://www.billviola.com/biograph.htm>. De hecho su biografía consta en la misma entrada en la que hay la biografía de Viola. A veces la entrevistan a ella en relación a las obras de videoarte de su marido en los aspectos técnicos y de montaje. Puede verse en http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/interview_perov.html

también debe mucho a la labor de difusión de sus parejas o familiares. Después de la muerte de Robert Smithson, su mujer, la artista Nancy Holt, organizó su archivo y se ocupó de la publicación de sus escritos¹³, lo que posibilitó que a finales de los años 70 y 80, la obra de Smithson pudiera ser estudiada por autores como Rosalind Krauss y Craig Owens y propuesta como referente del posmodernismo.

A partir de la década de 1960, los comisarios entran con fuerza en el mundo del arte organizando exposiciones y ferias. Harald Szeemann está entre los nombres más famosos. Menos conocido, sin embargo, es David Ross, primer comisario de renombre de videoarte, y director de diversos museos americanos. Organizó la primera muestra individual de Bill Viola, y también su primera gran retrospectiva en el Whitney *Bill Viola: A 25-Year Survey*¹⁴. David Ross, junto a la mujer del artista, Kira Perov, han sido dos apoyos indudables en la trayectoria del hoy más famoso artista del video. La persona a citar al considerar la bibliografía sobre Richard Estes es John Artur. En los primeros diez años de su carrera, Estes consiguió que su obra fotorrealista entrara a formar parte de colecciones y museos importantes, y en este sentido su pintura gozó de cierta difusión internacional en el circuito del mercado. Sin embargo, a lo largo de esa década que va de 1968 a 1978, no se publicó ningún artículo de enjundia sobre su obra, sólo algunas críticas¹⁵. A partir de 1978 eso cambió. Empezaron las exposiciones individuales itinerantes, las introducciones de catálogos y las monografías sobre su pintura y obra gráfica. Y el principal curador y autor de la mayoría de estas exposiciones y textos fue el pintor John Artur. Hasta finales de la década de 1990, el predominio de su nombre en la bibliografía dedicada a Richard Estes es algo de fácil de comprobar¹⁶, al igual que la nula o escasa relevancia que se da a la obra de Richard Estes, y al fotorrealismo en general, en alguno de los libros más recientes y escritos por prestigiosos autores que revisan la historia del arte del siglo xx¹⁷.

Décadas antes de que se institucionalizara la figura del curador o comisario de exposiciones, Homer Saint-Gaudens ya desempeñó un papel parecido. Homer Saint-Gaudens (1880–1958), director del Carnegie Institute de Pittsburgh desde 1922, y Mrs. Margaret Palmer, su representante en España, fueron personajes clave en el reconocimiento que alcanzaron en Estados Unidos Hermen Anglada Camarasa,

13. *The Writings of Robert Smithson*, ed. por Nancy Holt, New York University Press, 1979.

14. *Bill Viola. A 25-Year Survey*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997.

15. ARTHUR, JOHN & ESTES, RICHARD: «Una conversación», en *Richard Estes*. Catálogo de la exposición, Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, 2007, p. 44.

16. Algunos ejemplos de los escritos que John Artur ha dedicado a Estes: *Richard Estes: The Urban Landscape, 1978–79* (Museum of Fine Art de Boston, Toledo, Kansas City y Washington DC); *Richard Estes: A Decade*, Adam Stone Gallery, Nueva York, 1983; *Richard Estes 1990, 1990* (Museum of Art de Tokyo, Osaka y Hiroshima); *Richard Estes: The Complete Prints*, American Federation of Arts of New York, 1992 (exposición itinerante por varios museos americanos entre 1992 y 1995). En el catálogo de la exposición sobre el artista celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en el año 2007, citado en la nota anterior, la presencia de John Artur aún se hace sentir. Dos de los artículos del catálogo son suyos.

17. No es citado, por ejemplo, en el volumen de 700 páginas de FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.A. & BUCHLOCH, B: *Arte desde 1900*. Barcelona, Akal, 2006 (2004). Es significativo para los contrastes de reconocimiento observables en el caso de Estes que John Artur sea pintor, comisario de exposiciones y asesor de colecciones privadas, galerías y museos, pero no un autor académico que se cuente entre los grandes nombres de la crítica y la historia del arte contemporáneo.

Marià Andreu y Joan Junyer, por poner tan solo unos pocos ejemplos. Hacia 1910, Anglada Camarasa ya era un artista de renombre en muchos países europeos, pero fue Gaudens quien alentó su participación en una exposición colectiva en el Carnegie de Pittsburg, lo que permitió al artista catalán entrar en contacto con representantes de las Vandyck Galleries, que le organizaron varias exposiciones en diversas ciudades americanas, con lo que su fama se extendió también por los Estados Unidos¹⁸. Joan Junyer conoció a Homer Saint-Gaudens en París, quien le sugirió presentarse al Premio del año 1929. Junyer quedó en segundo lugar, pero a partir de aquí surgieron los contactos para exponer en la década de 1930 en diversas ciudades americanas. Por cierto que, en 1945, obras de Junyer relacionadas con el mundo de la danza llegaron a exponerse en el mismísimo MoMA¹⁹. De 1929 hasta 1939 Marià Andreu participó en las convocatorias del Instituto Carnegie, y fue premiado en dos ocasiones²⁰. En aquellos años, conocer a Homer St. Gaudens y Margaret Palmer, y participar en las exposiciones organizadas por el Carnegie Institute of Art de Pittsburg, era uno de los principales cauces que tuvieron algunos artistas de nuestro país para darse a conocer en los Estados Unidos²¹.

Hasta aquí me he referido a marchantes, coleccionistas, comisarios, los propios artistas, y, en ocasiones, a sus parejas, como cómplices en el éxito que tuvieron muchos creadores. Voy a centrarme ahora con más detalle en el caso de Hilma af Klint, que da título a este artículo, puesto que permite reflexionar simultáneamente sobre dos tipos de contactos importantes en el proceso de reconocimiento del artista del siglo xx. Por un lado, la red de contactos personales, y por el otro, la red de contactos institucionales, léase aquí museos. Remito al lector de nuevo al interesante diagrama (ver FIGURA 1) que se mostró a la entrada de la exposición, ya citada, *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, celebrada en el MoMA²². Voy a referirme ahora a esta importante exposición y a su catálogo (FIGURA 2), y, al mismo tiempo, al hecho que tanto la muestra como el volumen de estudios que se publicó para la ocasión no citen la obra de la artista sueca Hilma af Klint, una artista, en cambio, que se propone como pionera de la abstracción en otra exposición, titulada *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, celebrada casi al mismo tiempo en el Moderna Museet de Estocolmo (FIGURA 3)²³.

La exposición del MoMA sobre los inicios de la abstracción destaca el papel de Picasso y mantiene el lugar de Kandinsky en la posición ya conocida, juntamente con los otros pioneros de la abstracción como fueron František Kupka, Francis

18. FONTBONA, Francesc & MIRALLES, Francesc: *Anglada-Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981, pp. 172 y ss., y FONTBONA, Francesc: «La fama de Anglada-Camarasa», en *Anglada Camarasa (1871–1959)*. Fundació Mafre, 2002, pp. 13–27.

19. GARCÍA, Josep Miquel & DURÁN, Fina: *Joan Junyer*. Barcelona, Ed. Mediterránea, 2004, pp. 32-ss. y 80–86.

20. *Marià Andreu*, Catálogo exposición, Museu Comarcal del Maresme-Mataró, Patronat Municipal de Cultura de Mataró, 1995; GARCÍA PORTUGUÉS, Esther: «El reconeixement artístic de Mariano Andreu a Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXI, (2007), pp. 101–116.

21. Sobre Margaret Palmer puede verse PÉREZ SEGURA, Javier: *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra Civil*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

22. Exposición y catálogo citados en la nota 3.

23. MÜLLER-WESTERMANN, Iris & WIDOFF, Jo (eds.): *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction*. Moderna Museet, Estocolmo, 2013.

Picabia o Robert y Sonia Delaunay. Otro de los puntos fuertes de la muestra es el papel muy relevante que se atribuye a Guillaume Apollinaire, tanto a la hora de dar un nuevo nombre al fenómeno distinguiéndolo del cubismo, como por defender los nuevos planteamientos. Finalmente, la exposición también se aleja de la consideración del arte abstracto —y de la pintura en particular— como un proceso básicamente de purificación interna del medio, como si fuese un lenguaje aislado, y destaca su carácter mixto o compartido con otros medios, como la música, la poesía, la fotografía o la danza. Fue una innovación compartida por diferentes artistas en campos de creación diferentes.

Pero en esta magnífica exposición y en el catálogo que la acompaña se echa a faltar un nombre: el de la artista sueca Hilma af Klint. No deja de ser chocante, incluso intrigante, que una exposición que pretende sentar cátedra sobre los inicios de la abstracción, ni tan solo cite el caso de af Klint. Podría deberse simplemente a la imposibilidad de ofrecer una visión completa, un relato totalizador, pero también puede ser una exclusión deliberada. Lo sucedido recientemente con la obra de Hilma af Klint tiene un gran interés, especialmente si se observa desde una mirada sociológica atenta a cómo se construye el reconocimiento artístico, que es lo que aquí justifica mi análisis de este caso. Hilma af Klint (1862–1944) fue una pintora de paisajes y retratos de finales del siglo XIX y comienzos del XX (FIGURA 4). Realizó también hizo otro tipo de pinturas, muy diferentes, construidas a base de círculos, óvalos y espirales, que pretendían aludir a fuerzas del más allá que ella decía captar como médium, además de referirse a ideas basadas en la teosofía y en otras corrientes más o menos esotéricas. Estas obras, sin embargo, nunca las quiso mostrar al público, y la artista dejó escrito en su testamento que no fuesen expuestas hasta 20 años después de su muerte. La realidad, no obstante, es que el grueso de esta producción secreta no se dio a conocer hasta hace poco, y hasta la primavera de 2013 no se expusieron estos cuadros de Hilma af Klint en una gran exposición que le dedicó el Moderna Museet de Estocolmo, comisariada por Iris Müller-Westermann. Por lo que parece, antes de 1915 af Klint ya había pintado más de 200 de estas composiciones aparentemente abstractas (digo aparentemente porque algunos diseños parecen derivar y aludir a elementos orgánicos y botánicos, y porque hay autores que dudan de que se trate de arte abstracto en un sentido estricto), y algunas de estas obras ya las hizo a partir de 1906, es decir antes que Kandinsky. Hay que añadir, porque es un dato importante, que pese a que la envergadura de esta producción no se ha conocido sino hasta hace poco, algunas obras de Hilma af Klint ya fueron exhibidas en una exposición celebrada el 1986 en Los Ángeles²⁴, y desde entonces obras concretas se han podido ver en muestras celebradas en Estocolmo, Frankfurt, Nueva York, Londres y París.

Las dos exposiciones, la del MoMA y la del Moderna Museet de Estocolmo, prácticamente coincidieron en el tiempo (de diciembre de 2012 a abril de 2013 la del MoMA, de febrero a mayo de 2013 la del Museo de Estocolmo). La pregunta clave,

24. *The spiritual in art: Abstract painting, 1890–1985*, muestra comisariada por Maurice Tuchmann y Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

naturalmente, es si el MoMA —cuyo poder e influencia en la configuración del canon de arte moderno, pese a ser menor que hace décadas, es aún muy importante— no pudo, o no quiso, presentar la obra de Hilma af Klint y por qué motivos. Empecé a interesarme por este tema a principios de abril del 2013, y en aquel momento no tenía informaciones más detalladas que las periodísticas, en una de las cuales decía que el MoMA se había negado a incluir las obras de Hilma af Klint en su exposición por las reticencias de los organizadores²⁵. Lo que está claro es que si las hubiesen incluido habría cambiado notablemente el relato construido sobre los inicios del arte abstracto y sobre quiénes fueron los verdaderos pioneros de esta ruptura.

Como historiador del arte me parece indudable que hay que estudiar el caso de Hilma af Klint, y valorar si su obra tiene que incorporarse, o no, a la apasionante historia de la invención de la abstracción. En caso afirmativo, dónde y cómo. Y si la respuesta fuese negativa, explicar por qué no. De entrada parece difícil argumentar la exclusión por el hecho de que ella creyese que visualizaba el mundo de los espíritus, porque está más que demostrada la raíz irracionalista y la influencia del espiritismo y de doctrinas más o menos esotéricas en las primeras vanguardias y en el arte abstracto en particular. Alberto Luque, por ejemplo, en su libro *Arte y esoterismo*, documentó profusamente estos vínculos ideológicos del ocultismo con las primeras vanguardias²⁶.

Es básico para poder valorar la exclusión del MoMA de la obra de Hilma af Klint conocer los motivos de los organizadores de la exposición, que no se mencionan en ninguno de los dos catálogos. En algunas reseñas y artículos de periódico se aludió a dichos motivos, pero quise verificarlos a través de alguno de los agentes directamente implicados, por lo que escribí a una de las comisarias de la muestra de Estocolmo. Jo Widoff me contestó amablemente que los responsables de la exposición de Nueva York descartaron exponer algunas obras de Hilma porque no había formado parte de la red de conexiones que fue el concepto básico de la exposición. También me señaló que, como a mí, les había sorprendido que el MoMA ni tan solo hubiera citado en el catálogo el caso de Hilma.

El argumento del MoMA es interesante y merece ser discutido. Antes, sin embargo, me parece justo decir que hubiera sido más honesto por parte del MoMA por lo menos referirse al caso de Hilma y exponer sus argumentos para no considerarla. Este deliberado silencio tiene como consecuencia que, de momento, Hilma af Klint no tiene el reconocimiento del museo neoyorquino en relación al proceso de la invención de la abstracción, reconocimiento que sí tiene por parte del Moderna Museet de Estocolmo.

La explicación del MoMA plantea muchas cuestiones. Una de ellas es si el asunto de la voluntaria marginación de las redes, y, en consecuencia, la no incorporación del artista por la historia del arte dominante, es extrapolable a otros artistas. No me refiero a escritores o pintores que en vida no pudieron publicar o exponer, o querían y fueron rechazados, y después fueron reconocidos. De estos hay muchos ejemplos.

25. VICENTE, Àlex: «La mujer que inventó la abstracción», *El País*, 3 de marzo 2013.

26. LUQUE, Alberto: *Arte moderno y esoterismo*. Lleida, Milenio, 2002.

Me refiero a creadores, sobre todo del campo de las artes visuales, que voluntariamente se mantuvieron al margen de los contactos artísticos de su tiempo, y que, a pesar de su voluntad y de su ausencia real de estas redes, *a posteriori* la historia del arte los ha incorporado en aquellos movimientos a los que se negaron participar.

La segunda cuestión que cabría confirmar es si efectivamente Hilma af Klint estuvo tan radicalmente desconectada de los artistas contemporáneos que participaron de la invención de la abstracción. En el catálogo del Moderna Museet de Estocolmo se indica que af Klint contactó en un par de ocasiones con Rudolf Steiner, en 1908 y en 1920. En la primera le invitó a su estudio y se supone que le enseñó sus obras, pero Steiner fue crítico con su actividad como médium, y se dice que ello afectó negativamente a la artista²⁷. En cualquier caso, está documentada la relación de Hilma af Klint con la Teosofía y sus líderes, pero ni rastro de conexiones con artistas que trabajaban hacia o en la abstracción. Hilma af Klint no está en el diagrama que encabezaba la exposición del MoMA, pero al parecer es correcto que no esté. Lo curioso es que al buscar en el índice de nombres del catálogo del MoMA a Steiner y Blavatsky con la esperanza que por la vía teosófica se aludiera a la artista, el resultado es que tampoco son citados, y por supuesto ningún capítulo del catálogo de Nueva York trata sobre la relación del espiritismo y el esoterismo con los pioneros del arte abstracto. Es decir, es toda esta problemática lo que el MoMA margina o excluye²⁸.

La exclusión de Hilma af Klint por parte del MoMA y la historia del arte dominante es un hecho que encaja perfectamente con una de las ideas defendidas por Nuria Peist en su libro *El éxito en el arte moderno*²⁹. Según la autora, para que el artista de la modernidad consiga la consagración es necesario que dicho artista haya formado parte de lo que ella llama el núcleo artístico inicial en la primera fase de reconocimiento, es decir, que haya tenido suficiente visibilidad en esa red de relaciones formada por artistas, marchantes, críticos, coleccionistas, etc. Si el MoMA

27. Hilma af Klint. *A pioner...* pp. 41 y 50.

28. De hecho es una tendencia general entre los historiadores del arte desestimar esta relación o considerarla irrelevante. En una entrevista reciente, Maurice Tuchman afirma que «spiritual is still a very dirty word in the art world» (RACHLIN, Natalia: «Giving a Swedish Pioneer of Abstraction Her Due», *The New York Times*, 29/04/2013). Sería interesante conocer cuál ha sido en estos últimos años la red de museos y otros sectores del mundo del arte que se han alineado en favor y en contra de esta relación del ocultismo con las primeras vanguardias, porque también aquí hay sociología por hacer. La primera exposición que cabe citar es la de 1986 en Los Angeles County Museum, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, cuyo principal responsable fue el citado Maurice Tuchman, en la que recordemos se expusieron obras de Hilma af Klint. Otra exposición de referencia sobre el arte abstracto fue la celebrada en 1996 en el Museo Guggenheim organizada por Mark Rosenthal, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, The Solomon R. Guggenheim, 1996. La exposición y el catálogo pretendían mostrar el desarrollo histórico de la abstracción en su rica variedad de formas, pero ni en el capítulo dedicado a «Los pioneros» ni en ningún otro apartado se cita a Hilma af Klint, y las referencias a la Teosofía, Blavatsky o Steiner son mínimas. En 2007, Bang Larsen estimaba que en estos últimos años se había intensificado el tema del ocultismo en el mundo del arte (BANG LARSEN, Lars: «The other side», *Frieze*, núm. 106 abril de 2007, pp. 114–119), y también en esta línea se sitúa PASI, Marco: «A gallery of changing gods: Contemporary art and the cultural fashion of the occult», CESNUR, 2010). Alberto Luque, sin embargo, duda de esta supuesta intensificación (LUQUE, Alberto: «Un dudoso reciente auge del esoterismo en el arte». <http://konstelacio.blogspot.com.es/2013/06/un-dudoso-reciente-auge-del-esoterismo.html#comment-form> [consulta 03/06/2013]). Luque también señala que desde 1986 hasta 2013 tampoco ha crecido exageradamente la bibliografía dedicada a Hilma af Klint, apenas poco más de media docena de estudios que no estén en sueco.

29. PEIST, Nuria: *op. cit.*

ha descartado a Hilma af Klint por no pertenecer a esa red inicial, ello refuerza el acierto de los mecanismos de reconocimiento y consagración puestos de relieve por Nuria Peist, aunque sea por un caso de no reconocimiento. Sería interesante poder recopilar, si los hay, otros casos equivalentes al de la artista sueca, para poder completar o ampliar la teoría. Quizá Hilma af Klint se quedará en un «universo de consuelo», como los denominó Gerard Mauger. Si éste fuera el caso, se podría intentar identificar y analizar los agentes, las instituciones, los argumentos y los canales de difusión de aquellos que han luchado por el reconocimiento de Hilma af Klint, pero que quizás están perdiendo o perderán la batalla.

Si en el diagrama de contactos aquí reproducido fuésemos más allá, y aparte de las líneas de comunicación entre artistas añadiésemos las posiciones de poder de los museos y sus alianzas, una línea, quizá quebrada, conectaría el MoMA con el Moderna Museet de Estocolmo. Además debería figurar otro indicador que mostrase que la posición que ocupa el MoMA y su poder son muy superiores a los del Museo de Estocolmo, y en consecuencia, que la versión del Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene muchos más portavoces y más difusión.

En la versión del MoMA de los inicios del arte abstracto Picasso y Apollinaire suben, Kandinsky se mantiene, y Hilma af Klint se ignora. La exposición de la artista sueca viajará en 2013 a otras ciudades europeas, primero Berlín y después Málaga. Sus visitantes, pues, podrán valorar si el título de la exposición de Estocolmo, *Hilma af Klint: a Pioneer of Abstraction*, les parece correcto, y por tanto, si la exposición del MoMA nos ha privado o no de una parte de la historia. Pero el público que visita exposiciones por interés cultural, tiene menor peso en la construcción del reconocimiento y consagración de los artistas que aquellos agentes e instituciones que efectivamente participan en estos debates, especialmente cuando valoraciones se emiten desde posiciones dominantes.

En mi opinión, la exclusión o inclusión de Hilma af Klint en el aspecto clave del debate, que por supuesto radica en defender si fue o no una pionera del arte abstracto y una artista de nivel, refleja que las posiciones en el debate se corresponden con las posiciones de poder de los museos y de otros agentes implicados. Identificar claramente a los dos bandos —es decir, qué museos, exposiciones y comisarios, historiadores del arte y críticos están a favor y en contra— permitiría avanzar en la comprensión de las dos versiones y en el análisis de la dirección que han seguido y pueden seguir en el futuro. Es significativo, por ejemplo, que la exposición de Hilma af Klint en España sea vista en el Museo Picasso de Málaga, y no en el gran centro del arte del siglo xx que es el Museo Reina Sofía. Probablemente el Moderna Museet de Estocolmo y el Museo Picasso de Málaga se alían porque comparten parecidos intereses y posiciones compatibles en la red de museos de arte moderno, intereses y posiciones diferentes de las que ocupan en la red el MoMA o el Reina Sofía³⁰.

30. Muy a grosso modo podríamos considerar que, por lo que se refiere a museos de arte moderno y contemporáneo, en la cúspide de poder e influencia se encuentran el MoMA, la Tate Modern de Londres y el Centro Georges Pompidou. En este primer nivel, pero sin estar en la cúspide, se encontrarían el Guggenheim y el Whitney Museum de Nueva York, el MOCA de Los Ángeles, el Stedelijk Museum de Ámsterdam y el Museo Reina Sofía de Madrid. Ya en otro nivel tendríamos que situar a muchos otros. Sólo por citar algunos, cabría mencionar en este grupo al

Aunque esta parte del artículo dedicado al reconocimiento de Hilma af Klint es un *work in progress*, y, por supuesto, cuando se publique ya dispondremos de mucha más información de la que yo he podido disponer hasta el momento de terminar de escribirlo, la interpretación sociológica permite hacer algunas observaciones que, si son correctas, podrían ser predicciones. De momento son museos que no están en el primer nivel señalado en la red ni son decisivos los que expondrán la obra de la artista sueca a lo largo de 2013. Es de esperar también que, desde la perspectiva de género, aumenten las adhesiones a Hilma af Klint y a su arte como pionera de la abstracción³¹. En relación al hecho de que la posición de los museos en la red internacional es un factor de primer orden —y que esta posición y las luchas que ella implica tienden a esconderse— puedo aportar un par de informaciones que refuerzan lo dicho. La representante del museo de Estocolmo que me confirmó los motivos por los que el MoMA había descartado a Hilma af Klint, ya no me respondió cuando en el siguiente correo electrónico le pregunté por el hecho de que en entre los museos españoles fuera precisamente el Museo Picasso de Málaga en el mostrara la obra de Hilma af Klint en nuestro país. Formulé la misma pregunta a la dirección del museo de Málaga. Aquí sí que obtuve respuesta, pero no concreta, sino solamente que ello se había debido a «intereses comunes». Se trata, pues, de información reservada, quizá porque desvelarla pondría al descubierto cuáles son estos intereses comunes, y también que los contactos personales e institucionales son más decisivos de lo que parece en el tema del reconocimiento artístico, tanto de artistas como de museos.

Mi hipótesis, pues, es que la lucha por el reconocimiento y el valor de la obra de Hilma af Klint ha empezado y seguramente seguirá a través de instituciones y agentes que ocupan posiciones no dominantes o secundarias en la actual estructura de poder del arte moderno. Aquí debo referirme a otra instancia de reconocimiento que es el mercado del arte. No es un hecho menor en este asunto que de momento la obra de Hilma af Klint se haya mantenido relativamente al margen del mercado, es decir, que por pertenecer en su mayor parte a una fundación, su obra no haya

Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), al Museo de Arte Contemporáneo de Oporto, al Van Abbemuseum de Eindhoven, al Museum van Hedendaagse Kunst de Amberes, al Museum für Gegenwartskunst de Basilea, al Hamburger Kunsthalle de Hamburgo, al Moderna Galerija de Ljubljana o al Moderna Museet de Estocolmo, entre otros. No consideramos aquí los museos monográficos dedicados a artistas como Picasso, Miró, Dalí o Tàpies, que en cierto modo juegan una liga aparte, aunque puntualmente pueden organizar o colaborar en exposiciones no directamente relacionadas con el núcleo de su colección. Lo que aquí quiero destacar es que una exposición organizada por un museo como el Moderna Museet de Estocolmo difícilmente se expondrá en una institución de mayor nivel, sino que tenderá a difundirse a través de instituciones de su mismo nivel o inferior, siempre y cuando, además, las líneas artísticas promovidas por sus directores y demás intereses sean convergentes, o por lo menos compatibles. En toda esta red de fuerzas y posiciones, los contactos personales entre directores de museos explican también muchas actuaciones.

31. Es aún pronto para exponer estadísticas sobre este asunto, pero de momento parecen ser mayoría las historiadoras o críticas de arte que en las revistas defienden a Hilma af Klint como pionera de la abstracción. Puede verse HIGGIE, Jennifer: «Hilma af Klint», *Frieze*, 155 (2013) (<https://www.frieze.com/issue/review/hilma-af-klint/>) [consulta 06/06/2013]; IVANOV, Alida: «Hilma. Art History Revisited», *Art Territory*, 02/04/2013 (http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2158-hilma_art_history_revisited/) [consulta 06/06/2013]. RACHLIN, *op. cit.*, nota 26 (<http://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/artsspecial/Giving-a-Swedish-Pioneer-of-Abstract-Art-Her-Due.html?pagewanted=all&r=0>) [consulta 06/06/2013]; VOSS, Julia: «The First Abstract Artist? (And It's Not Kandinsky)», *Tate Etc.*, 20/05/2013 (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>) [consulta 06/06/2013].

sido comprada, que se sepa, por grandes coleccionistas y museos. Tampoco en ese aspecto la obra de la artista sueca se ha movido en los niveles más altos. Pero volviendo a los museos, estaba terminando de escribir este artículo cuando supe que se había añadido al circuito de centros que expondrán la obra de Hilma af Klint (ya en 2014) el Louisiana Museum of Modern Art de Dinamarca, situado al norte del país, en la región de Zealand. Creo que este hecho es coherente con lo expuesto (obsérvese la secuencia: Moderna Museet de Estocolomo, Hamburger Bahnhof de Berlín, Museo Picasso de Málaga, Louisiana Museum de Dinamarca). También supe hace poco —recuerdo de nuevo el carácter de actualidad de muchos aspectos sobre los que estoy escribiendo— que obras de Hilma af Klint se expondrían en la Bienal de Venecia desde junio a septiembre de 2013. Por supuesto la Bienal de Venecia es un acontecimiento de primer orden en la escena del arte contemporáneo, con lo que pensé que, por ello, mi presunción se tambaleaba. Sin embargo, la inclusión de cinco obras de Hilma af Klint en un pabellon de la Bienal de Venecia no parece que se haya debido al reconocimiento de su papel como pionera de la abstracción. El curador de la Bienal, Massimiliano Gioni, ha descrito las razones de su elección del siguiente modo:

La Bienal de este año se plantea preguntas acerca de cómo los sueños y las visiones son representados: en última instancia, se trata de una exposición sobre el reino de lo invisible y los dominios de la imaginación. En este contexto de trabajo, Hilma af Klint aparece como absolutamente fundamental para iniciar una investigación sobre las muchas maneras en que las imágenes se han utilizado para organizar el conocimiento y el conocimiento de nuestra experiencia del mundo³².

Es decir, una plataforma de primer nivel expone cinco obras de Hilma af Klint, pero el motivo es de segundo nivel: porque encaja en la temática de «cómo los sueños y visiones son representados», «del reino de lo invisible y los dominios de la imaginación». Obsérvese que el comisario Massimiliano Gioni subraya que es *en este contexto de trabajo* que la obra de la artista sueca es fundamental³³. Incluso en la página web del Museo Picasso de Málaga, la exhibición, que sin duda atraerá titulares y visitantes, se anuncia destacando en primer lugar que la obra de la artista sueca se inscribe «en el marco del misticismo nórdico», y a continuación se añade, en forma condicional, que la artista *«podría ser situada junto a creadores fundamentales de las vanguardias artísticas modernas como el ruso Wassily Kandinsky o el holandés Piet Mondrian»*³⁴. Respondiendo a un entrevistador, recuerdo haber visto en televisión que el director del Museo de Arte Contemporáneo de

32. <http://www.huma3.com/huma3-spa-news-id-1408.html#.UbCv2oabupo> [consulta 06/06/2013].

33. Es significativo el texto que aparece en la cartela que acompaña las obras de af Klint en Venecia. Empieza diciendo que Hilma af Klint «experimented visions as a child», más tarde añade que a partir de 1906 «began to produce an extraordinary series of esoteric paintings and drawings», y termina, ya en las últimas líneas, indicando que cuando estas pinturas fueron finalmente reveladas en la década de 1990, «af Klint was at last recognized as an *independent* pioneer of abstract art» (la cursiva es mía). Es difícil no pensar que dejar para el final y calificar a la artista de pionera «independiente» es una solución de compromiso, un modo de evitar incluir o excluir claramente.

34. <http://museopicassomalaga.org/exposicion.cfm?id=102> [consulta 06/06/2016].

Barcelona, Bartomeu Marí, opinaba sobre las obras de Hilma af Klint expuestas en Venecia que le recordaban a los mandalas y otras imágenes esotéricas que colgaban de nuestras habitaciones cuando éramos jóvenes. Aunque el Macba no sea del mismo nivel que el MoMA ni abarque la misma cronología, probablemente las líneas artístico-ideológicas defendidas por sus directores son parecidas, y en consecuencia las valoraciones también lo son. En una entrevista en *The Wall Street Journal*, podemos leer que Leah Dickerman, la comisaria que organizó la exposición del MoMA *Inventing abstraction*, defiende su decisión de excluir a Hilma af Klint del siguiente modo: «I find what she did absolutely fascinating, but I am not even sure she saw her paintings as art works»³⁵.

En definitiva, hasta ahora —junio de 2013— Hilma af Klint ha tenido los cómplices *necesarios* para que su obra sea expuesta, conocida e incluso, dentro del mundo del arte, hasta cierto punto famosa. Está por ver, y el análisis sociológico sugiere a corto plazo resultados negativos— si en el futuro consigue los cómplices *decisivos* para ser considerada mayoritariamente como una pionera del arte abstracto.

POST SCRIPTUM³⁶

Terminé de escribir este artículo hace más de medio año. Su enfoque sociológico no me exigía pronunciarme sobre el valor estético de las obras de Hilma af Klint o sobre el debate abstracción/no abstracción. Sin embargo, vi la exposición de la artista en el Museo Picasso de Málaga a principios de febrero de 2014, poco antes de clausurarse. La visión directa de sus pinturas permite valorar su efecto estético, y también ayuda a afinar la apreciación sobre su valor artístico e incluso sobre su carácter de pionera o no del arte abstracto. Puesto que he dedicado no pocas horas y esfuerzo a estudiar este caso, me permito ahora añadir esta opinión más personal.

¿Hizo Hilma af Klint, junto con las otras cuatro mujeres que formaban el grupo de «Las Cinco», obras abstractas antes de 1910–11? Sí. ¿Hizo obras abstractas después de 1910–11? También. En ambos casos se alternaron con obras con elementos figurativos, lo que probablemente indica que la abstracción no era su principal objetivo, sino una de las múltiples formas en que se plasmaron sus creencias y prácticas espiritistas.

Hilma af Klint fue una artista de talento, que partió de la pintura académica de su tiempo y que a partir de un determinado momento realizó un sorprendente y audaz cambio de registro. Exploró y practicó con intensidad un tipo de pintura cuya configuración y efectos estéticos son muy notables (en la muestra del Museo Picasso de Málaga, la sala donde colgaban las grandes pinturas de la serie *Los diez mayores* producía un efecto impresionante, algo parecido a lo que podríamos llamar «efecto Rothko»). Un tipo de pintura, además, que lleva el sello de algunos de

35. BOMSDORF, Clemens: «Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?», *The Wall Street Journal*, 28 de febrero de 2013.

36. Aceptado por la Editora de la revista (13/02/2014).

los conceptos más apreciados en el arte moderno: la experimentación y la innovación. Es cierto que en su caso hay aspectos problemáticos no fáciles de valorar, así como informaciones que nos faltan. Pero aun con estas incertezas, creo que Hilma af Klint debería incorporarse, con sus particularidades, al conjunto de artistas que se califican como pioneros del arte abstracto. Por otra parte, y esto quisiera subrayarlo, su pintura es estética e históricamente valiosa aunque se obvie este debate concreto sobre quien fue primero y miremos simplemente lo que se hacía entre 1907 y 1925. Expuse que a corto plazo sería difícil que desde las posiciones de poder del arte moderno se aceptara de modo mayoritario que la artista fue una pionera de la abstracción. Hasta ahora se está difundiendo en redes secundarias. En mi opinión, sin embargo, cuando dentro de algunos años un museo importante vuelva a organizar una exposición como la del MoMA *Inventing Abstraction*, Hilma af Klint será considerada. De momento dejo mi voto a favor. No obstante, no soy el director del MoMA. Lo digo para terminar el *post scriptum* sin alejarme demasiado del análisis sociológico.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Diagrama en la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, MoMA.
2. Portada del catálogo *Inventing Abstraction, 1910–1925*, MoMA, 2012.
3. Portada del catálogo *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, Moderna Museet, Estocolmo, 2013.
4. Hilma af Klint en su estudio, c. 1895 (del catálogo del Moderna Museet de Estocolmo).



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 (14th–15th 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)



9 771130 471008